

# L'art préhistorique africain

*Y. Ki-Zerbo*

Dès que l'homme apparaît, il y a des outils, mais aussi une production artistique. *Homo faber, homo artifex*. Cela est vrai de la préhistoire africaine.

Depuis des millénaires, les reliques préhistoriques de ce continent sont soumises à des dégradations du fait des hommes et des éléments. Les hommes, dès la Préhistoire, ont parfois perpétré des destructions dans un but d'iconoclastie magique. Les coloniaux civils ou militaires, les touristes, les pétroliers, les autochtones se livrent toujours à ces déprédations et « pillages éhontés » dont parle L. Balout dans la préface de la brochure de présentation de l'exposition : « Le Sahara avant le désert »<sup>1</sup>.

En général, l'art préhistorique africain orne l'Afrique des hauts plateaux et des massifs, alors que l'Afrique des hautes chaînes, des cuvettes et des bassins fluviaux et forestiers de la zone équatoriale est incomparablement moins riche dans ce domaine.

Dans les secteurs privilégiés, les sites sont localisés essentiellement au niveau des falaises formant les rebords des hautes terres, surtout quand ils surplombent les talwegs de fleuves actuels ou fossiles. L'Afrique saharienne et australe constituent les deux foyers majeurs. Entre l'Atlas et la

1. H. LHOÏTE parle de militaires français qui en 1954 en Algérie avaient recouvert d'une couche de peinture à l'huile le magnifique panneau d'éléphants de Hadjra Mahisserat pour mieux le photographier. D'autres avaient criblé de balles de mitrailleuse la paroi proche de la grande gravure du scorpion, à Garef et-Taleb. A Beni Ounif, les crêtes parées de gravures avaient été démantelées pour construire des maisons, etc. Cf. H. LHOÏTE, 1976. Mais certains spécialistes eux-mêmes ne sont pas au-dessus de tout reproche. De nombreuses pièces ont été débitées et évacuées à Vienne par Emil Holub, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

forêt tropicale d'une part, la mer Rouge et l'Atlantique d'autre part, des centaines de sites ont été repérés, renfermant des dizaines, peut-être des centaines de milliers de gravures et peintures. Certains de ces gîtes sont aujourd'hui mondialement connus grâce aux travaux des préhistoriens français, italiens, anglo-saxons et, de plus en plus, africains : en Algérie, avec le Sud oranais, le Tassili-n'Ajjer (Jabbaren, Sefar, Tissoukai, Djanet, etc.) au Sud marocain, au Fezzan (Libye), dans l'Air et le Ténéré (Niger), au Tibesti (Tchad), en Nubie, dans le massif abyssin, dans le Dhar Tichitt (Mauritanie), à Mosamedes (Angola). Le second épïcêtre important est situé dans le cône méridional de l'Afrique, entre l'océan Indien et l'Atlantique ; aussi bien au Lesotho, qu'au Botswana, au Malawi, au Ngwane, en Namibie et en République d'Afrique du Sud, singulièrement dans les régions d'Orange, du Vaal et du Transvaal, etc. Là, les peintures sont sous abris rocheux, et les gravures à ciel ouvert. Les grottes comme celle de Cango (Cap) sont exceptionnelles. Rares sont les pays africains où des vestiges esthétiques, parfois non préhistoriques il est vrai, n'ont pas été découverts. La prospection est loin d'être achevée.

Pourquoi cette floraison dans les déserts et les steppes ? D'abord parce qu'à l'époque ce n'en était point. Ensuite, le fait qu'ils le soient devenus les a transformés en conservatoires naturels grâce à la sécheresse même de l'air ; puisqu'on a découvert, au Sahara par exemple, des objets restés *in situ* depuis des millénaires. Pourquoi au bord des vallées traversant les massifs ? Pour des raisons d'habitat, de défense, et d'approvisionnement en eau et en gibier. Par exemple dans le Tassili gréseux moulé autour du noyau cristallin des monts du Hoggar et surplombant le sud par une falaise de 500 mètres, les alternances de chaleur et de froid sensibles surtout au ras du sol, combinées avec les ruissellements, ont évidé la base des rochers en auvents et abris grandioses qui dominaient les talwegs des fleuves. L'un des exemples les plus saisissants en est l'abri sous roche de Tin Tazarift. Par ailleurs, les grès tabulaires ont été cisailés et taraudés par l'érosion éolienne en galeries naturelles vite exploitées par l'homme. Tel est le cadre de vie retracé avec tant de fidélité et de brio par les chefs-d'œuvre de l'art pariétal africain.

## Chronologie et évolution

### Méthodes... et difficultés de datation

La méthode stratigraphique liée à la roche en place s'avère ici souvent peu utile, car le climat humide durant de longues périodes de la préhistoire a entraîné un lessivage profond des couches qui recouvrent les planchers des abris. Néanmoins, en Afrique du Sud, on trouve parfois des gravures au-dessous des peintures. Les débris des matières organiques (peinture) tombés des parois dans une couche non rapportée peuvent donner des indices. Mais les déblaiements et remblaiements de ces couches, parfois

intentionnels, embrouillent la datation, même relative, qu'on pourrait espérer en tirer.

On recourt alors parfois aux patines des tableaux et de la roche support, en étudiant leurs modifications chromatiques comparées. Cette méthode, judicieuse parce que liée au sujet lui-même, pose que les patines les plus claires et les plus différentes de la roche-mère sont les plus récentes. En effet, la formation de la patine s'opère lentement sur toutes les roches, y compris les grès blancs. C'est un processus analogue à la latéritisation par laquelle les oxydes et carbonates infiltrés sous forme liquide par la pluie ou l'humidité remontent en surface par capillarité et, grâce à l'évaporation, constituent une croûte solide plus ou moins sombre selon l'ancienneté. On aurait donc ainsi, par référence avec la roche en place, une base théorique de chronologie relative. Mais les obstacles foisonnent : tout dépend de la nature de la roche, de son exposition au soleil ou sous abri, au vent ou sous le vent, etc. Une telle chronologie est donc doublement ou triplement relative<sup>2</sup>.

On se réfère parfois aussi aux animaux représentés pour juger de l'ancienneté des tableaux, puisque toutes les espèces n'ont pas vécu aux mêmes grandes périodes. Le bubale par exemple est une espèce fort ancienne disparue, connue seulement par ses ossements fossiles. Mais ces bêtes ne peuvent-elles pas avoir été reproduites comme souvenirs d'une période antérieure ? Les styles ne constituent pas non plus, comme nous le verrons, un repère précis, tant s'en faut. Au départ bien sûr, l'observation semble l'avoir emporté ; d'où une veine semi-naturaliste caractéristique. Par ailleurs les gravures bubaliennes du Sahara sont en général antérieures aux peintures. Les objets sous-jacents portant le même type de décorations que les peintures sont, en principe, contemporains de celles-là. Mais il n'y a ici absolument aucune règle générale. Un autre procédé intervient parfois aussi : c'est la datation relative à partir des surcharges, les traits qui effacent d'autres traits étant plus récents que ces derniers. Mais, d'une part, les surcharges sont loin d'exister partout, et de plus, la détérioration des rochers et l'altération des pigments en rendent l'interprétation souvent hasardeuse et contradictoire<sup>3</sup>.

Reste évidemment la méthode du C 14 qui est idéale ; mais qui est d'application très rare pour les raisons invoquées plus haut. De nombreuses précautions s'imposent aussi : le débris de peinture n'a-t-il pas été en contact avec des matières organiques récentes ? Le fragment de charbon ne provient-il pas d'un incendie provoqué par la foudre ? Néanmoins les dates de ce genre se multiplient peu à peu. A Meniet par exemple (Mouydir) au Sahara central, un charbon recueilli dans une couche profonde a donné la date 5410 + 300 BP.

2. La déformation du profil du trait qui, dans les gravures, sous l'effet de processus physico-chimiques évolue du V au dessin évasé et écrasé, ne donne que des indications très vagues sur l'âge du tableau.

3. J.D. LAJOUX a appliqué les procédés techniques les plus récents de la photographie aux peintures de Inahouanrhat (Tassili). Les personnages rouges qui semblaient surajoutés à une femme masquée vert brun ne le sont pas entièrement ; les ornements blancs de la femme ayant été rajoutés après coup sur les personnages rouges. La pratique de repeindre les rupestres australiens (wondjina), en vue de les revigorer, est courante : les autochtones l'accompagnent de récits mythiques pour implorer la pluie. L. Frobenius l'avait observé aussi de la part de jeunes gens sénégalais.

La politique peut aussi se mêler de la chronologie. C'est ainsi que les observateurs Boers acceptent mal le très grand âge de la civilisation artistique des autochtones africains. Ils ont donc tendance à en raccourcir le développement par télescopage, ou par application mécanique des méthodes d'évaluation utilisées pour les rupestres européens. Dans ces conditions, les représentations du Drakensberg sont situées par eux après le XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire longtemps après l'arrivée des Bantu. Or, sans compter que certaines galeries de l'art sud-africain décrivent des bêtes qui datent de beaucoup plus longtemps dans ces régions, est-il vraisemblable que les San aient attendu les conflits avec les Bantu pour créer un art qui postule au contraire pour son invention un minimum de stabilité ? C'est pourquoi il y a lieu d'examiner le problème des périodes.

### Périodes

Si l'on veut classer les trouvailles de l'art préhistorique en séquences temporelles intelligibles, la première approche doit être géologique et écologique, puisqu'aussi bien c'est le milieu, plus contraignant qu'aujourd'hui pour des peuples alors plus démunis techniquement, qui posait et imposait le cadre général d'existence. Le biotope, en particulier, conditionnait la vie des espèces représentées, y compris de l'homme lui-même, de ses techniques et de ses styles. S'il est vrai que, selon l'expression de J. Ruffie, « l'homme à l'origine a été un animal tropical » africain, les conditions boréales tempérées après les grandes glaciations ont permis une colonisation humaine de l'Europe, qui a culminé dans le splendide épanouissement de l'art des galeries souterraines il y a 40 siècles. L'art pariétal africain est bien postérieur. Certains auteurs comme E. Holm pensent que ses origines datent de l'Épipaléolithique ; mais il a marqué essentiellement le Néolithique<sup>4</sup>.

On a pris l'habitude de baptiser les grandes périodes de l'art pariétal par le nom d'un animal qui sert alors de repère typologique : quatre grandes séquences ont été ainsi caractérisées par le bubale, le bœuf, le cheval et le chameau.

4. Le Néolithique saharien, d'après les trouvailles récentes, s'avère d'ailleurs de plus en plus ancien. Un gisement néolithique à poteries du Hoggar a été daté au C 14 de 8450 ans BP. Il est donc pratiquement contemporain du Néolithique du Proche-Orient. Il faut se reporter aussi aux dates avancées par D. OLDEROGGE au chapitre XI pour Ballana et Tochke en Basse-Nubie : 12050 et 12550 BP. A I-n-Itinen, un gisement dans un abri sous roche à peintures bovidiennes a fourni des déchets alimentaires. Le foyer le plus ancien a été daté au C 14 de 4860 ± 250 BP. F. MORI, dans le massif de l'Acacous (Libye), a trouvé entre deux couches dotées de restes de foyers un fragment de paroi tombé avec un élément de peinture datant de la période des bœufs ; les deux couches ayant été datées, il en ressort que le morceau de paroi remonte à 4730 BP (Voir H. LHOÏTE : 1976, pp. 102 et 109). On cite aussi la date de 7450 BP pour la phase bovidienne moyenne de l'Acacous, cf. H.J. HUGOT, 1974, p. 274. De même, J.D. CLARK signale à Solwezi (Zambie) une date de 6310 ± 250 BP.

Par contre, la date fournie dans la thèse de J.T. LOUW pour l'abri de Mattes (province du Cap, 11 250 ± 400 BP) est considérée comme peu sûre. Extraordinaire est le cas de Ti-n-Hanakaten où l'on peut mettre en corrélation des fresques avec toute une série de niveaux néolithiques et protohistoriques comportant des squelettes. Même un niveau atérien y est inclus dans une stratigraphie humaine aisément datable. Cf. « Découverte exceptionnelle au Tassili », *Archeologia*, n° 94, mai 1976, pp. 28 et 59.

Le bubale (*bubalus antiquus*) était une sorte de buffle gigantesque qui date, d'après les paléontologues, du début du Quaternaire. Il est représenté depuis le début de l'art rupestre (environ 9000 BP) jusqu'aux environs de l'an 6000. Les animaux qui marquent aussi cette période, sont l'éléphant et le rhinocéros. Quant au bœuf, il s'agit, soit du *bos ibericus* ou *brachyceros*, à cornes courtes et épaisses, soit du *bos africanus* doté de magnifiques cornes en forme de lyre. Il apparaît vers l'an 6000 BP.

Le cheval (*equus caballus*), tirant parfois un char, arrive vers l'an 3500 BP<sup>5</sup>. Le style du galop volant, sans être réaliste, y est naturaliste sur la piste occidentale du Maroc au Soudan, alors qu'il est très schématisé sur la « route » orientale du Fezzan<sup>6</sup>. Nous sommes ici déjà depuis longtemps dans la période historique où l'hippopotame disparaît des représentations rupestres, ce qui signifie sans doute la fin des eaux pérennes. Le chameau ferme la marche de cette caravane historique. Apporté en Egypte vers -500 par la conquête perse, il est fréquent aux environs du début de l'ère chrétienne<sup>7</sup>. En fait, s'agissant de la préhistoire, ce sont les deux premières périodes surtout et le début de la période caballine qui nous intéressent ici. Ce sont elles qui marquent la vie active de cet espace immense qui n'était pas encore le Sahara pétrifié. Par ailleurs, à l'intérieur de chaque grande période, des spécialistes, dans leur ardeur au découpage chronologique, se disputent sur les sous-périodes. Mais les découvertes se poursuivent; et il faut prendre garde de ne pas coller hâtivement de façon trop rigide des estampilles zoologiques sur des tranches entières d'un passé si peu connu. Il s'agit plutôt, si j'ose dire, de dynasties animales très vagues, dans l'iconographie, avec de multiples chevauchements. Le bélier par exemple, classé comme postérieur au bubale et à l'éléphant, leur semble parfois contemporain. Il se présente sur les mêmes parois avec les mêmes techniques et offrant la même patine. Peut-être était-il pré-domestiqué ou gardé en captivité en vue d'un culte. De même, les grands bœufs gravés de Dider (Tassili), dont l'un qui a plus de 5 mètres arbore de grandes cornes en lyre encadrant un symbole, semblent contemporains du bubale. Le bœuf à pendeloque de l'Oued Djerat est classé par certains spécialistes dans la période bubalienne. Par ailleurs, des animaux nouveaux apparaissent de plus en plus dans le tableau, tels ces chouettes de Tan-Terirt, qui, au nombre d'une quarantaine, recourent les images de bovins.

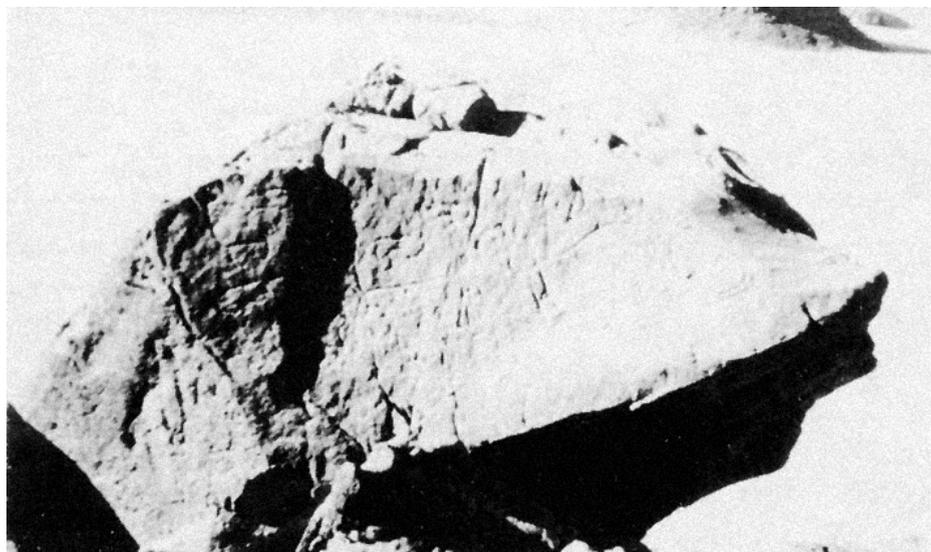
Pour les régions autres que le Sahara, les grandes périodes sont souvent postérieures, et elles se définissent par d'autres critères qui varient d'ailleurs selon les auteurs, d'autant plus que ceux-ci s'appuient parfois pour la périodisation, sur les techniques, les genres et les styles<sup>8</sup>.

5. On lie trop souvent l'arrivée du cheval en Afrique à celle des Hyksos en Egypte. Voir à ce sujet J. KI-ZERBO, 1973, p. 99.

6. Sur les « routes des chars » voir R. MAUNY, 1961.

7. Le chameau semble néanmoins connu depuis la période pharaonique. Cf. E. DEMOUGEOT: 1960, pp. 209-247.

8. En Afrique, méridionale, certains auteurs, en se fondant sur la forme du trait, la technique d'attaque de la roche (incision, martelage plus ou moins accentué, polissage, etc.), la nature des êtres représentés, distinguent deux grandes périodes dont la première comprendrait deux phases et la seconde, quatre.



1



2



3

1. *Rhinocéros rupestre du Blaka, Niger* (photo H.J. Hugot).

2. *Gazelles du Blaka, Niger* (photo H.J. Hugot).

3. *Bovidé de Tin Rharo, Mali* (photo H.J. Hugot).

4. *Eléphant d'In Eker, Sahara algérien* (photo H.P.C. Haam).



4

## Techniques, genres et styles

### Techniques

#### *Les gravures*

En général, elles sont antérieures aux peintures là où ces dernières existent aussi, et leur technique la plus admirable apparaît dans les plus hautes périodes. Elles sont réalisées sur des roches gréseuses moins dures, mais aussi sur des granites et des quartzites, avec une pierre appointée frappée au percuteur néolithique, dont certains exemplaires ont été trouvés dans les parages des tableaux. Avec ce seul équipement minimal, la précision de la technique a été assurée avec éclat. L'éléphant du Bardai est campé par un trait léger et simple; c'est presque une esquisse mais qui indique l'essentiel. L'éléphant d'In Galjeien (Mathendous) en revanche, et celui d'In Habeter II sont profondément burinés d'un trait à la fois lourd et vivant; de même le rhinocéros de Gonoa (Tibesti). Le profil du trait est, soit en V, soit en U surbaissé d'une profondeur d'un centimètre environ. Les encoches ont été obtenues soit à la hachette de pierre, soit avec un bois très dur, en utilisant peut-être du sable humide comme abrasif. Parfois il apparaît que plusieurs techniques ont été combinées; par exemple le martelage fin et l'incision en V; le piquetage préalable a laissé ici ou là des traces d'aspérités au fond de la rainure. Le polissage terminal était assorti d'un bouchardage. La réalisation de ces gravures a demandé parfois des qualités sportives indéniables. Dans l'Oued Djerat, par exemple, on voit un éléphant de 4,5 m de haut, et l'amorce d'un rhinocéros de 8 m de long.

En Afrique centrale et australe, les gravures à contours largement incisés seraient liées à des considérations religieuses, alors que les dessins à rainure fine tradiraient un projet initiatique ou pédagogique. Le raffinement vient du fait que certaines surfaces, évidées et polies avec brio, servent à représenter les couleurs de la robe des bêtes ou des objets portés par elles. Il y a là une préfiguration des bas-reliefs de l'Égypte pharaonique. La figure se lit en effet parfois comme un relief en creux dans la roche évidée à cet effet (camée). La roche-mère est utilisée avec beaucoup d'à-propos. Par exemple, une girafe est présentée sur un bloc oblong de diabase dont elle épouse parfaitement la forme (Transvaal occidental). De même, dans la région de Leeufontein, un rhinocéros figure sur une roche à surface rugueuse et arêtes anguleuses qui reproduisent exactement la carapace de la bête. Ailleurs, sur la colline de Maretjiesfontein (Transvaal occidental), un zèbre quagga est obtenu par gravure et piquetage dans une pièce de diabase, et son maxillaire inférieur est limité par un léger renflement de la pierre qui marque la forme de l'anatomie. Au Musée du Transvaal, une antilope mâle splendide a sa crinière rendue par des bandes gravées au piquetage, cependant que sa mèche frontale ressort de traits finement incisés. Les couleurs interne (bleu) et superficielle (ocre rouge) de la roche sont utilisées à la perfection pour souligner les contrastes. Un autre chef-d'œuvre de l'école des graveurs préhistoriques africains est le groupe de

girafes du Blaka, avec leurs pelages variés, leurs pattes aux poses si naturelles, et même le frémissement de leurs queues. Mais la technique ira dans l'ensemble en se dégradant. Déjà à la période dite des bœufs, les gravures sont souvent médiocres. Par exemple, dans le cas des girafes d'El Greiribat traitées par piquetage large et grossier.

### *Les peintures*

Elles ne doivent pas être dissociées entièrement des gravures. A Tissoukai par exemple, on voit sur les parois des esquisses gravées qui laissent supposer que les artistes gravaient avant de peindre. Ici aussi, l'art nécessitait parfois des exploits sportifs. Dans l'oued Djerat, un plafond d'époque caballine à pente raide est peint sur 9 m. Et dans certaines stations du Tassili comme Tissoukai, des peintures apparaissent à plus de 4 m comme si l'on voulait éviter les zones inférieures à portée de l'homme; ce qui a nécessité l'utilisation d'échelles frustes et même d'échafaudages. Les peintures sont monochromes ou polychromes selon les cas<sup>9</sup>. Au bas Mertoutek, c'est le kaolin violet. Dans l'abri de la face sud de l'Enneri Blaka, c'est le kaolin ocre rouge du type sanguine. Ailleurs, c'est une palette chatoyante qui brille par la combinaison tellement judicieuse des tons qu'elle recrée les conditions mêmes et l'équilibre pourtant inimitable du réel. Cela nécessitait une technologie afférente, assez complexe, dont les vestiges ont été retrouvés sous forme d'ateliers. A I-n-Itinen par exemple, de petites meules plates assorties de broyeurs minuscules pour réduire en poudre les roches, ainsi que de petits godets de peinture, ont été exhumées. Les pigments se sont avérés très résistants, si l'on en croit la fraîcheur étonnante de leur éclat jusqu'à nos jours. La gamme relativement riche est fondée sur quelques couleurs de base: le rouge et le brun, provenant d'ocres tirés des oxydes de fer; le blanc obtenu à partir du kaolin ou de fientes d'animaux, de latex ou d'oxydes de zinc; le noir extrait du charbon de bois, d'os calcinés et broyés ou de fumée et de graisses brûlées. S'y ajoutent le jaune, le vert, le violet, etc. Ces ingrédients finement pulvérisés au pilon dans un mortier étaient malaxés, intégrés dans un liquide, peut-être le lait (dont la caséine est un excellent liant) ou la graisse fondue, ou encore le blanc d'œuf, le miel, la moelle d'os cuite: d'où cet éclat vivace des tons qui a traversé les millénaires. La couleur était apposée avec les doigts, avec des plumes d'oiseaux, ou avec des spatules de paille ou de bois mâchonné, avec des poils de bêtes fixés sur un bâtonnet à l'aide de tendons, et aussi «au pistolet», en pulvérisations du liquide par la bouche. C'est ce dernier procédé qui donne les mains négatives qu'on voit encore sur les parois des roches et qui constituent une sorte de signature originale de leurs chefs-d'œuvre. Parfois des corrections sont faites sans effacer les traits précédents. D'où les bovins à quatre cornes ou des hommes à trois bras, etc. Ici aussi, l'utilisation des particularités de la roche est fort judicieuse. Par exemple à Tihilahi où une fente naturelle de la paroi est devenue l'abreuvoir vers lequel le troupeau se penche<sup>10</sup>.

9. En Afrique méridionale, le Transvaal et la Namibie contiennent surtout des peintures monochromes, alors que les peintures du Botswana, du Griqualand et du Natal sont plutôt polychromes.

10. J.D. LAJOUX, 1977, p. 151.

*Les bijoux*

L'art des parures n'exige pas une technique moins avancée, au contraire. Certaines perles sont en cornaline, roche extrêmement dure. Les débris laissés par les joailliers d'alors, à plusieurs étapes de leur travail, permettent de reconstituer celui-ci. D'abord, des rondelles plates étaient dégagées par percussion puis par friction. Alors, une grosse aiguille quadrangulaire était détachée d'un morceau de silex et servait de burin. Sa pointe acérée, enfoncée au milieu de la rondelle tour à tour des deux côtés, créait deux coupelles confrontées dont la rencontre constituait le moment le plus délicat de l'ouvrage. Le stylet de silex se transformait alors en foret giratoire, et grâce à du sable fin enrobé dans du goudron végétal, il limait le trou médian jusqu'à l'ouvrir entièrement. D'autres pierres aussi difficiles (amazonite, hématite, calcédoine) étaient également travaillées, de même que l'os et l'ivoire, pour donner des pendentifs, des bracelets, des chevillères. La pierre ponce entrait en jeu pour leur polissage. A Tin Hanakaten, on a retrouvé quelques mèches de foret en microdiorite au milieu des grains d'enfilage en test d'œuf d'autruche.

*La poterie*

Les pâtes pour la céramique étaient apprêtées avec un liant constitué de déjections de ruminants. Elles étaient ensuite montées «au colombin», c'est-à-dire avec un boudin de pâte enroulé sur lui-même et travaillé aux doigts et au lissoir. Les cols de ces vases sont multiformes: galbés en boudin, évasés, déversés, déjetés. La cuisson devait être impeccable, à en juger par les teintes nuancées qui vont du rose au brun foncé. L'engobe était connue; ainsi que le vernis végétal utilisé aujourd'hui encore en Afrique pour la poterie et pour laquer ou orner le plancher, la toiture ou les murs des maisons. Les décorations remarquables étaient dessinées à l'aide de peignes en os, d'arêtes de poisson, d'empreintes d'épis, de corde, de graines, avec un débordement d'imagination à travers une grande profusion de motifs. A Oued Eched au nord du Mali, des fours de potiers regroupés dans un secteur réservé témoignent de l'importance du métier de ces artistes qui n'avaient rien à envier à la virtuosité de leurs congénères d'Es-Shaheinab au Soudan Khartoumien<sup>11</sup>.

*La sculpture*

La sculpture n'est pas absente non plus. Elle porte cependant sur des miniatures: un ruminant couché, dans l'Oued Amazzar (Tassili); un bœuf couché à Tarzerouck (Hoggar); à Adjefou, un petit lièvre aux longues oreilles rabattues sur le corps; une tête saisissante de bélier à Tamentit du Touat; une pierre sculptée anthropomorphe d'Ouan Sidi dans l'erg oriental; une tête de chouette splendidement stylisée à Tabelbalet; à Tin Hanakaten, des figurines d'argile représentant des formes stylisées d'oiseaux, de femmes, de bovidés dont l'un porte encore deux brindilles en guise de cornes.

11. Cf. J.H. HUGOT, 1974, p. 155.



1. Peinture rupestre de Namibie  
(photo A. A. A., Myers,  
n° 3672).

2. Gravure rupestre au Tibesti  
(photo Hoa-Qui, n° ART  
11003).



## Types et styles

On peut distinguer en gros au Sahara trois grands types et styles qui recourent presque les périodes évoquées plus haut.

Le premier type est la facture archaïque à tendance monumentale et semi-naturaliste ou symboliste. L'homme semble encore sous le coup des émotions premières devant la force des bêtes qu'il faut subjuguier éventuellement par la magie. Deux étages sont à y distinguer. Le premier est celui du style « bubalien » centré surtout au Sud oranais, au Tassili, au Fezzan, avec des gravures marquées au coin d'un sens aigu de l'observation. Les sujets qui sont essentiellement des bêtes, généralement de grande taille, sont souvent isolés. La facture semi-naturaliste, dépouillée et austère, s'en tient aux traits essentiels campés avec maîtrise. Tels sont le rhinocéros et les pélicans de l'Oued Djérat (Tassili); l'éléphant du Bardai (Tchad), l'éléphant d'In Galjein dans l'Oued Mathendous. Le second étage est caractérisé par des antilopes et des mouflons surtout peints. L'homme y pullule avec des « têtes rondes ». Semi-naturalisme encore et parfois symbolisme. Mais les lignes, au lieu d'être sobres, sont plutôt animées, voire agitées ou même pathétiques; le rite n'est pas loin; et on le flairé à la vue des animaux totems et des hommes masqués, des danses rituelles, etc. Ici, l'isolement n'est pas de mise. De petits tableaux existent; mais aussi des frises et fresques composées, les plus grandes du monde. Ce style, qui est concentré au Tassili, se lit dans des scènes où apparaissent des mouflons aux cornes puissantes, des danseurs masqués comme à Sefar (site éponyme selon J. Lajoux), la prêtresse (dite Dame Blanche) d'Ouanrhet.

Le second grand type est celui de la peinture et de la gravure naturaliste à sujets de petite dimension, seuls ou en groupes. Le style est nettement descriptif. On sent déjà que l'homme s'affaire et qu'il domine et mène les bovins, canins, ovins et caprins. Les couleurs se multiplient. C'est le Sahara des villages et des campements. Le site éponyme en serait Jabbaren.

Le troisième type stylistique est schématique, symboliste ou abstrait. La technique antérieure est conservée; souvent elle se dégrade. Néanmoins il ne faut pas croire à une décadence généralisée. La gravure surtout s'abâtardit dans le flou, le pointillé et le piquetage approximatif. Mais en peinture, le style du trait fin, inférieur à certains égards au trait austère et vigoureux d'antan, permet de progresser pour saisir le mouvement, parfois de trois quarts; il se prête mieux à la stylisation et aux formules neuves. Par exemple, chez l'homme de Gonoa (Sahara tchadien), l'élégance des traits rappelle le dessin à la plume, où les yeux et les pupilles, les cheveux, la bouche et le nez apparaissent avec une précision presque photographique. De même la technique du lavis permet de rendre des nuances très délicates. Par exemple, dans le cas de la petite antilope d'Iheren (Tassili) aux pattes flageolantes, qui vient téter sous le muffle presque tendrement baissé de sa mère. Cet art est bien fait pour styliser les chevaux et les chars, puis le dromadaire, mais aussi l'homme qui devient triangulaire comme à Assendjen Ouan Mellen, ou qui arbore un long cou en lieu de place de la tête. Il y a donc à la fois tendance au maniérisme du crayon précis, et au schématisme géométrique plus ou moins bâclé, qui se marie en fin de période avec les caractères alphabétiques libyco-berbères ou en tiffinagh. Un grand nombre de détails, comme par exemple les selles à troussequin ara-

bes, manifestement postérieures au VII<sup>e</sup> siècle, permettent de classer de telles compositions bien en dehors de la Préhistoire.

Quelques observations s'imposent d'ailleurs à propos de ces styles qui évoluent sans découpage chronologique précis. Le second étage du style archaïque en particulier est fort composite. Le bovin à l'amble de Sefar n'a rien des têtes masquées et à motifs symbolistes. Par ailleurs, certains stéréotypes traversent aussi plusieurs types et styles. Par exemple la technique picturale qui consiste à représenter les bovidés avec des cornes de face et la tête de profil comme à Ouan Render. Stéréotypes aussi dans certains gestes ou attitudes, comme celle des bergers qui ont un bras étendu cependant que l'autre est fléchi sur la taille. Enfin certains thèmes régionaux se dégagent nettement : le bélier au Sud oranais, la spirale au Tassili, alors qu'elle n'apparaît pas au Fezzan et dans le Sud oranais. Par contre les motifs sexuels caractérisent surtout le Fezzan et le Tassili.

En ce qui concerne le style des parures, on relève dans le capsien supérieur des gravures sur œufs d'autruche à thèmes géométriques. Mais c'est surtout au Néolithique de tradition soudanienne qu'on doit les outils et armes artistiques, les broches splendides en silex jaspé, vernies de vert et rouge sombre, les poteries décorées avec des lignes ondulées (*wavyline*), les têtes de flèches de Tichitt, avec leurs denticulations minutieusement polies et leur profil triangulaire parfait.

Dans les autres régions d'Afrique, la typologie est toujours en voie de définition. En Namibie, par exemple, un auteur fait état de 20 strates et styles de couleurs différentes avec 4 grandes phases : 1. celle des grands animaux de facture archaïque sans figurations humaines ; 2. les panneaux de petites dimensions avec des représentations humaines ; 3. la phase monochrome avec des scènes de chasse et des danses rituelles débordant de vie ; 4. la phase polychrome qui atteint aux sommets esthétiques comme dans l'abri de Philipp Cave (Damaraland) et dans les peintures de Brandberg datées de l'an 1500.

L. Frobenius de son côté, distingue deux styles principaux d'art rupestre en Afrique australe. Dans la pointe sud du continent, du Transvaal au Cap, et du Drakensberg oriental aux falaises de la côte de Namibie, c'est un art « naturaliste » où les bêtes dominent, traitées souvent individuellement avec une habileté consommée qui rend exactement les plis de la peau d'un pachyderme et les rayures de la robe du zèbre. Mais cet art serait plutôt figé et froid, même si les peintures y sont polychromes et composées, les couleurs étant appliquées par frottement, avec un doigté remarquable. Il s'agit de scènes agencées de chasses, de danses, de processions et conseils. Par contre, du Transvaal central au Zambèze (Zambie, Zimbabwe, Malawi), l'art est fondamentalement monochrome, fondé sur le rouge ou l'ocre des oxydes de fer et virant parfois au violet. La roche support est le granite au lieu du grès dans le cas précédent. La technique est celle du dessin qui sait être aussi fidèle au réel que les « lavis » du sud. Mais il ne s'agit pas d'une fidélité mécanique. La réalité est parfois interprétée dans des compositions scéniques où la fertilité imaginative est prodigieuse<sup>12</sup>.

12. Dans l'ensemble, la représentation du gibier et des animaux est naturaliste, parfois pour des raisons magiques ; car l'image doit reproduire le plus exactement possible l'objet du rite. Par contre, les effigies humaines sont souvent volontairement schématiques, car il s'agit de les soustraire à la prise magique.

L'homme apparaît, large d'épaules et la taille pincée, bref, « cunéiforme ». Vu de face, ses membres se présentent de profil comme dans les bas-reliefs égyptiens. Les personnages du sud sont plus naturels, avec des membres mieux galbés, dans des scènes de chasse et de combat parfois enchevêtrées ; alors que dans le nord, il s'agit de scènes de funérailles solennelles, peut-être des obsèques royales, avec des personnages manifestant des témoignages poignants de compassion. Par ailleurs, la faune, par exemple, dans la grande grotte d'Inoro, défile, non comme une arche de Noé soigneusement étiquetée, mais comme un bestiaire fantasmagorique : oiseaux gigantesques avec des becs ressemblant à des gueules de crocodiles, éléphants géants à dos crénelé, animaux bicéphales. Parfois ce sont des mythes élaborés, comme celui de la pluie. Le cadre de ces fresques fantastiques est constitué par de véritables paysages où les rochers stylisés et les arbres identifiables au point de vue botanique, les lacs poissonneux, sont intelligemment disposés. C'est l'art zimbabwéen, moins animé physiquement qu'au sud, mais lesté d'émotions tumultueuses ou poignantes. D'après Frobenius, le style « cunéiforme » serait lié à une haute civilisation, et l'on sait que la région du Zimbabwe n'en a pas manqué. Il pense aussi que ce style anguleux et austère a fait place à un style plus arrondi et plus souple, plus maniéré et plus efféminé, au moment de la dégénérescence des sociétés qui l'avaient inspiré<sup>13</sup>.

En Haute-Volta, les gravures rupestres dans le nord du pays (Aribinda) sont de style semi-naturaliste ou schématique, alors que dans le sud elles sont plutôt de forme géométrique. Il existe aussi des peintures dans les grottes de la falaise de Banfora.

En Centrafrique, les fouilles ont révélé des sites attestant l'occupation humaine depuis le pré-acheuléen jusqu'à l'Age des métaux ; quelques foyers d'art rupestre ont été localisés : l'abri de Toulou dans la région de Ndele, occupé depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, et qui comporte des personnages stylisés en rouge très anciens, et des sujets peints en blanc, les bras en « anse de pot » ; l'abri de la Koumbala ; les sites de gravures des sources du Mpatou et ceux de Lengo (Mbomou). Cet art s'apparente assez peu à celui du Sahara, mais plutôt aux tableaux de l'Afrique orientale et méridionale<sup>14</sup>.

## Motivations et interprétations

On a qualifié les représentations rupestres de pétroglyphes. En effet, plus que partout ailleurs, cet art est signe, c'est-à-dire pont entre le réel et l'idée. C'est un symbole graphique qui requiert une grille de lecture. L'ignorance des conditions sociales de production de cet art est en fait le plus grand handicap pour son explication correcte. C'est pourquoi il importe de ne pas se ruer trop vite vers l'interprétation, en brûlant l'étape de la description du signe lui-même, c'est-à-dire de l'analyse formelle. Or très souvent, la description elle-même est faite déjà en termes d'interprétation. A la limite,

13. E. HABERLAND, 1973, p. 27.

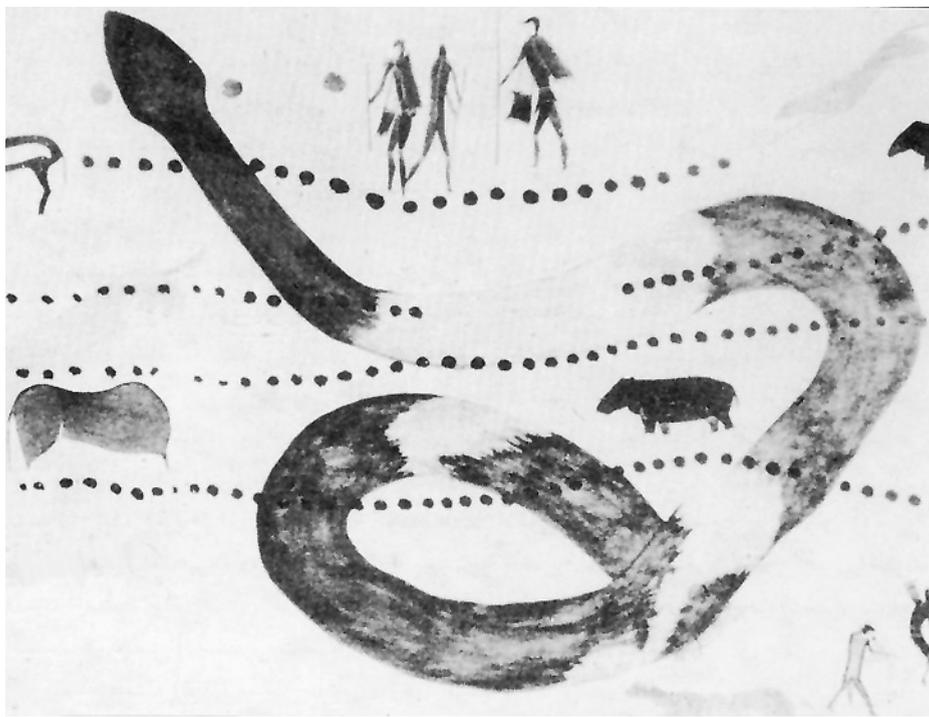
14. R. de BAYLE des HERMENS, 1976.

l'approche statistique pourrait permettre de répertorier les données quantitatives et qualitatives pour le plus grand nombre possible de tableaux, de façon à autoriser une analyse comparative<sup>15</sup>. L'on pourrait voir, par exemple, si les systèmes de signes repérés dans un nombre donné de tableaux obéissent à une dynamique quelconque dans le temps et l'espace. Mais la séquence d'évolution reconstruite sera d'autant plus plausible que la documentation aura été plus complète. Enfin ces hypothèses, issues de l'analyse formelle, ne pourront être confirmées que si elles cadrent avec le bloc de données qui constituent le système global de cette société. Un tableau préhistorique, en effet, n'est qu'une parcelle infime d'un macro-système d'information, c'est-à-dire d'une culture qui en comprend beaucoup d'autres. A ce niveau de l'analyse, on voit à quelle complexité de signes il faut atteindre pour appréhender le vrai sens d'une représentation esthétique. Sans compter que celle-ci, en plus du sens obvie, peut présenter un sens caché; car le signe est non seulement signe de quelque chose, mais aussi signe pour quelqu'un (symbolisme). Il faut donc s'élever de la morphologie à la syntaxe sociale, et pouvoir passer du simple commentaire d'un tableau purement naturaliste dont le sens est évident, au décryptage du message codé d'un tableau abstrait. C'est ici que la référence à la culture englobante est indispensable, car le signifié est représenté différemment selon les cultures. Plus un signe est éloigné de l'objet désigné, plus il est spécifique d'une culture; plus il sert d'indicateur. Exactement comme la même onomatopée se retrouvant dans plusieurs langues n'en caractérise aucune spécialement, elle n'est que le reflet de la même commune nature; il n'en est pas de même pour un mot typique d'une langue donnée. On peut donc considérer les grandes galeries d'art comme des postes-émetteurs de messages culturels. Mais quels sont les récepteurs? Ces postes n'émettaient-ils pas souvent pour les producteurs eux-mêmes avant tout, et aussi pour l'ensemble de leur société qui nous a laissé trop peu d'autres vestiges pouvant faciliter la lecture et le décodage de ces messages? En somme, la problématique et la stratégie d'exploration esthétique doivent se terminer par une définition des types de culture qui sous-tendent ces manifestations partielles. Par la délimitation des espaces culturels dans lesquels ils baignent, on peut reconstruire les relations historiques dans le tissu desquelles elles étaient insérées.

C'est pourquoi la description de peintures rupestres africaines par des formules ou des légendes comme *les Juges de paix, la Dame blanche, l'Arracheur de dents, Joséphine vendue par ses sœurs, les Martiens*, est assez appauvrissante, parce que d'emblée elle transfère et aliène un bloc culturel en le lisant à travers le code d'un seul observateur ou d'une autre civilisation<sup>16</sup>. On peut poser comme principe général que l'art préhistorique africain doit être interprété

15. Cette approche quantitative peut faire éventuellement l'objet d'un traitement par ordinateur, avec toutes les précautions qui s'imposent alors. Voir à ce sujet les travaux de A. STRIEDTER à l'Institut Frobenius de Francfort dirigé par le Professeur HABERLAND.

16. Voir à ce sujet les observations pertinentes de J.D. LAJOUX, 1977, p. 115 et sq. Sans nier le droit à l'humour ni l'immense culture de l'Abbé BREUIL et les services éminents qu'il a rendus à l'étude de la préhistoire en général et à celle de l'Afrique en particulier, il faut dire qu'il a trop souvent succombé à cette tendance.



1



1. *Piste du Serpent*, photo A. A. A., Mauduit, n° 35. C.

2. *Rupestre de « White Lady »*, photo A. A. A., Duverger, n° DUV-4852.

avant tout à partir de références autochtones. Et ce n'est que lorsqu'on n'a pas trouvé de réponse à un problème dans l'environnement spatio-temporel et culturel local, régional ou continental, qu'on peut chercher les causes ailleurs.

Cela dit, deux approches principales sont mises en œuvre pour l'interprétation de l'art préhistorique : l'idéaliste et la matérialiste. D'après l'explication idéaliste, cet art est avant tout l'expression des visions du monde qui gouvernaient les populations d'alors. Seules ces conceptions expliquent non seulement le contenu, mais même la facture des représentations. Il importerait donc de se libérer du carcan rationaliste : « L'art sud-africain, écrit Erik Holm, apparaît sous son vrai jour si on le considère comme la manifestation de la ferveur religieuse et du besoin de transcender les choses ; cette métaphysique fut celle de l'humanité primitive et les images zoomorphes ne sont qu'un masque qui dissimule la véritable nature des aspirations humaines. Plutôt que de nous laisser entraîner à des polémiques, contentons-nous des indications fournies par le mythe ; elles sont suffisamment explicites. »<sup>17</sup>

Dans ces conditions, le symbolisme mythologique et cosmogonique est la principale clé pour explorer l'univers de l'art pariétal. L. Frobenius a brillamment développé les mêmes thèses, encore que chez lui les considérations sociologiques apparaissent aussi.

A Leeufontein, nous dit-on, le lion est gravé sur la face latérale du rocher pour être éclairé par les premiers rayons du soleil, parce qu'il représente l'astre du jour, alors que le rhinocéros est orienté vers le couchant parce qu'il est l'esprit de la nuit et de l'obscurité. Le rhinocéros dont les cornes symbolisent le croissant de la lune naissante, est considéré par la tradition comme ayant assassiné la lune, etc. E. Holm parle aussi de la « vocation sacrée » des grottes situées dans les massifs reculés. La légende cosmogonique, recueillie au XIX<sup>e</sup> siècle par le philologue allemand Willem Bleek de la bouche des San, l'amène à dire que ces derniers « ne font pas de distinction entre la matière et l'esprit ». L'antilope du Cap dessinée avec les membres atrophiés symbolise la lune ascendante. Confrontée à des figures humaines comme dans la galerie d'Herenveen (Drakensberg), ces hommes sont censés l'adorer. Le chamois vif et zébré de rouge symbolise l'orage, la mante religieuse l'éclair, et l'éléphant, le nuage qui laisse tomber la pluie (comme on le voit au Mont Saint-Paul, Drakensberg). Ce mythe se retrouverait non seulement ailleurs en Afrique (Grotte Philipp en Namibie, Djebel Bes Seba et Ain Guedja en Algérie), mais aussi sur un ivoire gravé de la Madeleine en France.

La magnifique antilope du Cap, au musée du Transvaal, présente un pelage couleur de miel ; cela rappellerait simplement que l'antilope a été créée par la mante religieuse, incarnation du soleil, et que la mante, en vue de lustrer le pelage de la bête, l'aurait ointe de miel vierge. Si le zèbre quagga est peint parfois sans rayure comme dans la grotte de Nswatugi dans les monts Matopo au Zimbabwe, c'est qu'à l'origine le zèbre n'était pas rayé. Ce n'est qu'après avoir pris le soleil sur son échine qu'il en reçut les brûlures qui marquent son pelage, etc. Dans cette optique, il suffirait de posséder

17. E. HOLM, *L'Art dans le Monde. L'Age de pierre*, p. 183 et sq., p. 170 et sq., etc.

dans le menu détail le « métabolisme panthéiste » des origines africaines pour disposer d'une sorte de clé passe-partout permettant de déchiffrer toutes les énigmes de l'art pariétal africain qualifié d'« intemporel comme le mythe ». Avouons que ce serait trop beau.

Les tenants de l'approche matérialiste, quant à eux, pensent que l'art préhistorique comme tout autre art n'est qu'un reflet de l'existence concrète des hommes d'une société donnée: un moment « idéologique » et un outil superstructurel exprimant un certain équilibre écologique et sociologique, et permettant à l'homme de le préserver ou de l'améliorer en sa faveur.

Il y a lieu, pensons-nous, d'opérer une synthèse entre ces deux approches qui seraient trop partielles si elles étaient exclusives. L'art préhistorique africain a véhiculé incontestablement un message pédagogique et social. Les San, qui constituent aujourd'hui le peuple le plus proche de la réalité des représentations rupestres, affirment que leurs pères leur ont expliqué le monde selon les San, en partant de ce gigantesque livre d'images que constituent les galeries. L'éducation des peuples sans écriture est fondée avant tout sur l'image et le son, sur l'audiovisuel, comme le montre l'initiation des jeunes dans l'Afrique au sud du Sahara jusqu'à nos jours. Les pétroglyphes de l'art sont de cet ordre. Mais il est bien évident que le mythe n'explique pas tout, car avant de produire le mythe, il faut produire et reproduire la société elle-même. Le mythe peut devenir ainsi un moyen privilégié d'améliorer (ou de détériorer) les forces productives et les rapports de production. E. Holm le suggère d'ailleurs lui-même, quand il cite le cas du jeune San persuadé que la pointe de flèche taillée dans le quartz brillant est une parcelle de l'étoile qu'il invoque en affûtant son trait: « Toi qui ne manques jamais le but, toi qui es infaillible, fais en sorte que j'atteigne ma proie ! » Cette seule phrase, contrairement à la conclusion idéaliste qu'en tire l'auteur, est à portée avant tout utilitariste. L'homme, pour survivre, amute et mobilise l'Univers. C'est là la fonction du mythe. Mais je ne pense pas que ce soit sa seule fonction<sup>18</sup>. Il ne faut donc pas que la forêt du symbole nous empêche de voir les arbres de la réalité concrète.

En effet, la fonction spirituelle peut exister parfois de façon autonome servant alors subjectivement non plus comme un moyen, mais comme une fin en soi. Le mythe après tout n'est-il pas une façon pour l'homme de comprendre l'Univers en l'ordonnant, c'est-à-dire en le rationalisant d'une certaine manière, puisqu'il y a une sorte de logique immanente au discours mythologique. Le but spirituel existe donc, même s'il est souvent lesté de contenus infrastructures. Représenter un être redouté, c'est en effet déjà s'en libérer; le tenir sous son regard, c'est le maîtriser. Le silence minéral presque tangible qui habite les couloirs rocheux secrets et barrés à I-n-Itinen et Tïssoukaï, signifie-t-il le recueillement de sanctuaires et lieux d'initiation, ou le recel de bêtes parquées ou volées? Peut-être les deux. Les person-

18. Du point de vue proprement historiographique, signalons que les mythes sont parfois pleins d'enseignements. C'est ainsi que d'après les San le soleil, mécontent du transport sur le dos du zèbre, l'aurait déserté pour se réfugier entre les cornes d'un taureau, ce qui nous renvoie à l'autre bout du continent aux figurations nord-africaines (Sud oranais, Sahara, Egypte) de bovidés affublés du disque solaire. La déesse-Vache Hathor serait-elle née du mythe panafricain ?



1

*1. Détail d'un rupestre de Haute-Volta (photo J. Devisse).*

*2. Peinture rupestre de Namibie (photo A. A. A., Myers, n° 3808).*



2

nages masqués à têtes zoomorphes, et les animaux à attributs céphaliques (disques, aureus, barres, etc.)<sup>19</sup> qui sont souvent associés dans le Sud oranais et à l'Oued Djerat, suggèrent l'idée de personnages en position d'orants devant les animaux. De même les trois chasseurs masqués de Djaret, qui semblent traquer un buffle porteur de disque, signalent peut-être une scène d'envoûtement. Les masques étant toujours utilisés par certaines populations africaines, pourquoi ne pas fonder l'interprétation de telles scènes sur cette problématique culturelle, au lieu de se livrer à la simple affabulation? On constaterait que parfois l'explication n'est pas toujours religieuse. Jusqu'à nos jours, les chasseurs de la zone sahélienne coiffent une tête de calao qu'ils secouent de haut en bas à l'imitation de cet oiseau, en vue de s'approcher à quatre pattes d'une antilope avant de lui décocher leur flèche à bout portant. Mais parfois, la disproportion est telle entre les moyens et le résultat que cela sent très fort la magie; comme lorsqu'un homme masqué traîne sans effort un rhinocéros abattu, les quatre fers en l'air, dans une gravure d'In Habeter (Libye). Certains cultes de fécondité apparaissent nettement dans le comportement des acteurs mis en scène, qui semblent se livrer à des accouplements rituels, par exemple le coït entre une femme et un homme masqué à Tin Lalan (Libye), ou qui exécutent des danses animées avec des attributs phalliques protubérants. La fécondité, en effet, surtout en fin de période préhistorique au Sahara ou dans le désert namibien, était la grande affaire, face au recul de toute trace de vie, devant la marche implacable de la sécheresse. Un bijou en cornaline de forme hexagonale dans le gisement néolithique de Tin Felki a été reconnu par Hampaté Ba comme un talisman de fécondité utilisé jusqu'à nos jours par les femmes Peul<sup>20</sup>. Dans ce cas précis, la *motivation esthétique* n'est pas non plus à écarter. En effet, les hommes et les femmes du Néolithique africain étant de la catégorie *sapiens* comme nous, on ne peut leur dénier le sentiment spécifique à notre espèce qu'est la joie de créer des formes pour la simple et seule joie de les contempler. L'émerveillement que nous éprouvons aujourd'hui devant ces créations, était encore plus vif quand les tableaux étaient tout frais et que leurs modèles grouillaient dans l'environnement proche. Les petits broyeurs à fards, les perles en amazonite, en calcédoine ou en test d'œuf d'autruche du Ténéré, aussi bien que le modelé souverainement bien galbé des haches à gorges, témoignent hautement du goût esthétique des Africains d'alors.

Les brouillons délaissés comme insatisfaisants sont relativement nombreux. Par ailleurs bien des tableaux sont tellement exposés à l'air libre, face au ciel ou au premier passant, que leur caractère profane ne fait pas l'ombre d'un doute. C'était souvent de l'art populaire. Populaire aussi du fait que l'intention « historique » n'en est probablement pas absente. En effet, la joie du souvenir et le désir de perpétuer la mémoire des faits individuels ou collectifs comptent aussi parmi les « marqueurs » de notre espèce humaine. L'homme est né chroniqueur. Et les artistes de la Préhistoire sont les premiers

19. Voir les exemples célèbres du bœuf de Maia Dib (Libye) et du bélier de Boualem (Atlas Saharien).

20. La croix d'Agadès ou d'Iferouane serait issue du signe de Tanit, symbole sexuel féminin.



1



3



2



4

*Peintures rupestres du plateau du Tassili N'Ajjer (Algérie). Photos A. A. A., 1. et 4.: Naud, n° 12 599, 12 379; 2 et 3.: Sudriez, n° 31, 43.*

historiens africains, puisqu'ils nous ont représenté en termes lisibles les états progressifs de l'homme africain dans ses relations avec son milieu naturel et social.

## La charge historique, ou l'art comme document

En quoi l'art préhistorique africain est-il l'édition illustrée du premier livre d'Histoire de l'Afrique ?

### L'environnement écologique

Il y a là d'abord un film documentaire sur l'*infrastructure* des premières sociétés vivant sur notre continent. Par exemple sur leur environnement écologique. Ce biotope peut-être constaté directement comme dans le cas d'objets retrouvés *in situ*. Mais il peut aussi bien être induit du contenu des tableaux. Certes, on a pu lancer un appel à la prudence en rappelant qu'une représentation esthétique ne constitue pas forcément un reportage sur la réalité ambiante et contemporaine; l'artiste a pu décrire des souvenirs anciens, matérialiser des mirages ou des rêves. Mais en l'occurrence, le caractère massif des témoignages concordant avec les résultats de l'analyse géomorphologique qui a défini l'extension des paléo-lacs et des réseaux hydrographiques anciens, ne laisse aucun doute. Par ailleurs, dans un gisement de l'Adrar Bous daté de 5140 BP au C 14, des ossements d'hippopotames ont été retrouvés par H. Lhote. Cela confirme par exemple l'authenticité historique du groupe d'hippopotames figurés à Assadjén Ouan Mellen. Or cette bête est un véritable indicateur écologique, puisqu'elle exige des eaux pérennes. De même l'éléphant qui consomme chaque jour des quantités énormes de produits végétaux. Le Sahara des peintures préhistoriques était donc un grand parc à végétation méditerranéenne dont quelques vestiges ont survécu jusqu'à nos jours. Cette écologie fera place de plus en plus à un biotope «soudanais et sahélien»<sup>21</sup>. A la période du cheval et des chars, on rencontre quelques représentations d'arbres, par exemple, des palmiers, signalant sans doute des oasis.

En Afrique australe, le style nordique (dit rhodésien) pullule de dessins d'arbres dont certains sont identifiables. Une faune grouillante et variée hante ainsi les abris des lieux aujourd'hui déserts, ressuscitant pour ainsi dire une sorte d'arche de Noé, un jardin zoologique pétrifié: poissons gravés, animaux sauvages hirsutes et puissants, comme le bubale antique avec sa vaste encornure (jusqu'à 3 mètres de diamètre), félins, comme le guépard et la cynhyène, singes cercopithèques ou cynocéphales (à Tin Tazarift), autruches, hiboux, etc. Partout des scènes de chasse apparaissent qui évoquent le grand

21. Y. et M. VIA, 1974.

match originel de l'homme et de la bête. Ces scènes pleines de vie et parfois de violence, où on lit la victoire de l'intelligence sur la force brute, ne sont pas sans rappeler les chasseurs signalés par Yoyotte dans la vallée du Nil prédynastique, avec leurs poches phalliques entre les jambes, leurs armes courbes, leur « queue postiche » qui est en fait, comme aujourd'hui encore en Afrique tropicale, une peau de bête portée en sautoir. A Iheren, on voit une chasse au lion où le fauve traqué est environné d'un cercle de lances menaçantes. A Tissoukai, un onagre abattu est sur le point d'être dépecé. Dans la vallée du Nil, en Libye et dans tout le Sahara, il y a une multitude de figurations de pièges qui démontrent l'ingéniosité multiforme des hommes d'alors qui adaptaient leurs techniques à l'écologie et aux mœurs des bêtes<sup>22</sup>.

Cette profusion de tableaux cynégétiques, du Nil à l'Atlantique, met en lumière vive l'existence d'une véritable civilisation de chasseurs. Des bêtes géantes comme l'éléphant n'y échappaient pas, comme en témoigne la grande scène de chasse du Haut Mertoutek. Les pièges sont presque partout associés aux signes des chasseurs dans un bloc culturel très original, qui a couvert presque toute l'Afrique pendant des dizaines de millénaires jusque très avant dans la période historique comme en témoigne la légende de Soundjata.

Ces figurations nous révèlent aussi le passage graduel de la surveillance ou « mise en captivité » des bêtes à leur apprivoisement, puis à leur domestication. On voit un homme armé d'un arc et tenant un animal en laisse, cependant qu'une chasse au mouflon à Tissoukai se fait à l'aide de chiens. Le chien sloughi croqué sur le vif au Sefar, avec sa queue embobinée, a traversé les âges comme compagnon de l'homme du désert. Une scène de Jabbaren montre un chasseur à l'affût devant une bête sauvage; équipé d'une arme courbe, il est suivi d'un autre animal aux aguets, mais qui semble domestiqué. Les variétés de bovidés sont signalées: *bos ibericus* à cornes courtes et épaisses dans le Sud, *bos africanus* à Taghit, à Jabbaren, etc., avec ses grandes cornes en lyre. Ces bêtes portent parfois une pendeloque au cou (Oued Djerat).

Puis nous voyons des bovidés aux cornes splendidement ouvragées, décorées, artificiellement déformées en spirale comme à I-n-Itinen. La variété d'âne chassée à Tissoukai est celle-là même qui est domestiquée depuis le Néolithique où on le voit monté par un homme. Il y a aussi des ovins et caprins, etc. L'équipement nautique même semble apparaître, comme à Tin Tazarift, avec un profil qui rappelle celui des barques en papyrus des lacs et fleuves du Soudan tchadien et de Nubie.

## Le contexte humain

Des peintures d'I-n-Itinen montrent des hommes penchés vers le sol, maniant des outils coudés qui font penser aux scènes de récolte avec faucilles des bas-reliefs pharaoniques. De même, des peintures de femmes courbées

22. On a recensé des palissades et des filets, des pièges à détente, des fosses-pièges ou trappes, des pièges assommoirs, des pièges à blocage, à tension ou à torsion, comme à Dao Timni aux confins nigéro-tchadiens où une girafe est immobilisée par un système complexe à tension qui lui rabat l'encolure à l'horizontale. Pour le détail des recherches sur ce sujet important, voir P. HUARD et J. LECLAN, 1973, pp. 136 et sq.

dans l'attitude caractéristique des vanneuses ou des glancuses, peuvent faire penser à une céréaliculture néolithique au Sahara, dont la surabondance des meules et broyeurs à grains semble fournir la confirmation<sup>23</sup>. Mais les études de palynologie sur des échantillons sahariens incitent à une certaine prudence. Il s'agit peut-être de ramassage. Encore que la limite soit difficile à tracer entre la végéculture ou protoculture et l'agriculture proprement dite. A Battle Cave, des jeunes filles San partent pour la cueillette avec leur bâton à fouir sur l'épaule. Quoi qu'il en soit, la profusion même des objets d'art pariétal ou mobilier découverts dans de vastes régions d'Afrique, en particulier celles qui sont aujourd'hui désertiques, donne une idée intéressante sur la densité démographique de ces régions. Par leurs masses énormes, ils suggèrent parfois des productions semi-industrielles, comme au nord-est de Béchar et dans l'Erg Erroui, et même dans la Madjouba (Ouest saharien) comme en font foi les observations de Th. Monod.

L'art préhistorique africain est très éloquent aussi sur la garde-robe des hommes d'alors. Il nous apprend que comme il arrive souvent à l'origine, les hommes étaient plus parés que les femmes jusqu'à la période bovidienne où la tendance semble se renverser.

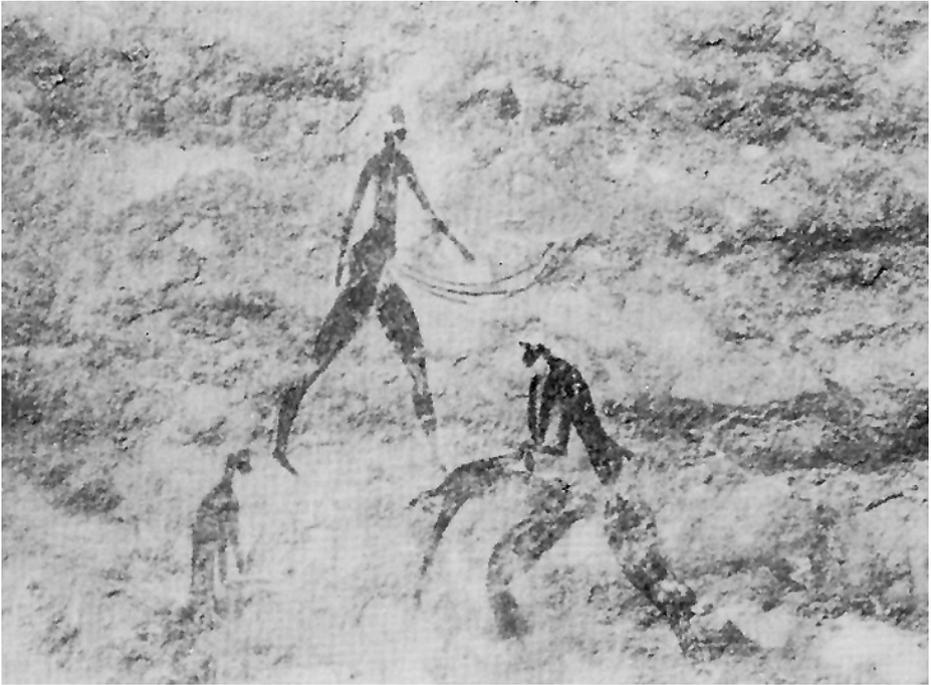
Vêtus de peaux de bêtes, affublés de bandelettes frontales ornées ou de manteaux de plumes, ils arborent des insignes divers parfois énigmatiques : colliers, brassards, bracelets, etc. Les femmes portent souvent un vêtement réduit au minimum, portant parfois le lempè (bande de coton passée entre les jambes sur une ceinture et retombant devant et derrière) familier aux jeunes filles de la région soudanaise. Mais il y a aussi le pagne avec les pans inférieurs diversement arrangés, des robes collantes, des sortes de cache-seins ou soutiens-gorge, des coiffures multiples dont celle en cimier comme à Jabbaren.

Quant à l'habitat, il est souvent figuré sous forme schématique par des demi-sphères représentant des huttes dans lesquelles on voit du mobilier et aussi des scènes familiales. Les découvertes de la falaise de Tichitt (Mauritanie) où 127 villages ont été déjà reconnus démontrent d'ailleurs que les Africains néolithiques étaient aussi des bâtisseurs. Implantées sur des éperons méridionaux prolongeant le Dahr, ces agglomérations en pierre sèche, regroupant chacune environ 3000 personnes, reposaient souvent sur une substructure de roches cyclopéennes qui n'est pas sans rappeler les zimbabwe de l'Afrique centrale et australe. Des piliers de soutènement en pierre taillée caractérisent cet art architectural remarquable pour l'époque<sup>24</sup>.

Ainsi donc, à travers les fresques de l'art pariétal africain, nous entrevoyons toute une société qui s'anime jusqu'à prendre presque la troisième dimension, celle de la vie. A Takedetoumatine par exemple, des femmes aux formes rebondies et qu'on sent bien nourries de lait, sont assises devant des huttes avec leurs enfants; des veaux sont soigneusement attachés en ligne à une corde, cependant que des hommes s'occupent à traire les vaches. Scène du soir, empreinte d'une sérénité pastorale. Le nombre de femmes peut-il

23. Ceux qui ont été ramenés par la mission Berliet-Ténéré, comptent parmi les plus beaux.

24. Voir les travaux de H.J. HUGOT sur Tichitt.



1. Scène érotique du Tassili  
(photo P. Colombel, n° 75 321).

2. Scène érotique du Tassili  
(photo P. Colombel, n° 731 075).



suggérer un régime polygamique? A Orange Springs et à Nkosisama Stream (Natal), des scènes de danses très vives montrent les gens réunis, en particulier des femmes, battant des mains autour de danseurs masqués.

A Jabbaren, une femme entraîne son enfant rétif. A Sefar, un homme tire la corde à veaux, objet sacré (*dangul*) chez certains pasteurs peul d'aujourd'hui. Sur la fresque grandiose de l'abri d'Iheren qui est l'un des sommets de la peinture préhistorique, on voit défiler des bœufs finement harnachés, avec aux flancs des outres d'eau, montés par des femmes aux riches atours. Des bêtes se penchent vers l'abreuvoir, cependant qu'un immense troupeau s'avance dignement. Des femmes parées sont nonchalamment installées devant leurs demeures, alors que des hommes avec des plumes aux cheveux semblent s'être arrêtés là pour saluer.

Dans les cases, on découvre un mobilier varié.

A I-n-Itinen des notables en tenue d'apparat et des guerriers en uniforme démontrent que la société commence à se hiérarchiser. Des archers en manteau semblent organisés comme escouades en patrouille avec un chef de contingent. Il y a là comme un relent de « forces de l'ordre ».

En Afrique australe, les scènes de guerre pullulent et retracent les conflits multiples entre San et Bantu.

Mais cela n'abolissait pas l'amour. Des scènes nombreuses démontrent que les artistes préhistoriques africains ne nourrissaient aucune fausse honte quant à cet aspect de la vie de leur société. Des bêtes en rut sont représentées, comme sur l'éperon ouest de Blaka où l'on voit deux rhinocéros dont l'un flairer le sexe de l'autre. Ailleurs c'est un bouc en train de couvrir une chèvre. Les scènes d'accouplement humain avec des positions variées démontrent avec naïveté et réalisme que l'homme n'a rien inventé d'essentiel dans ce domaine depuis des temps anciens. Le rocher Ahanna dans l'Oued Djerat (Tassili) est un festival d'hommes masqués aux phallus géants érigés au seuil des sexes de femmes en position gynécologique. Tous les détails y sont. De même, la grande fresque de Tin Lallan (Acacous, Libye) est consacrée principalement au même thème orgiaque. (Hugot-Bruggman, n° 164.)

A Inahouanrhat, c'est une scène plus prosaïque de coït à tergo, cependant qu'à Timenzouline (Tassili) un couple en action est environné de trois autres couples encore debout, chez lesquels les attitudes de résistance plus ou moins feinte des femmes sont parfaitement rendues.

Quand on aborde le domaine de la magie et de la religion, on est obligé de reconnaître que bon nombre de tableaux demeurent toujours hermétiques, enkystés qu'ils sont dans le mystère des mythes. Que représentent les bœufs bicéphales ou avec un corps double hermaphrodite pour une tête unique, qu'on voit à l'Oued Djerat? Que signifient les spirales magnifiquement gravées associées à de nombreux animaux, comme sur le bubale de l'Oued Djerat? Ce motif que l'on retrouve sur la poterie guézéenne semble lié aux rites de chasse (envoûtement), de même que la spirale du serpent Mehen attestée à l'époque thinite (I<sup>re</sup> et II<sup>e</sup> dynasties pharaoniques)<sup>25</sup>. Pour certains, la spirale signifie la

25. Voir aussi le rôle du serpent dans les cosmogonies africaines.

continuité de la vie. Quant au lien ombilical qu'on remarque entre deux personnages, partant par exemple de l'intersection des cuisses d'une femme pour aboutir à l'ombilic d'un archer en chasse, il semble signifier un flux mystique partant de la mère en prière les mains levées, en direction de son fils placé en situation dangereuse. De même, en Afrique méridionale (Botswana), on voit un animal pluviateur conduit à travers le pays au bout d'une corde tenue par une procession de personnages alertes. Les motifs solaires appartiennent au même fonds religieux. Mais seule la référence au contexte culturel et culturel proprement africain donnera la clé de certains tableaux qui restent encore muets. C'est ce qui s'est produit quand A. Hampaté Ba a reconnu dans une scène de Tin Tazarift baptisée jusqu'alors *les Bœufs schématiques* (parce que leurs pattes semblent réduites à des moignons, on les supposait accroupis) des animaux menés à l'eau au cours de la cérémonie du lotori, en vue de célébrer l'origine aquatique des bovins. Dans le motif digité indéchiffrable qui jouxte cette scène, Hampaté Ba a détecté le mythe de la main du premier berger nommé Kikala, main qui évoque les clans Peul, les couleurs de la robe des bœufs et les quatre éléments naturels<sup>26</sup>.

En général, l'évolution indique le passage de la magie, liée parfois aux danses paroxystiques, vers la religion dont témoigne une séquence de la grande frise de I-n-Itinen qui évoque le sacrifice d'un mouton.

### Relations et migrations

La tendance à expliquer tous les traits culturels africains par le diffusionnisme à partir de l'extérieur, doit être répudiée; ce qui ne signifie pas qu'il faut nier les relations, mais qu'il faut les définir avec circonspection. L'art pariétal franco-cantabrique qui date de 40 000 ans environ, est paléolithique et donc antérieur à l'art préhistorique africain. En revanche le Néolithique saharien est antérieur à celui de l'Europe<sup>27</sup>. La tentation a donc été forte de faire dériver du Nord l'inspiration des artistes du continent africain. On est même allé jusqu'à parler d'un art eurafricain dont le foyer aurait été européen; suggérant ainsi une sorte de théorie hamitique en matière d'art préhistorique africain.

### Une civilisation autochtone

Or il n'en est rien. Sans compter que 15 000 ans au moins séparent les deux mouvements esthétiques, il est reconnu que le Levant espagnol qui devrait être le maillon intermédiaire d'une influence éventuelle, n'a rien de commun avec l'Art originel du Sud oranais, du Tassili et du Fezzan. L. Balout a insisté avec force sur l'absence de relation entre la Préhistoire de l'Afrique du Nord et l'Espagne au Paléolithique supérieur. Par ailleurs, l'origine capsienne des gravures du Sud oranais et du Sahara est rejetée par pratiquement tous les

26. Il est vrai qu'il faut prendre garde de ne pas extrapoler automatiquement en amont les récits mythiques actuels pour expliquer tout le détail des symboles issus de la Préhistoire, cf. J.D. LAJOUX, 1977.

27. « Le Néolithique saharien remonte au moins au VII<sup>e</sup> millénaire avant l'ère chrétienne, alors qu'il n'y a pas si longtemps, l'opinion prévalait qu'il était retardataire par rapport à l'Afrique du Nord, à l'Égypte et au Proche-Orient », H. LHOPE, 1976, p. 227.

auteurs. C'est à partir de l'Atlas que l'art préhistorique a vraiment fleuri, et ses pôles ou épicentres sont proprement africains.

On s'est demandé aussi si ce n'était pas de l'Est, c'est-à-dire de la vallée du Nil, que cet art a irradié vers l'intérieur du continent. Or, il est évident que l'essor artistique de la vallée égyptienne du fleuve est bien postérieur à celui de l'Afrique saharienne et soudanienne. Les figurations sahariennes de bovidés, avec disques entre les cornes, sont bien antérieures à celles de la vache céleste Hathor... Le faucon finement ciselé sur la plaque de grès de la Hammada du Guir est bien antérieur aux figurations du même genre mais plus petites, qui apparaissent sur les palettes des tombes pré-dynastiques égyptiennes et qui préfigurent Horus. Le magnifique bélier à sphéroïde de Bou Alem précède de loin dans le temps le bélier d'Amon qui n'apparaît en Egypte que sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie. Les têtes zoomorphes de l'Oued Djerat observées par Malraux ont été jugées par lui comme étant des « pré-figurations de la zoolâtrie égyptienne ». Il en est sans doute de même pour les déesses à tête d'oiseau de Jabbaren. Le semi-naturalisme n'apparaît en Egypte qu'à l'époque guerzéenne, et il s'apparente aux gravures sahariennes de l'époque bovidienne. C'est le cas des tableaux de l'Ouadi Hammamat qui sont d'ailleurs de facture médiocre. Les superbes barques « de type égyptien » qu'on voit au Sahara (Tin Tazarift) sont sans doute simplement de type saharien. Les silhouettes de Rhardes (Tissoukai) qui évoqueraient des « Hyksos, » le « Pharaon », « Antinéa » avec sa coiffure qui ressemblerait au « pschent pharaonique », doivent être revus, me semble-t-il, à l'envers, en termes de perspective historique. Certes l'Égypte a exercé un rayonnement éclatant mais sans doute limité, vers l'intérieur de l'Afrique; mais ce qui est encore plus clair, c'est l'antériorité de la civilisation du Sahara préhistorique. C'est aussi le fait qu'aucun obstacle autre que la distance ne séparait alors les peuples du Hoggar, du Tassili et du Fezzan, de la vallée du Nil qui fut longtemps (jusqu'à la dessiccation du Sahara) une zone plutôt répulsive encombrée de marais. Ce n'est qu'à partir de la période « historique » que l'Égypte a acquis cette splendeur qui fait qu'on tend aujourd'hui à tout lui attribuer, selon le principe qu'on ne prête qu'aux riches. Mais en matière d'art et de technique, les pôles étaient primitivement situés au Sahara, au Soudan khartoumien, en Afrique orientale et au Proche-Orient. Le Sahara préhistorique doit d'ailleurs lui-même beaucoup plus aux foyers du sud-est qu'au Proche-Orient. Quant aux relations entre l'Afrique australe et la région saharienne, elles n'apparaissent pas fondées sur des preuves palpables, bien que Frobenius ait souligné un certain nombre d'analogies<sup>28</sup>. On a même parlé d'une « civilisation magosienne » qui selon E. Holm aurait été presque panafricaine. Mais rien d'évident n'apparaît ici. Les productions de l'art préhistorique sud-africain sont de toute façon généralement postérieures à celles de l'Afrique au nord de l'équateur, bien que le peuplement de la partie méridionale du continent soit extrêmement ancien<sup>29</sup>. Certains auteurs, bien

28. E. HABERLAND, 1973, p. 74.

29. Cf. le chapitre 20 de ce volume par J. D. Clark. Certains auteurs suggèrent une diffusion de l'art rupestre du Zimbabwe vers la Namibie et le Cap, puis vers le Transvaal et la région d'Orange; et enfin pour les polychromes évolués, de nouveau, du Zimbabwe vers la Namibie, cf. A.R. WILLCOX, 1963.

à tort, comme nous l'avons souligné au début, rejettent la grande période des représentations du massif du Drakensberg au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire après l'arrivée des Bantu. Du point de vue stylistique en tout cas, il semble que la peinture du sud n'ait pas d'affinité avec la période dite des « Têtes rondes » au Sahara et n'offre de parenté qu'avec la période des bœufs. Elle se distingue aussi par des motifs caractéristiques comme la végétation abondante, les paysages avec figurations stylisées de rochers, les thèmes funéraires, etc. Quoi qu'il en soit, l'étude comparative doit être poussée plus avant et, surtout, le cadre général de l'histoire de l'*Homo sapiens* africain préhistorique doit être affiné, avant qu'on puisse tracer des flèches éventuelles représentant des courants esthétiques.

### Schématisme des théories raciales

Cette observation est encore plus valable pour les « races » responsables de cette production artistique. Mais n'y a-t-il pas un abus de langage à utiliser ici le concept de race<sup>30</sup> ? Les quelques squelettes ou débris osseux disponibles peuvent-ils autoriser la hardiesse des scénarios du peuplement par des « races » préhistoriques ? Néanmoins, le processus démographique d'une rare complexité a été schématisé de la façon suivante par certains auteurs. Après le peuplement originel par des « Africains » de souche, des Néandertaliens du Proche-Orient auraient émigré en Afrique en deux branches, l'une s'avancant jusqu'au Maroc, et l'autre en direction des hauts plateaux est-africains par la Corne de l'Afrique ; ce sont les Atériens du Paléolithique moyen. Par la suite, avec un épisode épipaléolithique, probable parent du Sébilien d'Égypte, une autre vague de Cro-Magnonides serait arrivée en Afrique du Nord. Ils auraient comporté un noyau ibéro-maurusien et un noyau capsien. Ces groupes se seraient sans doute néolithisés sur place pour donner en particulier le Néolithique de tradition capsienne qui occupe, entre autres régions, le nord du Sahara. Cependant, d'autres foyers signalent une diversification remarquable des techniques et des arts. Il faut noter, en particulier, le rayonnement vigoureux des néolithiques de tradition soudanienne et de tradition « guinéenne », avec des centres secondaires au Ténéré et sur le littoral atlantique au nord de la Mauritanie<sup>31</sup>. Pour quelques auteurs, la période bubalienne de l'art rupestre serait due à des « méditerranéens » mal définis, blancs, disent certains, métis selon d'autres. La période dite des « Têtes rondes » serait due à des « négroïdes » que d'autres disent avoir été métissés par apport des peuples du Proche-Orient et qui constitueraient le Néolithique de tradition soudanienne. La période bovidienne serait l'œuvre des ancêtres des Peul. Enfin la tradition dite guinéenne plus au Sud, se serait fait sentir jusque dans les édifices de la falaise de Tichitt (Mauritanie). Toutes ces reconstructions, il faut bien le dire, restent très fragiles, et elles privilégient énormément les apports

30. Le processus de spéciation dont parle J. RUFFIE devait être déjà largement renversé, surtout avec les brassages facilités par l'écologie assez homogène de l'oïkoumène saharien. Voir au chapitre 11 « Races et Histoire en Afrique ».

31. Cf. H.J. HUGOT, 1974, pp. 62 et sq.

extra-africains. On en arrive même à parler de « nette influence africaine » dans un tableau rupestre du Sahara... Mais surtout, ces reconstructions tendent à établir des équivalences entre des concepts aussi différents que ceux de race, d'ethnie, de genre de vie et de civilisation. On parle de Noirs, de Blancs, de Peul, d'Africains, de Capsiens, de Soudanais, sans préciser, et pour cause, la définition de tous ces vocables. Lhote par exemple, rejette l'influence des Capsiens sur les gravures de la période bubalienne<sup>32</sup>. Et pourtant il déclare que dans les gravures de l'Oued Djerat, « il n'y a pas un seul profil véritablement négroïde; tous ceux qui sont lisibles sont incontestablement européens. Il faut donc présumer qu'il s'agissait de Blancs, tout comme on peut le penser après l'examen des figures du Sud oranais et du Fezzan ». « Dommage, me dit un jour un collègue sud-africain, qu'ils ne puissent parler »<sup>33</sup>.

C'est sur les mêmes indicateurs aussi fragiles de morphologie anthropologique qu'on se fonde pour attribuer la période des « Têtes rondes » aux Noirs, et la période bovidienne aux Peul. Mais l'identification raciale est souvent fondée aussi sur les genres de vie et les cultures, ce qui est une grande aberration. Les Néolithiques de tradition soudanienne sont définis comme « l'ethnie des chasseurs pasteurs venus de l'Est ». Les « traits fins, les techniques pastorales, les coiffures en cimier des femmes, et la tresse des cheveux chez les hommes » suffisent à attribuer tout l'art rupestre qui représente ces réalités aux Peul, lors même que ces derniers ne manifestent aujourd'hui aucun goût esthétique de ce genre et n'en ont même pas gardé le souvenir, comme cela existe, par exemple, chez les San. Lors même que tous les « étages » et tous les styles, ainsi que tous les profils anthropologiques, se chevauchent largement dans les tableaux rupestres. Dans presque toutes les régions d'Afrique tropicale aujourd'hui encore, il est possible de reconstituer la gamme de tous les profils observables dans les peintures du Sahara<sup>34</sup>. Sans compter qu'un peintre « peul » peut avoir reproduit des danseurs masqués, comme un artiste « nègre » peut très bien avoir représenté des scènes de vie pastorale, ou avoir transformé les traits de ses héros et héroïnes, comme le font certains peintres sénégalais de nos jours. Les petits hommes San ne se représentent-ils pas souvent grands, minces, élancés, avec des anatomies forcées? Tout art est convention, et nul n'a jamais vu un peuple noir ayant seulement des « Têtes rondes ». Par ailleurs, la spécialisation « agriculteurs-pasteurs » était-elle aussi prononcée qu'aujourd'hui<sup>35</sup>?

H.J. Hugot écrit bien à propos du néolithique mauritanien: « Quand ils sont arrivés, les hommes Noirs de Tichitt étaient accompagnés de leurs bœufs. » Il écrit ailleurs que « la phase pastorale moyenne voit arriver des éléments négroïdes. C'est la grande époque bovidienne, avec les troupeaux

32. Cf. H. LHOÏTE, 1976, p. 110.

33. H. LHOÏTE, 1976, p. 41.

34. P.V. TOBIAS note aussi que toutes les tailles et toutes les formes de crânes se retrouvent chez les Hottentots du Cap.

35. « Il est remarquable que nous ne connaissions aucun critère sûr de distinction entre les hommes de la période bubaline et ceux de la première période pastorale (bovin I). L'existence de bovidés à peu près certainement domestiqués dès la période des belles gravures naturalistes, ferait donc remonter relativement haut l'apparition du bétail. » Th. MONOD, janv. 1951.

de bœufs figurés à profusion. »<sup>36</sup> Le pastoralisme n'est donc pas un critère suffisant. Pas plus que les mensurations craniologiques, ou les impressions subjectives sur la qualité des traits. Ce ne sont pas les « races » qui font l'Histoire, et la science moderne ne place pas la race dans des caractères somatiques superficiels<sup>37</sup>. Toutes les « dames blanches » des peintures rupestres africaines, comme celle d'Afrique du Sud, dont seul le visage est blanc, et qui rappelait à l'Abbé Breuil les fresques de Knossos, évoquant pour lui « le passage de colonnes de prospecteurs venus du golfe Persique », représentent sans doute des officiants, des chasseurs ou des jeunes filles africaines sortant des cérémonies d'initiation, tels qu'on peut les voir encore aujourd'hui, peints au kaolin blanc ; car cette couleur est celle de la mort à une personnalité antérieure, pour accéder à un nouveau statut<sup>38</sup>.

En ce qui concerne les auteurs de tableaux d'art rupestre en Afrique australe, les controverses ne manquent pas non plus. Mais le soubassement historique global est un peu mieux connu ici. Il s'agit des rapports entre Khoï-Khoï et San d'abord, puis entre Khoï-San et Bantu. Nombre de tableaux reproduisent cette dynamique historique. La comparaison statistique des mains positives dessinées sur les roches correspond à la taille des San. De même, la stéatopygie, la semi-érection du sexe, etc.

Quant aux gravures de la période des chevaux et des chars, elles relèvent de la période historique.

On a pu se demander si les peintres et les graveurs étaient des peuples différents ; les premiers opérant dans les abris et les seconds sur les collines. Il apparaît que non. En effet, les peintres ne pouvaient pas généralement opérer en plein air. S'ils l'ont fait, leurs œuvres ont sans doute été délavées et ont disparu. En revanche, les gravures se réalisaient mieux sur les dolérites et les diabases des kopje sur lesquelles elles donnaient un joli contraste entre la patine ocre et l'intérieur gris ou bleu de la roche. Ce qui n'était pas valable pour le calcaire des abris. D'ailleurs on trouve parfois des peintures et des gravures au même endroit, ainsi que des gravures qui ont d'abord été peintes comme dans le district de Tarkstad. Parfois aussi une même convention esthétique se retrouve dans les deux catégories de tableaux.

## Esthétique

Dans le domaine esthétique proprement dit, l'art préhistorique africain se trouve aux sources mêmes de l'art africain d'aujourd'hui dont on a encore

36. H.J. HUGOT, *op. cit.*, pp. 225-274.

37. Cf. « Races et Histoire en Afrique », note du chapitre 11.

38. Pour de nombreux auteurs, « la Dame Blanche » de Brabdberg, dont les reproductions s'écartent du tableau réel, serait en fait un jeune homme à en juger par son arc, ses fesses étroites et son sexe apparent comme il arrive souvent chez les San au pénis semi-érigé. Quant à sa couleur, il faut noter aussi que sa face n'est pas peinte, mais est rendue par la roche en place, alors que sa couleur est rose des pieds à la taille et noire plus haut. La couleur d'ailleurs ne signifie rien. Car on trouve des éléphants, des singes, des femmes peints en rouge, des hommes en blanc. Cf. A.R. WILLCOX, 1963, pp. 43-45.

très peu exploré les racines, et dont il constitue la préface éblouissante. Il y a là une richesse de styles dont on peut suivre parfois presque à la trace le cheminement jusque dans les créations esthétiques de l'Afrique d'aujourd'hui. Celle-ci a beaucoup emprunté à l'art arabe et européen. Mais il y a aussi un vieux fonds dont la matrice se trouve dans les abris sous roche et les galeries préhistoriques. La peinture est fondée sur quelques couleurs simples comme l'ocre rouge, le blanc, le noir, le jaune et accessoirement le bleu et le vert. Aujourd'hui encore, on retrouve ces couleurs dans la palette chromatique des masques et les parements des danseurs.

Il s'agit d'un art d'observation, d'attention presque amoureuse et parfois révérentielle devant le réel. La gravure et la peinture rendent aussi bien cet aspect, mais pas de la même manière. Le bovin d'Augsbourg (Botswana), dont la partie antérieure seule est conservée, ressort d'une ligne infailible qui révèle les détails anatomiques les plus précis du museau, des yeux, des oreilles, des poils, etc. La girafe de l'Eneri Blaka est une véritable sculpture réaliste grâce au marquetage de la robe par martelage en creux délicatement appuyé pour montrer le contour de la tête, les arêtes zygomatiques, les cornes, les yeux globuleux, les naseaux, les sabots avec leur fourche, l'éclat de leur corne. Le naturel jaillit de la maîtrise de l'incision qui campe souverainement le profil, du martelage qui affine les détails intérieurs, mais aussi de la présence d'un girafon qui s'appuie sur sa mère dans un mouvement de touchante spontanéité.

Cette veine d'observation se retrouve dans la fresque d'Iheren où se pressent sans jamais se confondre, tant la sûreté du trait est impeccable, un monde de seize girafes emmêlées avec grâce, des groupes de femmes chamarrées en voyage sur leurs bœufs porteurs, des gazelles et antilopes (dorca, dama, oryx, bubales) respectivement reconnaissables aux cornes fines, à la robe blanche, aux longues cornes rejetées vers l'arrière, à la tête allongée. Sur le même panneau, un girafon nouveau-né, lié encore par le cordon ombilical, cherche son équilibre à croupetons. Un lion qui serre un mouton dans ses griffes, surveille des hommes armés lancés à sa poursuite, cependant que d'autres moutons détalent, terrorisés. Un bœuf s'approche d'une mare pour boire, ce qui fait bondir des grenouilles : c'est le frémissement chatoyant et pathétique de la nature, avec l'intrusion de l'homme-roi.

Mais le naturalisme du détail n'exclut jamais le recours à l'essentiel, et un art de la composition scénique qui relève d'une sorte d'approche sculpturale de la peinture. Ainsi, le personnage essentiel est présenté en gros plan, dominant les autres qui sont relativement minimisés, tels ces grands chasseurs masqués qui écrasent de leur taille les fauves, tel le pharaon terrassant ses ennemis, tel l'oba du Bénin magnifié par rapport à ses sujets.

Le sens de l'essentiel engendre les formes symbolistes qui sont aux antipodes du baroque. Joint à la facture sculpturale, il donne ce rythme particulier qui anime aussi bien le bubale rendu par un trait sec et dépouillé, que le troupeau de bœufs de Jabbaren dont on croirait entendre le piétinement sourd, le souffle chaud et les mugissements.

## Actualité de l'art préhistorique africain

Populaire et quotidien, cet art est animé d'une pointe d'humour qui est l'ironie souriante ou amère de la vie. Esotérique, il vibre comme une ferveur mystique portée par le stylet ou le pinceau de l'artiste, et donne alors quelques-uns des plus beaux fleurons de l'art universel. Tel le bélier à disque solaire de Boualeim dont l'attitude hiératique annonce le mystère et appelle le recueillement<sup>39</sup>. Cette double approche traduit bien la double condition de l'homme africain d'aujourd'hui : si spontané et presque trivial dans la vie courante, si grave et si mystique quand il est pris par le rythme d'une danse religieuse.

Au total, l'art préhistorique africain n'est pas mort. Il est actuel ; ne serait-ce que dans les toponymes qui perdurent. Une vallée affluente de l'Oued Djerat dénommée Tin Tehed, soit le lieu-dit de l'ânesse, est effectivement marquée par une belle gravure d'âne. Issoukai-n-Afella est réputé hanté par les esprits (djenoun) peut-être parce qu'en face d'un tas de cailloux constitué par les jets de pierres votives, se trouve un être zoomorphe horripant, réunissant les attributs du renard à ceux de la chouette, sans compter un sexe monumental.

Cet art mériterait d'être réintroduit, du moins par le truchement des programmes scolaires, dans la vie des Africains qui en sont coupés par des distances franchies seulement par les spécialistes et les experts des pays riches.

Il devrait être jalousement protégé des dégradations de toutes sortes qui le menacent quotidiennement, car il constitue un patrimoine qui n'a pas de prix<sup>40</sup>. Un corpus général devrait être dressé pour permettre l'analyse comparative.

En effet, l'art c'est l'homme. Et dans la mesure où l'art préhistorique est un témoin intégral de l'homme africain des origines, depuis son environnement écologique jusqu'à ses émotions les plus hautes ; dans la mesure où l'image est un signe parfois aussi éloquent que l'écriture, on peut affirmer que l'art pariétal africain est le premier livre d'histoire de ce continent. Mais il s'agit bien sûr d'un témoin ambigu et insondable qui demande à être conforté par d'autres sources d'information comme la paléontologie, la climatologie, l'archéologie, la tradition orale, etc.

A lui seul, l'art préhistorique ne révèle que la partie visible de l'iceberg. C'est la projection, sur le tableau minéral et figé des abris rocheux, d'un scénario vivant à jamais aboli. L'art est reflet et moteur. Par l'art préhistorique, l'homme africain a proclamé pour tous les temps sa lutte acharnée pour dominer la nature, mais aussi son arrachement conscient à cette nature, pour accéder à la joie infinie de la création, à l'ivresse de l'homme démiurge.

39. Il est remarquable que les auteurs nous signalent dans la cour de l'empereur du Mali au XIV<sup>e</sup> siècle, deux béliers chargés de protéger le roi contre le mauvais œil. L'on signale aussi le bélier dans d'autres cours africaines (Méroé, pays akan (Ghana), Kouba (Zaire), Kanem (Tchad).

40. En 1974, un décret du gouvernement algérien a érigé toute la zone des peintures et gravures du Tassili en parc national.