



ALFRED MUZZOLINI

LES DEUX EPOQUES DANS LA TRAME SYMBOLIQUE DES FIGURATIONS RUPESTRES SAHARIENNES

RESUME: Symbole et langage symbolique sont d'abord définis. Dans l'art rupestre saharien, une période ancienne (5000-3000 BC), incluant notamment les gravures du Bubalin Naturaliste et les peintures des Têtes Rondes, utilise fréquemment le langage symbolique. Mais après l'Aride Postnéolithique, une période récente (1000 BC à nos jours) est presque totalement dénuée d'expressions symboliques. Les causes de cette laïcisation de l'expression artistique sont discutées: l'aridification qui disloque les populations et les corps de croyances, la montée générale, dans l'aire méditerranéenne, des valeurs individuelles et notamment militaires, qui marquent l'instauration de la civilisation urbaine. Elles remplacent l'univers spirituel et les valeurs collectives des antiques sociétés des paysans et pasteurs néolithiques.

ABSTRACT: THE TWO PERIODS IN THE SYMBOLIC TEXTURE OF THE SAHARAN ROCK PICTURES. At first symbol and symbolic language are defined. On the Saharan rock art an early period (5000-3000 BC), which mainly includes the engravings of the Naturalistic Bubaline school and the paintings of the Round Heads, frequently uses a symbolic language. Inversely after the Postneolithic Arid Phase, a recent period (1000 BC - today) is almost completely devoid of symbolic manifestations. The reasons for this secularization of art are discussed: the progress of aridity, which dismembers populations and sets of beliefs; the global rise, throughout the Mediterranean area, of individualistic and mainly military values, markers of the advent of the urban civilization. They take the place of the spiritual world and the collective values of the ancient societies of neolithic peasants and herdsmen.

MOTS-CLES: Sahara - Art rupestre - Bubalin - Têtes Rondes - Age du Bronze - Berbères - Aride Postnéolithique - Langage symbolique

KEY WORDS: Sahara - Rock art - Bubaline - Round Heads - Bronze Age - Berbers - Postneolithic Arid Phase - Symbolic language

De tout temps et sous tous les cieux, une visée essentielle des figurations artistiques a été celle d'exprimer, outre le sens „premier“ (ou „apparent“, ou „narratif“) de l'image, un sens „second“ (ou „caché“, ou „profond“). Pour le message non verbal incluant ce sens second, l'image est utilisée soit parce qu'elle correspond à un être, un fait ou un élément d'un code, connus de tous les membres du groupe, soit parce qu'elle essaie de signifier une entité impossible à approcher autrement que par une image qui, même si elle ne la définit pas complètement, l'explicite suffisamment. Le premier cas est surtout celui des messages

d'ordre profane, le second celui des messages d'ordre sacré. L'art rupestre saharien utilise les deux langages.

Une tendance très commune dans de nombreuses histoires des arts dits „primitifs“ consiste en ce que ces derniers relèvent au départ exclusivement, ou largement, du domaine symbolique ou sacré. Puis ils se laïcisent, c'est-à-dire que le domaine profane s'agrandit, l'homme se dégage, remplaçant les dieux et affirmant ses valeurs temporelles propres. L'art rupestre saharien montre bien une évolution de cette nature.

SYMBOLE ET LANGAGE SYMBOLIQUE

Définissons d'abord plus précisément le langage symbolique. Symbole vient du grec *sum-bolé* signifiant „jeté avec“, ou „jonction“, d'où aussi les sens de „marque“, „mis pour“, ou „signe“. Le mot est d'abord utilisé, par exemple en mathématiques, en linguistique, en chimie, en physique, etc., comme dans la vie courante, pour désigner une forme concrète „mise pour“ une entité généralement immatérielle (être mathématique ou logique, élément atomique, force, etc.). Exemples: le signe „15“ ou le mot „quinze“ pour quinze unités, ^{14}C pour le radiocarbone, *g* pour l'accélération, le feu rouge pour „arrêter“, etc. C'est là le sens banal du terme symbole: un signe arbitraire, rapportable à son référent par l'intermédiaire d'une relation intellectuelle convenue socialement. On l'oppose alors à un signe d'une autre nature, *l'icône* (ou image), pour laquelle le lien du signe au référent consiste en une relation de ressemblance formelle, non arbitraire (exemple: un portrait).

Mais dans l'herméneutique (science de l'interprétation des symboles) des décennies récentes – celle de M. Eliade, H.-G. Gadamer, K. Jung, P. Ricoeur, G. Durand, etc. – le symbole a pris un sens plus précis: s'agissant d'une entité immatérielle, par essence transcendante et irréductible à l'analyse rationnelle, trop profonde ou trop complexe pour

être définie complètement par des mots ni par des formes, donc théoriquement inexprimable, le symbole est l'élément concret – graphique, littéraire, musical, etc. – perceptible à nos sens, qui essaie néanmoins de l'exprimer, le plus souvent en utilisant le mode analogique, et en acceptant l'inadéquation de l'expression. La relation symbole – référent est ici encore de nature intellectuelle, mais sans découler d'une convention arbitraire. En ce sens-là on opposera le symbole (la relation y est mal définie, ou indéfinie, ...ou „ouverte“ à de multiples interprétations sur des plans divers) au *signe* (pour lequel la relation est parfaitement définie).

C'est évidemment pour exprimer ou du moins suggérer le sacré, le mystère – au sens d'une entité immatérielle perçue comme réellement existante, mais non intelligible totalement à la raison humaine – que le symbole, pris en ce sens plus profond, est utilisé. Dans l'art rupestre saharien (*Figure 1*) comme dans toutes les autres provinces de figurations rupestres, de nombreuses compositions, non interprétables au seul sens premier, par exemple une femme à tête cornue telle que la „Dame Blanche“ d'Aouanrhét (*Figure 2*), ne peuvent que relever d'une lecture faisant appel à quelque symbole. La „Dame Blanche“ n'exprime probablement pas un symbole au sens banal – et d'ailleurs, même en ce cas, nous ignorerions le code social de lecture – mais un symbole plus profond, que nous n'aurions

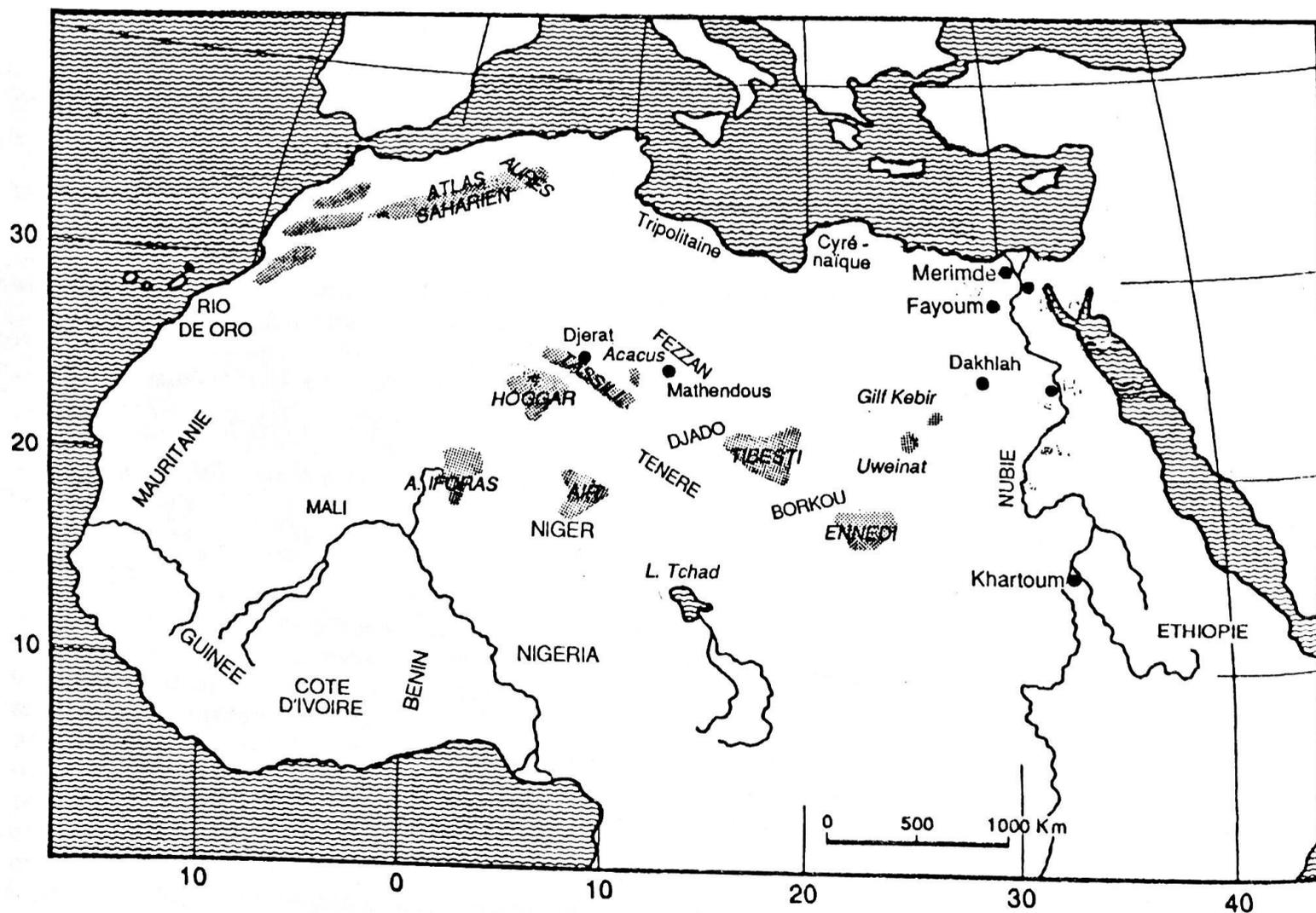


FIGURE 1. Sites mentionnés dans le texte.

FIGURE 2. La „Dame Blanche“. Peinture, école des Têtes Rondes, phase finale. Tête sans traits du visage; buste, bras et seins décorés (peintures ou tatouages). Aouanrhet (Tassili). H du personnage en pied: env. 120 cm.



quelque chance d'approcher que si nous connaissons les croyances et les mythes dans lesquels son auteur l'a inscrite. Réduits à l'oeuvre, sans légende, nous ne pouvons qu'essayer de la rattacher – si faire se peut – à des catégories universelles du sacré: ce que Le Quellec (1993) a récemment tenté pour diverses sortes de figurations, après un classement préliminaire suivant les formes ou les thèmes. Notre propos ici n'est point de discuter les possibilités et les difficultés de ces interprétations (v. à ce sujet Muzzolini 1995a), mais seulement de situer, dans la séquence rupestre saharienne, l'importance de la charge symbolique suivant les écoles et les périodes. En effet toutes les figurations rupestres ne sont pas symboliques. Si certaines, comme la „Dame Blanche“, le sont à l'évidence, pour les autres la discrimination est, en théorie, impossible. Car même si aucun détail ne nous révèle, à nous simples lecteurs de l'oeuvre et membres d'une autre culture, de détail évidemment symbolique, l'oeuvre *peut* l'être à notre insu: un archer décochant une flèche sur un lion *peut* ne représenter qu'une scène, bornée au sens premier, de chasse ou de protection du troupeau, mais *peut* aussi représenter, dans quelque mythe inconnu de notre culture, l'équivalent du Saint Michel chrétien terrassant le dragon, c'est-à-dire les forces du Mal. Toutefois, concrètement, si l'ensemble d'une école ne présente presque aucune scène manifestement symbolique, et si au contraire ses compositions montrent une abondance de scènes qui, dans les sociétés à écriture, sont habituelles et interprétées avec certitude au seul sens premier comme des scènes de chasse, des scènes pastorales, etc., la présomption est forte pour que la lecture en soit identique dans l'école préhistorique saharienne. Nous l'adopterons ici aussi.

Dans l'art rupestre saharien, une coupure climatique sévère, celle de l'Aride Postnéolithique (env. 3000–1000 av. J.-C.), sépare au Sahara central une période que nous

qualifierons globalement d'ancienne – celle des écoles de gravures du Bubalin Naturaliste et des peintures des Têtes Rondes notamment (pour la définition et description des écoles: v. Muzzolini 1995b) – et une période que nous qualifierons simplement de récente – celle recouvrant, au Tassili, le „Bovidien Final“, la Période du Cheval et la Période du Chameau. Or cette coupure climatique bien tranchée s'accompagne d'une coupure aussi nette dans les expressions symboliques: elles sont légion dans la période ancienne, quasi absentes dans la période récente.

LA PERIODE ANCIENNE (ENV. 5000–3000 AV. J.-C.)

Les thèmes à l'évidence symboliques affluent abondamment en période ancienne. Ils se situent à plusieurs niveaux, que nous distinguons mal. Le „Grand Dieu“ de Sefar (*Figure 3*), par exemple, exprime certainement un niveau complexe. Mais certains animaux peuvent ne représenter que des allégories, des emblèmes ou des totems. Une composition peut, indépendamment du thème, ne valoir que pour sa fonction de balise du territoire social, message utilitaire émis vers les étrangers de passage et que le seul style de l'ethnie occupante explicite déjà suffisamment: nous sommes déjà à la limite du signe arbitraire. Des signes tribaux – les „Signes des Chasseurs“ de P. Huard – relèvent largement, eux, de conventions sociales arbitraires.

La plus importante des écoles de gravures de la période ancienne est celle du *Bubalin Naturaliste*. Ses gravures sont répandues du Rio de Oro au Fezzan et au Tassili, mais elles n'atteignent pas les territoires plus au sud. Vers l'est le Tibesti montre des gravures également naturalistes, mais d'un style déjà quelque peu différent. Plus à l'est encore, on ne trouve rien d'analogue. Les sujets figurés par le *Bubalin Naturaliste* incluent partout de nombreux

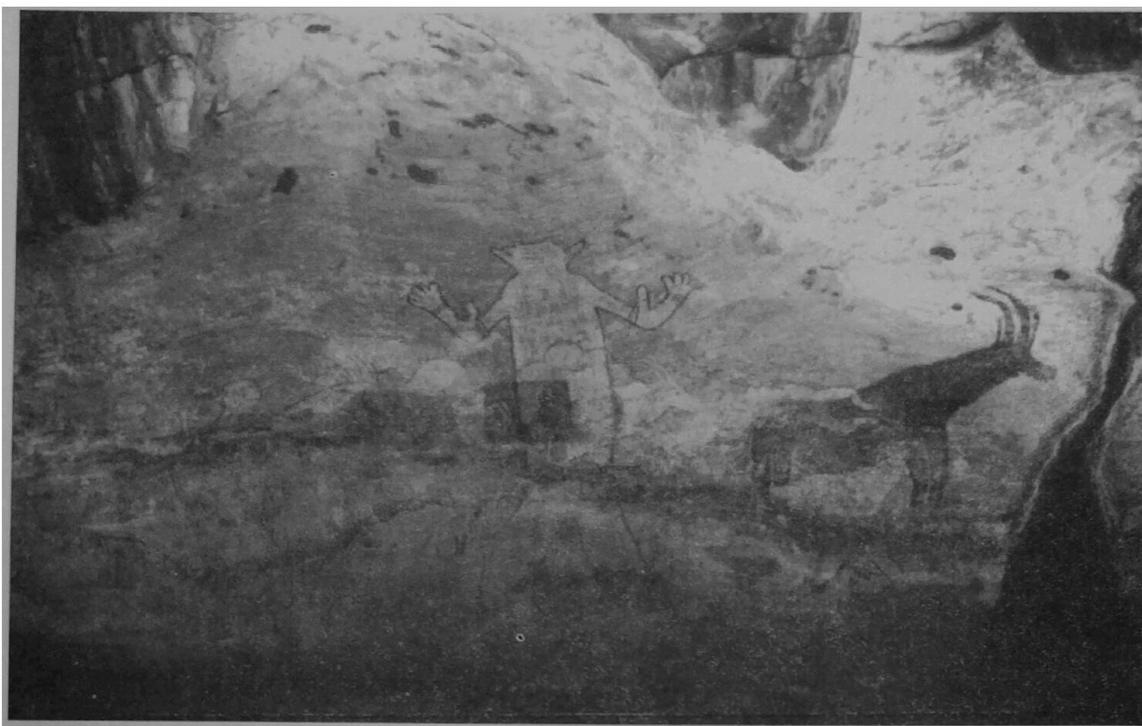


FIGURE 3. Le „Grand Dieu“. Peinture, école des Têtes Rondes, phase des „Martiens“. A sa gauche, file d'adoratrices, bras levés. A sa droite, femme „flottante“ et antilope chevaline, animal sacré. Sefar (Tassili). H du grand personnage : env. 3 m.

boeufs domestiques, mais aussi des thèmes à l'évidence symboliques, qui varient suivant les régions. Dans l'Atlas saharien, les plus remarquables sont les „béliers ornés“, connus à une soixantaine d'exemplaires (Figure 4). Ces béliers, manifestement domestiques en raison de leurs traits morphologiques, ont la tête surmontée de sphéroïdes étranges et de décors divers (feuilles, plumes), qu'on retrouve aussi parfois sur d'autres animaux. Au Messak Settafet et au Messak Mellet (Libye), les compositions bubalines à l'évidence symboliques sont très nombreuses. Elles mettent en scène de fréquents théromorphes (à tête de chien, d'âne, d'éléphant, de boeuf, etc.) (Figure 5) et des „femmes ouvertes“ (Figure 6). Certaines de ces dernières illustrent une scène de coït avec un homme figuré horizontalement sous elles, d'autres sont isolées, ou sont gravées à côté de mystérieux signes circulaires réticulés (les „Radnetze“ de Frobenius). Divers animaux, des brebis et des boeufs, ainsi que des fauves et parfois même des humains, sont cernés d'„ovales“ énigmatiques. Certaines scènes comportant ces „ovales“ semblent bien manifester des symbolismes liés à la reproduction – celle des animaux domestiques et celle des hommes – et à la fécondité (Le Quellec-Gauthier 1993). Des scènes à fortes connotations de sexualité se relèvent aussi dans les gravures bubalines du Tassili (Oued Djerat), avec là encore des théromorphes. Mais les têtes – ou masques – sont ici ceux de chats. Au niveau des signes simples (simples dans notre perception moderne, tout au moins) on note de fréquentes spirales. On les relève parfois isolées, leur sens restant inconnu, mais parfois elles entourent un animal, comme celles qui encadrent un hippopotame au Djerat. Ou encore elles frappent des animaux comme d'un sceau: ainsi celle soigneusement et complaisamment étalée sur le corps d'un buffle, également du Djerat (Figure 7).

Encore plus riche en thèmes manifestement symboliques est l'école des *Têtes Rondes*. Elle est vaguement contemporaine du Bubalin Naturaliste, mais

son territoire est beaucoup plus limité – le Tassili et l'Acacus – et disjoint de celui du Bubalin Naturaliste. Les personnages de l'un de ses sous-groupes, dénommés ironiquement „Martiens“, sont célèbres (Figure 8). Les „Grand Dieux“, entourés de femmes en posture d'adoration (Figure 3), la „Dame Blanche“ d'Aouanrhet (Figure 2) – c'est la seule femme à cornes dans ce groupe – les processions (Figure 9), les masques, les personnages flottant dans l'espace, constituent des thèmes bien connus parce qu'ils sont fréquemment cités dans les livres d'images, mais ils restent cependant exceptionnels. Plus communément, c'est l'atmosphère même des compositions des Têtes Rondes qui respire le mystère et le sacré. On y peint essentiellement des humains, outre deux animaux sacralisés à quelque titre, le mouflon et l'antilope chevaline. On n'y relève jamais une scène de la vie courante; on ne perçoit que des personnages dans des attitudes non usuelles ou engagés dans des scènes non compréhensibles pour nous. Le schématisme du style et le tabou des traits du visage (alors que les animaux sont, eux, d'un naturalisme souvent acceptable) ajoutent encore à l'étrangeté des contextes. De toutes les écoles d'art saharien, celle des Têtes Rondes comporte certainement la charge symbolique la plus intense. On y ressent l'affleurement d'un monde spirituel très riche. Mais faute de livre sacré ou de tradition orale qui nous auraient conservé jusqu'à ce jour le corps des croyances (et malgré un essai, que nous jugeons peu convaincant, de lecture à travers les mythes des Peuls actuels), nous n'en saisissons que quelques bribes.

Certaines gravures et peintures du Hoggar, du Tibesti et de l'Ennedi, en cette période ancienne, présentent elles aussi diverses compositions à l'évidence symboliques. Quand aux massifs d'Ouenat et du Gilf Kebir à l'est, et aux massifs du Sahara méridional (Aïr, Adrar des Iforas, Mauritanie), ils n'ont pas encore de figurations rupestres en cette période ancienne.



FIGURE 4. „Bélier orné. Gravure, contour poli, école du Bubalin Naturaliste. Le bélier porte un sphéroïde orné de plumes, un collier décoré, un ornement sur l'échine. Bélier à poils, nez fortement busqué. Un „orant“ (dont le carquois est visible ici) le précède. Bou Alem (Atlas saharien). H du bélier: env. 150 cm. ↑



FIGURE 5. Théromorphe. Gravure, contour poli, école du Bubalin Naturaliste. Tête de canidé, collier décoré, ceinture. Messak Settafet (Mathendous, Libye). H: env. 100 cm. →

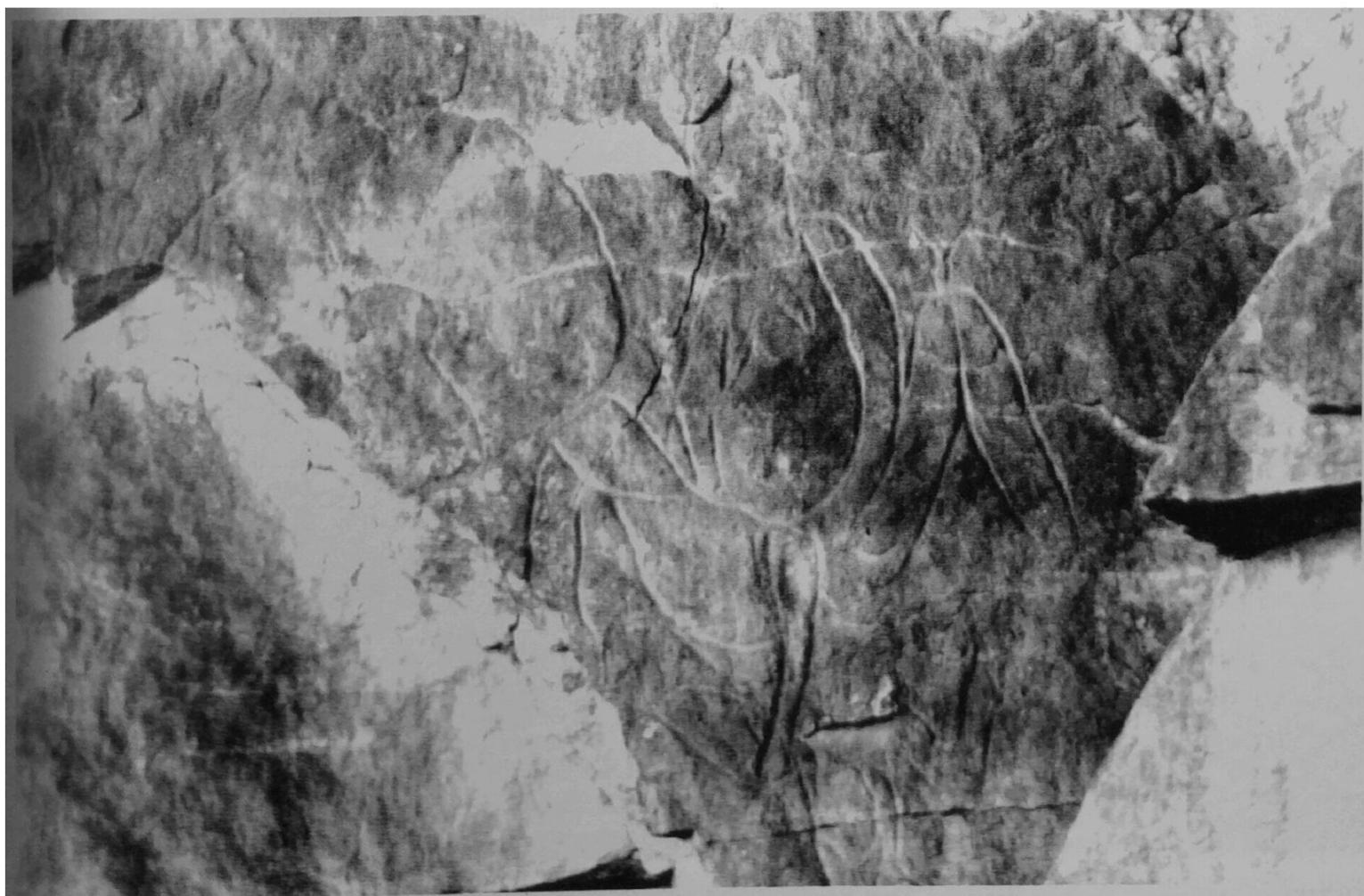


FIGURE 6. „Femme ouverte“ et cercle réticulé (*Radnetz*). Gravure, contour poli, école du Bubalin Naturaliste. Scène de coït, au-dessus d'un bœuf. Messak Settafet (Mathendous, Libye). H: env. 120 cm.



FIGURE 7. Buffle géant (*Bubalus antiquus*). Gravure, contour poli, école du Bubalin Naturaliste. Il est frappé d'une spirale double. Deux yeux malgré la vue de profil (vision dioculaire). Sous la corne, un homme brandit une hache. Oued Djerat (Tassili). L: env. 125 cm.

LA PERIODE RECENTE (ENV. 1000 AV. J.-C. A CE JOUR)

Pendant l'Aride Postnéolithique le Sahara s'est sans doute vidé, entièrement ou presque, de ses populations. Peut-être quelques isolats se formèrent-ils et arrivèrent-ils à subsister dans les massifs. Le Bubalin Naturaliste est remplacé, en ce qui concerne les gravures, par une école à style schématique très spécial, „l'école de Tazina“, qui comporte encore des compositions symboliques. Mais le domaine de cette école couvre presque uniquement une bande septentrionale – Rio de Oro, sud marocain, Atlas saharien, Fezzan – où les conditions étaient restées moins arides. Au Tassili-Acacus, vers la fin de l'Aride Postnéolithique, c'est-à-dire vers 1000 av. J.-C. ou peu antérieurement, arrivent de nouvelles populations pastorales, des Berbères. Elles s'y installent définitivement, leurs descendants sont les Touaregs actuels. Un dernier petit épisode humide, aux alentours de 1000 av. J.-C. ou peu après, tranforme le désert en steppe, que ces sociétés pastorales exploitent avec des troupeaux de boeufs et d'ovicaprinés. Ces derniers sont maintenant nombreux, témoignant de l'aridification qui gagne, irréversiblement.

Ces groupes berbères peignent alors les remarquables peintures très naturalistes du „Bovidien Final“ du Tassili (école d'Iheren-Tahilahi) et de l'Acacus (école de Uan Amil), suivies par les peintures, toutes désormais schématiques, des „Pasteurs de Ti-n-Anneuin“, de la Période du Cheval et de la Période du Chameau. Ces écoles diverses manifestent, quant au problème que nous étudions,

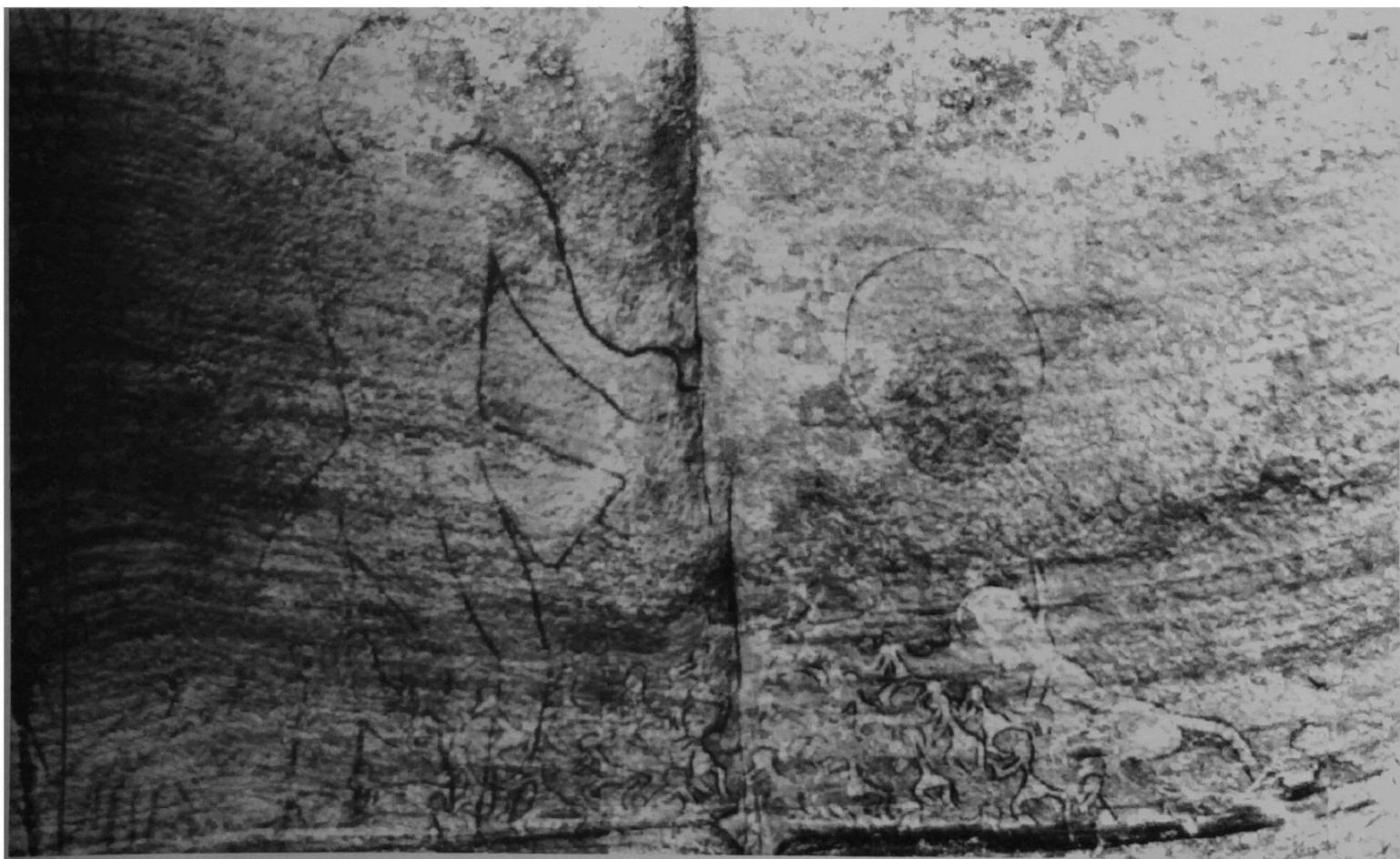
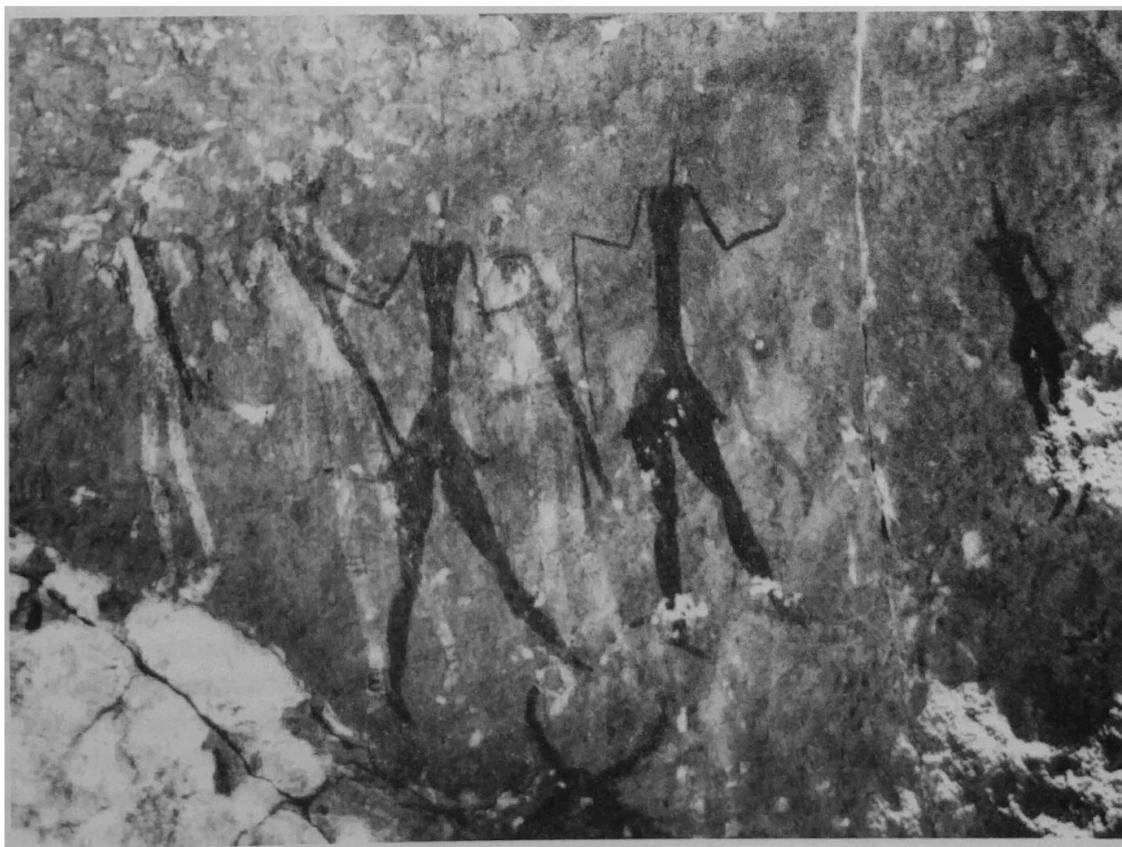


FIGURE 8. „Martiens“. Peinture, école des Têtes Rondes. Grand personnage à retombées de pagne ornementées, petit personnage à queue, „ovale“ énigmatique. Pas de traits du visage. Sefar (Tassili).



FIGURE 9. Procession de „Martiens“. Peinture, école des Têtes Rondes. La procession se dirige vers un objet mystérieux à droite. Deux „Martiens“ portent sur la tête des sortes de paniers. Jabbaren (Tassili). L de la scène: env. 110 cm.

FIGURE 10. Caballins („personnages à tête-bâtonnet“) en aplat ocre. Ils semblent surcharger trois „Pasteurs de Ti-n-Anneuïn“ en couleur blanche sauf le manteau ocre. Peinture, Période du Cheval. Immeseridjen (Tassili). H des personnages: env. 20 cm.



un trait commun : l'absence à peu près totale de scènes visiblement symboliques. Dans le Bovidien Final on peint encore des scènes de campement ou des scènes pastorales, et parfois des images de la vie quotidienne (comme le „salon de coiffure“ de Ouan Amil), ensuite elles se

raréfient. Les styles schématiques qui leur succèdent prévalent non seulement dans le rendu des formes, mais aussi dans le choix des thèmes, de plus en plus stéréotypés. On peint alors surtout des guerriers isolés, ou des files d'hommes en pied, montrés frontalement et non impliqués

dans quelque scène (*Figure 10*). Ils sont présents, comme des portraits, et c'est tout. La femme apparaît beaucoup plus rarement. Les chars (dits „garamantiques“ ou „au galop volant“), probablement des chars en course magnifiant des auriges réputés, relèvent aussi de cette période.

Vers l'est les figurations contemporaines du Tibesti, de l'Ennedi, d'Ouenat, du Gilf Kebir, représentent presque exclusivement des scènes pastorales, outre quelques combats d'archers. On doit toutefois signaler au Gilf Kebir (Wadi Sora) une petite école de peintures originales, représentant surtout des humains, dans des attitudes et des contextes rappelant vaguement l'atmosphère des Têtes Rondes, avec notamment des personnages flottant dans les airs. Cette école fait, dans le ensemble locaux, figure d'exception.

Au sud, dans l'Aïr et l'Adrar des Iforas, on note vers la même époque les premières figurations rupestres. Ce sont uniquement des gravures, d'exécution assez fruste, celles de l'„école du guerrier libyen“. Elles sont l'oeuvre ici aussi de populations berbères, installées définitivement dans ces massifs et qui y resteront jusqu'à ce jour. Les figurations d'atmosphère symbolique y sont également très rares (il faut mettre à part certaines gravures d'âge récent, à consonance déjà islamique). Les scènes de la vie quotidienne

et les scènes pastorales sont elles-mêmes rares. Ce qu'on peint, et à profusion, ce sont des guerriers et des dignitaires (très rarement des femmes). Ces personnages, présentés frontalement, armes en main – javelots, lances, boucliers – sont chamarrés d'ornements vestimentaires, et emplumés. Ils tiennent souvent un cheval en longe (*Figure 11*).

Dans ces écoles de la période récente l'idéologie à visiblement changé. Dès le Bovidien Final les grandes scènes symboliques de la période ancienne sont absentes. Et dès les Pasteurs de Ti-n-Anneuin et la Période du Cheval nous ne percevons plus que la magnification, classique à travers tous les ensembles artistiques de l'Antiquité, des valeurs guerrières ou des notables de la société civile. Seuls les mâles du groupe historique concret ont droit à être immortalisés par leur effigie sur les rochers. L'art „moderne“ est né.

Laïcisation, appelons-nous cela en langage d'aujourd'hui. Pouvons-nous en approcher quelque peu les causes?

LES CAUSES DE LA LAÏCISATION DE L'ART

Nous constatons, plus que nous ne comprenons. Nous constatons d'abord que cette évolution d'un art „sacré“ vers un art „profane“ se perçoit comme une tendance générale dans l'aire méditerranéenne entendue au sens large, vers le 2ème millénaire ou les débuts du 1er millénaire av. J.-C. – sauf une exception, l'Égypte, que nous examinerons. C'est l'époque où s'instaurent ce que l'on a appelé les chefferies de l'Age du Bronze, des unités de pouvoir d'extension limitée, indépendantes, souvent en guerre entre elles. Elles sont dirigées, ou accaparées, par des princes ou des condottieri, que reflètent des sépultures individuelles exceptionnellement riches en dépôts ou offrandes. C'en est fini des inhumations, surtout collectives, de l'époque précédente, l'époque néolithique et chalcolithique, marquée notamment par ses nombreux mégalithes qui attestaient des croyances communes sur des régions étendues, et une organisation sociale plus égalitaire.

On ne s'étonne donc pas de voir maintenant apparaître dans les structures funéraires, sur les vases, sur les armes gravées ou sur les objets mobiliers, de moins en moins de dieux, de Déesse-Mères, de personnages mythiques, de symboles sacrés, et de plus en plus de guerriers en armes. Les structures politiques et sociales exaltent désormais les valeurs bien humaines, militaires au premier chef, l'homme fort défendant la petite patrie ou conquérant les territoires voisins. On fait pourtant appel parfois encore à la légende des dieux et des héros: ainsi en Grèce et dans les îles de la mer Egée où, au cours du Dark Age et du Protogéométrique, bien que les idoles cycladiques ou mycéniennes, les déesses aux serpents crétoises, les masques d'or de Mycènes, disparaissent, tout cela est remplacé par des scènes mythologiques de l'Iliade et de l'Odyssée. Mais la légende n'est plus que le prétexte au déploiement des combattants, soigneusement dépeints

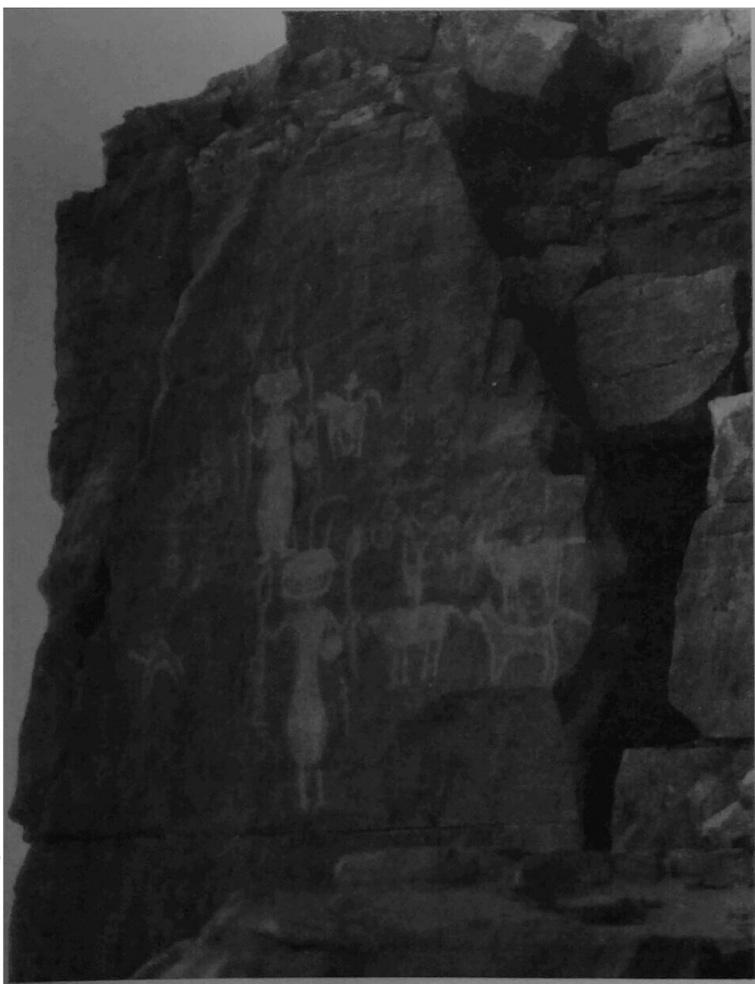


FIGURE 11. „Guerriers libyens“. Gravure, surfaces et dessins au piqueté. Emplumés, ils tiennent en main des javelots, un bouclier est pendu au bras. Petit cheval tenu en longe. Inscriptions libyques, épées. Oued Mammanet (Aïr). H des personnages: env. 75 et 90 cm.

avec les armes, les chars, les casques et cuirasses de l'époque. En Assyrie et en pays néo-hittite, les scènes de bataille réalistes, les chars montés de guerriers en action, les premières cavaleries militaires, remplacent le grouillement des dieux sumériens, babyloniens et indo-européens, et les innombrables scènes religieuses et mythiques qui avaient caractérisé les millénaires précédents. Dans la péninsule ibérique les énigmatiques plaquettes, crosses, amulettes et idoles en schiste, décorées de dessins géométriques, les os gravés de mystérieux motifs oculés, certainement symboliques, qu'on retrouve aussi sur les céramiques, font place à des stèles funéraires essentiellement gravées d'armes diverses – épées, lances, boucliers, hallebardes. Dans le Haut Atlas, les gravures, d'âge récent, déploient également une panoplie fournie de boucliers, d'épées, de poignards, de lances, de haches. De même sur les gravures, les stèles et les statues-menhirs du nord de l'Italie, du Valais, du Mont Bégo, de Corse, de Sardaigne, etc.

Ce que traduit principalement cette montée générale des valeurs matérielles et militaires, vers la fin du 2ème millénaire et les débuts du 1er millénaire av. J.-C., c'est la généralisation du passage de l'antique civilisation des paysans et pasteurs néolithiques, à la civilisation urbaine. Cette dernière, commencée deux millénaires plus tôt avec les cités sumériennes et l'Egypte de l'Ancien Empire, s'était développée surtout dans des centres importants et prestigieux tels que Babylone, Suse, Byblos, Hattusa, Thèbes, Ugarit, Cnossos, Mycènes ... Mais maintenant la division du travail est suffisamment achevée, et les surplus alimentaires et industriels suffisamment importants, pour faire vivre de très nombreuses cités déjà analogues à celles du monde de l'Antiquité ou du Moyen Age, tel que nous le connaissons ultérieurement. Ces cités s'investissaient dans des activités, pacifiques ou guerrières, d'échanges avec les autres cités. Il émergeait soit des confédérations de cités de même culture, comme celles des cités grecques, phéniciennes, étrusques, soit même de véritables états ou nations comme l'Empire hittite, puis l'Assyrie.

La guerre devient alors partout une chose sérieuse. Auparavant, les expéditions militaires, même celles de Sargon d'Akkad, n'étaient le fait que de bandes de brigands pillant et dévastant les terres convoitées. Maintenant on entend parler de guerres entre états – comme celles entre l'Egypte du Nouvel Empire, le Mitanni et l'Empire hittite, de vastes batailles rangées comme celles de Kadesh ou des Peuples de la Mer, puis des grandes campagnes assyriennes. On note des hiérarchies militaires strictes, des corps spécialisés comme la charrerie et bientôt la cavalerie, des évolutions significatives dans l'armement (longues épées, javelots, cuirasses en métal, boucliers spéciaux) et dans la tactique (apparition des premières phalanges, multiplication des sièges de cités). C'est vraiment l'histoire du monde moderne qui commence, avec ses bruits et ses fureurs, faite de chocs entre peuples entiers, de grandes batailles et de conquêtes de vastes territoires, soumis politiquement et économiquement.

Partout les figurations artistiques traduisent ce nouvel état des relations entre les hommes et les peuples. Sauf en Egypte, protégée militairement et culturellement par les déserts qui l'enveloppaient. Son étirement en longueur en faisait aussi une proie difficile à conquérir d'un coup. Le système politique, social et idéologique dans lequel elle s'était engoncée dès les premières dynasties était cohérent, solide, respecté, mais figé, insensible aux bouleversements des mondes extérieurs. L'expression artistique, dans une Egypte presque close, où les expéditions militaires ne visaient qu'à assurer les frontières, n'accusa donc, sur trois longs millénaires, que des variations de faible ampleur. Il fallut les coups de boutoir de plusieurs invasions étrangères – celles des souverains kushites, puis des Assyriens, puis d'Alexandre – pour l'extraire de sa tanière et la plonger, elle aussi, dans les tumultes du monde moderne.

Le Sahara, qui avait mis au point très tôt, avant l'Egypte, une forme spéciale de la „révolution néolithique“ – celle du pastoralisme nomade, excluant la culture des céréales – et qui avait également vécu, pendant toute la durée des temps néolithiques, en monde presque clos, échangeant très peu avec les ethnies à son pourtour, ne connut pas, lui, de civilisation urbaine ni même de grand système fédérateur des populations nomades. L'aridification, qui gagnait, l'interdisait. Mais des contacts avec les mondes méditerranéens commencent cependant à être perçus autour de l'an 1000 et vers les débuts du 1er millénaire av. J.-C. Le remplacement graduel de l'arc par le javelot, puis l'introduction du cheval et des chars, les attestent. Les populations berbères qui occupent le Sahara central après l'Aride Postnéolithique ont d'ailleurs leurs origines et leurs liens (linguistiques, notamment) plutôt vers le nord que vers l'est ou le sud. Moins figées, plus fragiles que la civilisation égyptienne, les diverses cultures sahariennes recevaient ces influx extérieurs au moment même où s'instaurait l'aridification définitive, fragmentant les populations, disloquant leurs corps de croyances, les condamnant peu à peu à se concentrer en isolats dans les oasis et à se battre entre elles pour leur survie. L'antique civilisation néolithique des pasteurs sahariens, pétrie de riche spiritualité, ne supporta pas la conjonction de ces deux événements. Elle disparut sans laisser de traces autres que quelques foyers de ses campements nomades, quelques tombes „préislamiques“, et les figurations rupestres. Comme dans les empires et cités du littoral méditerranéen, les théranthropes, les masques et les déesses cornues firent place au monde, dur, des valeurs matérielles, du guerrier, du potentat civil. L'image n'exalta plus que les valeurs individuelles d'humains nommément connus. Les dieux étaient morts, le symbole se dégrada en icône.

Toutes les photos sont de l'auteur.

BIBLIOGRAPHIE

LE QUELLEC J.-L., 1993: *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. L'Harmattan, Paris. 638 pp.

LE QUELLEC J.-L. et GAUTHIER Y., 1993: Un dispositif rupestre du Messak Mellet (Fezzan) et ses implications symboliques. *Sahara* 5 (1992-93): 29-40.

MUZZOLINI A., 1995a: Les approches du monde symbolique dans l'art rupestre saharien: Préhistoire et Science des Religions. In: R. Chenorkian (Ed.): *L'Homme méditerranéen* (Mélanges G. Camps). Pp. 179-191. L. A. P. E. M. O., Aix-en-Provence.

MUZZOLINI A., 1995b: *Les images rupestres du Sahara*. Ed. par l'auteur, Toulouse. 448 pp., 494 ill.

Alfred Muzzolini
7, rue J. de Rességuier
31000 Toulouse
France