ANTHROPOLOGIE • XXXVI/3 • pp. 201 – 224 • 1998

FRANCOIS SOLEILHAVOUP

IMAGES CHAMANIQUES DANS L'ART PREHISTORIQUE DU SAHARA

RÉSUMÉ: A partir des travaux de J.-D. Lewis-Williams et de T. A. Dowson sur l'interprétation chamanique de l'Art Rupestre en Afrique du Sud et du Sud-Ouest (Namibie), puis de ceux de Jean Clottes sur son extension à l'art pariétal paléolithique des cavernes, on développe ici la même interprétation dans une "relecture" de l'art rupestre du Sahara, dans certaines de ces périodes.

Pour cette nouvelle hypothèse de recherche des significations, on se place dans la perspective globale d'une pensée chamanique commune à de nombreuses sociétés et cultures préhistoriques et actuelles, des sociétés ou des groupes ethniques qui ont existé et qui subsistent encore dans plusieurs régions du monde. Avec l'anthropologue Michel Perrin, on considère que le chamanisme correspond non seulement à des universaux de pensée de l'espèce humaine, mais aussi à un fait social qui concerne la totalité de la société et de ses institutions.

Des comparaisons sont faites en Afrique du Sud (Namibie) et en Europe (Espagne) qui visent à démontrer l'universalité dans l'espace et dans le temps (paléolithique supérieur; néolithique) du phénomène chamanique pendant la préhistoire.

MOTS-CLÉS: Art rupestre – Afrique – Sahara – Interprétation – Sociétés chamaniques – Universaux de la Pensée – Continuum – Paléolithique supérieur – Néolithique

INTRODUCTION

Il y a longtemps que l'art rupestre du Sahara, comme celui qui gît, souterrain ou à l'air libre, dans le monde entier, fait l'objet d'interrogations multiples quant à sa signification. Depuis les explications les plus exotériques voire naïves jusqu'à celles qui tentent de relier les images rupestres à ce que les ethnologues ont longtemps cru être la "mentalité primitive", l'art rupestre a souvent été un moyen de réflexion sur la nature de notre imaginaire actuel, – celui du chercheur notamment et, au mieux, sur l'imaginaire des peuples anciens.

Lorsqu'on s'interroge sur les "messages" rupestres, toutes les conceptions du Cosmos, de l'origine du monde, toutes les relations possibles entre l'Ici-Bas et l'En-Haut, toutes les mythologies, toutes les pratiques rituelles peuvent en effet être envisagées devant l'étonnante variété des cultures anciennes d'avant l'Ecriture.

Parmi les auteurs intéressés à l'art rupestre préhistorique, à son contexte et à la portée de ses images, le nombre est relativement réduit de ceux qui ont pensé à une possible fonction chamanique. Pour l'art paléolithique des cavernes, l'Abbé Breuil par exemple était très éloigné de cette interprétation; André Leroi-Gourhan l'a rapidement envisagée puis écartée.

Dans l'imagerie rupestre du Sahara, l'idée que certaines cultures néolithiques aient pu être sous-tendues par un système chamanique n'a pas encore été émise. C'est ce que je propose de faire ici, à la suite des très remarquables travaux de David Lewis-Williams (à partir de 1981) et de Thomas A. Dowson (à partir de 1988), en Afrique du Sud et du Sud-Ouest, puis de ceux de Lewis-Williams et Jean Clottes (1996, 1997) pour l'Art des Cavernes.

En effet, à la lumière de ces études qui visent à placer un nombre significatif de représentations, animaux, êtres humains et composites, signes, dans une thématique et dans des dispositifs topomorphologiques (paysages) et pariétaux chamaniques, j'ai procédé à un nouvel examen – on dit maintenant une "relecture" de différents documents rupestres que j'ai pu recueillir depuis une trentaine d'années dans l'ensemble de la zone saharienne. Certains de ces documents, surtout des peintures archaïques appartenant notamment au style dit des "Têtes Rondes", mais aussi des gravures d'autres époques et styles, présentent de remarquables similitudes, au moins formelles, mais aussi certainement conceptuelles, avec des images rupestres chamaniques avérées au Sud de l'Afrique et dans d'autres parties du monde.

Conscient de la difficulté de fonder l'hypothèse d'une interprétation chamanique pour certaines manifestations graphiques de l'art saharien, dans quelques unes de ses paléocultures, il m'apparaît utile de signaler que ce travail ne participe d'aucune façon d'un quelconque phénomène d'engouement ou de "mode" qui serait plus ou moins lié à une analyse comparative purement formelle d'images rupestres et cela, avec les approximations ou les corrélations abusives qu'une telle étude peut entraîner. Par contre, je ne saurais nier que ma réflexion sur l'art rupestre en général, saharien en particulier, tâche à rechercher des modes de Pensée-Autre, hors des critères habituellement retenus depuis plus d'un siècle par une majorité des chercheurs occidentaux en Sciences Humaines. Et cela d'autant plus activement que dans nos sociétés de communications marchandisées, la Pensée Unique et la mondialisation induit, consciemment ou non, parfois très discrètement, certaines formes de "standardisation" intellectuelle.

Compte-tenu de l'universalité dans le temps et dans l'espace du phénomène chamanique, le cadre méthodologique d'une étude du chamanisme dans l'art saharien doit inclure les critères conceptuels fondamentaux (universaux, catégories de la pensée) ainsi que les critères discriminants propres aux cultures ou systèmes chamaniques et à leurs pratiques dans des groupes très divers. L'usage formalisé ou ritualisé des "états modifiés de conscience" étant l'un des fondement des pratiques chamaniques, les données de la neuro-psychologie, voire même, – à la suite des travaux d'Ignace Meyerson –, de la psychologie historique et comparative, doivent être prises en considération avec la prudence et toute la rigueur qui s'imposent.

LES SOCIÉTÉS CHAMANIQUES

Entendu dans son sens strict ou premier, le terme de *chamanisme* désigne un phénomène de nature religieuse en Sibérie et en Asie Centrale. Ce vocable nous vient, à travers le russe, de *çaman*, mot appartenant à la famille linguistique mongole dont les Tougouses font partie. De nombreuses ethnies du même groupe linguistique sont disséminées dans toute la Sibérie orientale, jusqu'en Chine. Chez les Yakoutes par exemple, le terme de *udoyan* désigne la femme-chamane. Dans cette aire géographique immense, la vie magico-religieuse du groupe est centrée sur le (ou la) chamane. Cependant, même si dans beaucoup de tribus on constate la coexistence du prêtre-sacrificateur et du chamane, ce dernier est le seul à connaître l'expérience de la transe (qualifiée parfois d'extase) et à en maîtriser la pratique.

C'est probablement l'Anthropologue Michel Perrin qui, dans son introduction à une courte synthèse sur le chamanisme (1995), définit le mieux la complexité de ce phénomène dont l'essence doit être recherchée dans le fonctionnement même du cerveau d'*Homo sapiens sapiens*. Cet auteur considère le chamanisme, propre à nombre de sociétés traditionnelles, comme "*l'un des grands systèmes imaginés par l'esprit humain, dans diverses régions du monde*" et cela, certainement depuis des époques très reculées, "*pour donner sens aux événements et pour agir sur eux*".

Dans cette large acception, le chamanisme doit être considéré comme *un fait social concernant la totalité du groupe et de ses institutions*. Il est donc naturel de considérer que le chamanisme touche autant la sphère du Sacré et de l'Imaginaire (magico-religieuse, symbolique, mythique, rituelle,...) que la sphère du Profane ou du Temporel (sociale, économique, politique,...).

Pour le sujet qui nous occupe ici : certains aspects du chamanisme à travers la peinture et/ou la gravure sur les rochers, au Sahara, on pourrait associer une dimension esthétique, non pas celle que nous pourrions percevoir ou apprécier maintenant, comme spectateurs exotiques, mais celle incluse dans l'univers mental du chamane et de son groupe. Le voyage du chamane dans les mondes-autres, au moyen de la transe, fait surgir dans son esprit des visions, des hallucinations, des images qui lui permettent, entre autres de s'identifier aux esprits.

Dans l'interprétation que nous donnons de certaines images rupestres, – des images nécessairement réalisées *après* la transe, on pourra en effet s'interroger sur la volonté ou le désir esthétique qui ont accompagné leur exécution sur la roche. Dans ce cas et au-delà d'une éventuelle nécessité vitale de *l'acte* de peindre ou de graver, une possible recherche de l'émotion esthétique et de son expression voulue ou induite pourrait attester chez l'auteur de l'œuvre rupestre un certain plaisir ou son contraire.

Le chamane peut être en même temps "*un gestionnaire des ressources et un thérapeute, un porte parole des dieux et un stratège politique, un spécialiste des mythes et un fin psychologue, un manipulateur et un artiste*" (M. Perrin, op. cité, p. 3–4).

Dans les sociétés chamaniques, une relation complexe existe entre le groupe et le chamane. Ce dernier exerce une fascination mêlée de crainte par ses transes, ses pouvoirs qui paraissent surnaturels comme celui de voyager dans les airs ou de pouvoir guérir les maladies.

Je renvoie à la littérature spécialisée fort abondante chez les occidentaux depuis le premier quart de ce siècle (voir bibliographie *in fine*), qui traite du phénomène chamanique et de ses diverses implications anthropologiques, socio-culturelles, ethnologiques et neuro-physiologiques.

Partout dans le monde on observe des motifs chamaniques, même s'il ne s'en trouve pas assez en un lieu pour former un complexe chamanique complet. Selon les types d'environnement géoclimatiques qui conditionnent différents moyens de subsistance et modes de vie et de ce fait les différents types de sociétés et de cultures, les modalités du chamanisme revêtent des aspects formels très divers. Cependant, parmi ses composantes multiples, le phénomène chamanique considéré dans son ensemble est associé à des grands principes que M. Perrin regroupe en trois classes (op. cité, p. 6 à 9) :

1) **Une conception dualiste de la personne et du monde**. Non seulement les hommes mais aussi tous les êtres vivants et non-vivants peuvent posséder une ou plusieurs "âmes", ce terme désignant un élément, une part invisible, qui peut se séparer du corps ou de l'objet et qui survit à la mort ou à la destruction. Ainsi, la nuit, le rêve correspond à un départ fugace de l'âme –ou d'une des âmes ; la maladie est son départ prolongé ; la mort, sa séparation définitive du corps. Le monde également est double, parfois multiple. Ces mondes-autres appartiennent au domaine du Sacré ; ils sont explorés et décrits par les mythes et sont seuls accessibles au chamane pendant son "voyage".
2) **Un mode de communication**. Dans les sociétés chamaniques, la croyance existe que le monde-autre communique avec les hommes, mais de façon aléatoire, à l'aide de langages spéciaux comme les rêves, les visions ou les hallucinations.

Pour exercer son pouvoir de médiateur capable de passer alternativement et volontairement de ce monde-ci au monde-autre, le chamane utilise deux moyens. Il peut convoquer, maîtriser et s'associer des entités appelées esprits-auxiliaires par les ethnologues, il peut aussi envoyer son âme vers le monde-autre. Ces deux manières coexistent souvent.

3) **Une fonction sociale**. Pour le groupe et son environnement naturel, la tâche du chamane est de rétablir les équilibres écologiques, climatiques, biologiques. Parfois il restaure une harmonie sociale rompue. Il est donc un personnage socialement reconnu, n'agissant pas, en principe, pour lui-même. A ce titre, *le chamanisme doit être considéré comme une institution sociale*.

LES PRATIQUES CHAMANIQUES

La transe, avec des mouvements désordonnés ou une hyperagitation ou bien l'extase à laquelle sont associés l'atonie, la léthargie ou l'évanouissement, sont deux façons spectaculaires, parmi d'autres, de marquer l'ouverture et le passage au monde-autre.

Sous l'angle de la psychologie, de la psychanalyse, du mysticisme, de la parapsychologie, de la neurobiologie, de nombreuses études ont été menées depuis les années 1920 sur les états modifiés de conscience et sur les phénomènes hallucinatoires.

Se référant à ces travaux, J. D. Lewis-Williams et T. A. Dowson fondent leurs interprétations de l'art rupestre Sud-Africain sur un modèle neuropsychologique de la transe, en trois stades :

- **Le stade 1**, caractérisé par des phénomènes entoptiques, c'est-à-dire internes à l'œil. Six types de formes géométriques peuvent se trouver dans les "visions" entoptiques : des points, des zigzags, des grilles, des lignes parallèles, des lignes ondulées parallèles et des motifs en nids d'abeilles.
- **Le stade 2**, où l'esprit cherche instinctivement à rationaliser des formes, à leur donner un sens. Elles commencent à s'organiser. Le sujet a l'impression de franchir un tunnel ou d'être aspiré par un tourbillon. C'est à l'issue de ce "passage" qu'on débouche dans le monde de la transe.
- **Le stade 3**, pendant lequel le sujet en transe subit des hallucinations spectaculaires qui mobilisent plus ou moins confusément les cinq sens. Dans ce monde-autre de la transe on peut léviter, voyager dans les airs, rencontrer des animaux, des êtres extraordinaires, composites, à la fois hommes et animaux ; on peut aussi se transformer soi-même en animal, s'identifier totalement à lui. Les phénomènes entoptiques persistent, souvent en arrière plan.

CRITÈRES DISCRIMINANTS POUR UNE INTERPRÉTATION CHAMANIQUE DE L'ART RUPESTRE

En matière d'interprétation de l'art rupestre pré- et protohistorique, l'ethnocomparatisme a connu des fortunes diverses, depuis les explications directement calquées sur des systèmes socio-culturels étudiés par les ethnologues dans certaines ethnies sub-contemporaines ou actuelles, jusqu'au rejet pur et simple de ces comparaisons jugées artificielles faute de faits matériels suffisants pour appliquer aux arts préhistoriques des modèles historiques. "Autres temps, autres moeurs" pourrait être une formule justifiant ce refus du "flou" chez des archéologues formés aux méthodes "modernes" de la fouille et qui considèrent que seul l'objet, le vestige industriel, la "collection de matériel", permettent d'approcher les réalités passées.

A condition d'en user avec une grande rigueur

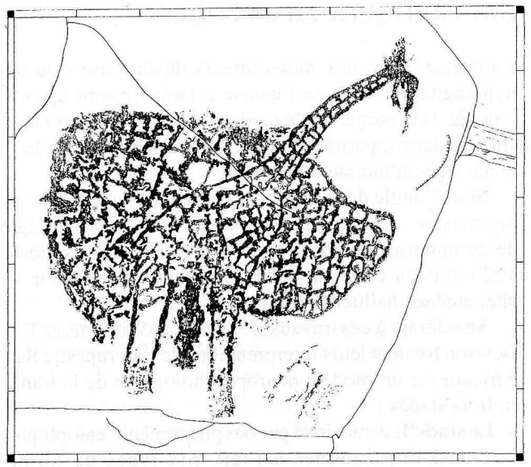


FIGURE 1. Girafe réticulée, gravée à l'intérieur d'une "grille entoptique". La grille qui est l'une des visions habituelles du stade 1 de la transe a probablement inspiré au graveur le dessin de la girafe. Kori Tagueï, Aïr oriental, Niger. Relevé: F. Soleilhavoup, 1991.

méthodologique, le modèle chamanique d'interprétation de l'art rupestre au Sahara, dans certaines de ses périodes, paraît applicable, comme dans d'autres régions d'Afrique et du monde. Et ce modèle, soupçonné par certains Occidentaux mais longtemps refusé pour cause de rationalité scientifique cartésienne, pourrait bien constituer l'un des fondements conceptuels pour expliquer l' "inexplicable" dans des représentations rupestres.

A travers l'art rupestre il est possible de trouver l'expression de croyances de base, de cadres conceptuels similaires ou voisins qui traduisent le système chamanique. Ces convergences peuvent être relevées dans trois domaines, au moins :

– **Les lieux** où les manifestations rupestres ont été réalisées, ce que l'on peut qualifier de "paysages chamaniques". La morphologie des ensembles rocheux, celle des abris sous-roche considérés par ceux qui les utilisent comme "*l'entrée dans le monde des esprits*" ou bien comme "*le lieu d'où les esprits peuvent surgir*", doit pouvoir être comprise dans la symbolique générale du chamanisme. Ces lieux sont également propices à la recherche des "visions". Les exemples en sont nombreux dans les paysages karstiques à ciel ouvert ou ruiniformes comme les grands sites rupestres de la Terre d'Arnhem en Australie, au Brésil, dans les tassilis, au Sahara, etc... Par eux-mêmes ces lieux, ces abris, ces parois, ont des caractères et une fonction sacrés : ils sont propices à la fonction chamanique.

– **Les images rupestres et les thèmes**. Dans ces lieux sacrés, par le truchement du chamane, les animaux-esprits peuvent entrer ou sortir de la roche, par ses cavités, ses fissures. Les images elles-mêmes sont chargées de pouvoirs et cela explique dans de nombreux cas leurs superpositions

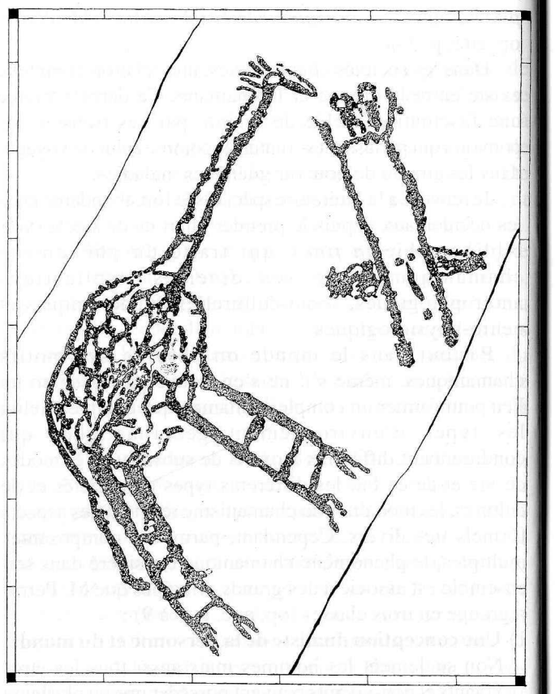


FIGURE 2. Un homme (chamane ?) aux bras levés a été gravé devant une Girafe dont les pattes, deux à deux, sont reliées par des barres, comme des échelles. Kori Tagueï, Aïr oriental, Niger. Relevé: F. Soleilhavoup, 1991.

sur une même surface, chaque nouvelle représentation participant de la puissance accumulée et y ajoutant la sienne (cf. J. Clottes, J. D. Lewis-Williams 1997, op. cité). Dans de nombreux cas de peintures pariétales, au Sahara comme ailleurs dans le monde, il est difficile de décider s'il s'agit effectivement de superpositions, de rénovations ou de réemplois de peintures pré-existantes. Sans que cela remette en cause la puissance sacrée de l'Image, ces superpositions nous rendent difficile ou même impossible le classement chronologique des sujets représentés et parfois même la détermination de leurs éventuels liens sémiotiques.

Le but de ceux chargés de représenter les pratiques chamaniques, ou les manifestations de la transe n'était pas de dépeindre la faune ou la flore locale, mais seulement les esprits-animaux ou végétaux, les êtres anthropozoomorphes avec lesquels le chamane entrait en contact, particulièrement dans la Tradition des "Têtes Rondes". Ces êtres extraordinaires, au sens propre, associant des caractères animaux et humains, correspondent à des créatures vues pendant le voyage chamanique ; ils résultent de la transformation subie par le chamane pendant la transe. Cela explique le nombre toujours restreint des espèces animales représentées tout en induisant des réalités paléoécologiques et

archéoenvironnementales dans les zones considérées. Sur le plan paléoculturel, les sujets et les thèmes représentés évoquent les spécificités locales autant que les fondements mythologiques des groupes dans leurs pratiques chamaniques.

– **Les motivations de l' "art" chamanique**, enfin, étaient principalement de représenter les visions, de les concrétiser, de les ordonner (?) après coup, dans un but pédagogique, prophylactique ou autre. Dans certains groupes ces représentations étaient vitales pour le chamane: si elles n'étaient pas réalisées elles étaient perdues et celui ou ceux qui avaient eu ces visions en mourraient. Dans ce cas, l'acte de peindre ou de graver était une nécessité pour l'acteur, l'officiant ou ses aides.

Dans d'autres cas, c'était le voyage surnaturel qui était représenté, non pas de façon descriptive ou narrative, mais à l'aide de métaphores. Par exemple, la métaphore de la mort pour la transe, comme celle de la relation sexuelle ("la petite mort"), était courante. Chez les indiens de la Coso Range (Californie), tuer un Mouflon signifiait que le chamane allait dans l'au-delà pour faire venir la pluie, le mouflon étant l'animal de pluie (J. Clottes, J. D. Lewis-Williams, op. cité, p. 34–35).

Au Sahara préhistorique comme ailleurs où la Parole est Perdue, nos essais de compréhension des images rupestres dans leurs paysages par le système chamanique, ainsi que nos tentatives d'explications par les cultures chamaniques ne peuvent donc reposer que sur le présupposé d'une continuité spatio-temporelle d'universaux conceptuels, c'est-à-dire sur des signes, sur des représentations affectés à ce qu'il y a de commun ou d'identique dans ces images.

Parmi la profusion des images de l'art rupestre saharien qui couvrent une durée de 7 à 8 millénaires et qui traduisent des modes de vie, des mentalités, des préoccupations temporelles et spirituelles différents selon les périodes, les critères discriminants qui peuvent nous orienter vers l'hypothèse de cultures chamaniques sont de deux ordres : conceptuels et matériels. Des thèmes, des scènes, des sujets, des objets, des associations, voire des superpositions ne deviennent explicables que si l'on se réfère au système chamanique et à ses manifestations graphiques dispersées dans le monde et particulièrement à celles qu'on trouve en Afrique du Sud et du Sud-Ouest (Namibie).

UN EXEMPLE : REPRÉSENTATIONS DE "GRILLES" ASSOCIÉES À LA GIRAFE

En 1991, pendant une tournée d'étude dans la partie nord-orientale du Massif de l'Aïr, parmi la grande concentration de gravures attribuées pour partie à "l'étage bovidien" (période pastorale) du néolithique par J.-P. Roset (1971), j'ai photographié et relevé plusieurs motifs (*Figures 1, 2, 3, 5*) pour lesquels je n'imaginais pas plus d'explications que celles des archéologues, à cette époque : des motifs "stylisés non identifiés", "énigmatiques" ou "curieux".

Au Nord-Est de la Namibie, dans le district de Outjo, en juillet 1997, pendant la visite du site rupestre de Piet Albert's Kopje (Kamanjab), parmi la profusion des gravures, notamment des points, groupements ordonnés de points et des grilles associées ou non à des animaux (zèbres, antilopes, girafes, ...), j'ai relevé une représentation très semblable à l'une de celles du Sahara nigérien (*Figure 4*; *Figure 1*).

Dans son ouvrage, Thomas A. Dowson (op. cité, en particulier p. 52–59) décrit les motifs en grille isolés ou associés à des girafes comme pouvant correspondre au premier stade de la transe, c'est-à-dire la représentation de "visions" entoptiques. La correspondance entre le dessin de la robe (pelage) de l'animal (*Giraffa camelopardalis reticulata*) et les motifs en grille qui l'encadrent signifierait, selon l'auteur, que la "vision" de grilles entoptiques, pendant la transe, aurait évoqué une girafe pour le graveur. Il y aurait donc eu, après coup, dans la réalisation de la gravure, une association d'idées, ce qui correspondrait à l'état d'esprit ou mécanisme mental du chamane, et par conséquent à sa fonction de médium chargé d'interpréter ses visions et de leur donner du sens pour son groupe.

On peut comparer cela, dans une optique psychanalytique, à l'interprétation des rêves. Plus simplement, après un rêve, on essaie, à partir de nos images mentales réminiscentes de verbaliser, de raconter nos visions oniriques à l'aide d'un référentiel d'images, de faits, d'êtres, d'objets, de situations correspondant à notre propre environnement matériel et culturel.

Dans les groupes préhistoriques de chasseurs-collecteurs d'Afrique du Sud et du Sud-Ouest, des représentations rupestres de grilles, de girafes "entoptiques" (*Figure 4*) évoquent un système chamanique de fonctionnement de la société. A partir de la remarquable similitude de représentation de girafe entoptique au Niger (*Figure 1*), probablement produite au sein d'un groupe d'éleveurs néolithiques (qui étaient également chasseurs et cueilleurs), la question est dorénavant posée de l'existence, au Sahara, pendant la période dite pastorale, d'une société ou d'ethnies participant de près ou de loin au système chamanique.

La girafe "entoptique" du Kori Tagueï, au Niger (*Figure 1*) voisine, avec d'autres représentions d'inspiration chamanique, dispersées sur d'autres blocs ou parois du même kori (= oued). Par exemple (*Figure 2*), sur un gros bloc rocheux, un homme au sexe schématisé et aux bras levés est placé devant une girafe dont les pattes antérieures et postérieures sont relevées par une « échelle". L'attitude d'invocation et le possible symbole d'accession à un monde-autre (échelle) pourrait correspondre au "passage" dans une interprétation chamanique.

A un autre endroit du Kori Tagueï, une paroi verticale est couverte de nombreuses gravures (*Figure 3*), notamment un ensemble de girafes. Le dessin de la robe de certaines est très éloigné de la réalité zoologique ; d'autres sont clairement des girafes reticulées. La présence d'une gravure de personnage au corps ovoïde et réticulé,

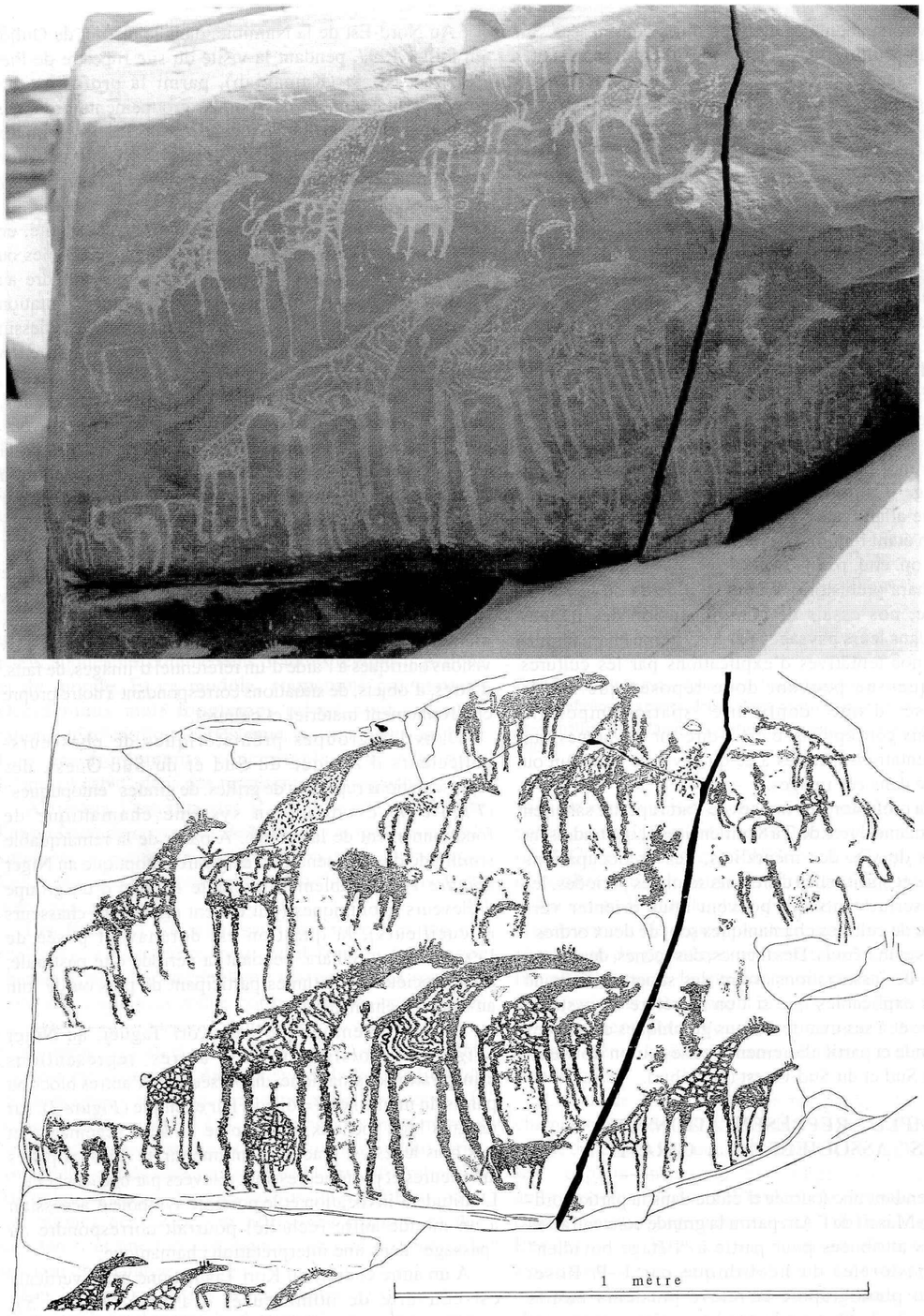


FIGURE 3. Composition gravée sur une paroi verticale (Girafes, Bovinés, personnages), dans le Kori Tagueï, Aïr oriental, Niger. Le dessin de la robe de plusieurs Girafes est éloigné de la réalité zoologique. Le dessin "en grille" du corps du personnage placé entre les pattes d'une Girafe résulte peut-être d'une vision entoptique. Relevé: F. Soleilhavoup, 1991.

entre les pattes d'une girafe, peut également rappeler une relation de type chamanique entre l'homme et l'animal.

Entre le Sud et le Nord de l'Afrique, la comparaison des images rupestres "chamaniques" ne se limite pas à l'exemple qu'on vient de décrire. Ainsi l'interprétation "entoptique" donnée par T. A. Dowson (op. cité, p. 35) de gravures géométriques en lignes parallèles, motifs rayonnants, alignements de traits, réticulés ouverts ou fermés, ... peut être utilisée pour des motifs sinon identiques, du moins similaires au Niger. Par exemple, dans le Kori Tanakom, on pourrait trouver dans plusieurs motifs (*Figures 5, 6, 7*) des correspondances avec ceux d'Afrique du Sud. Dans le même Kori, des gravures anthropomorphes (*Figures 8, 9, 10, 11*) seraient également interprétables dans un contexte chamanique.

J.-P. Roset (1971, op. cité, p.28) décrit ainsi le corps de ces anthropomorphes : "[il] *n'est pas fondu dans la forme d'un vêtement, mais en partie masqué par un motif géométrique à éléments symétriques proliférants qui*

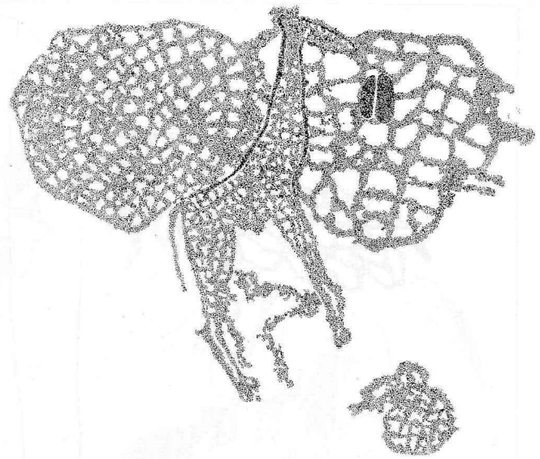
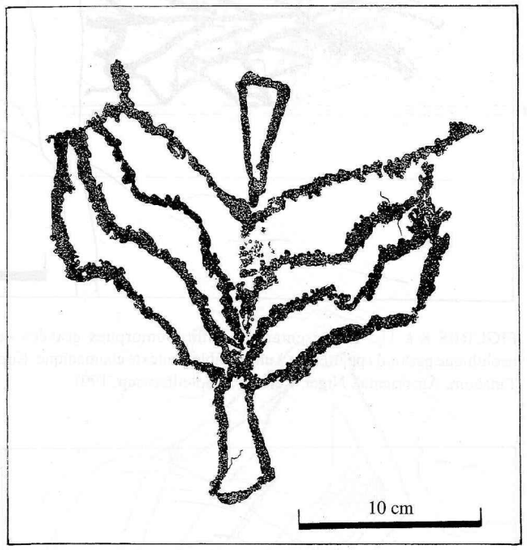
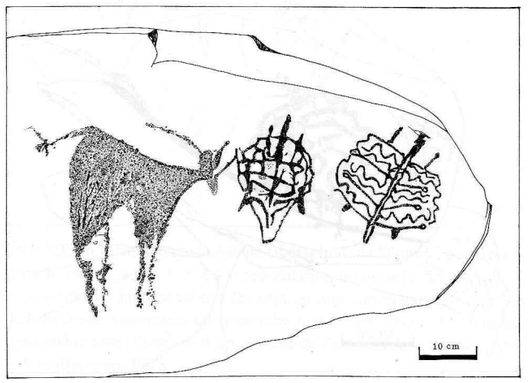


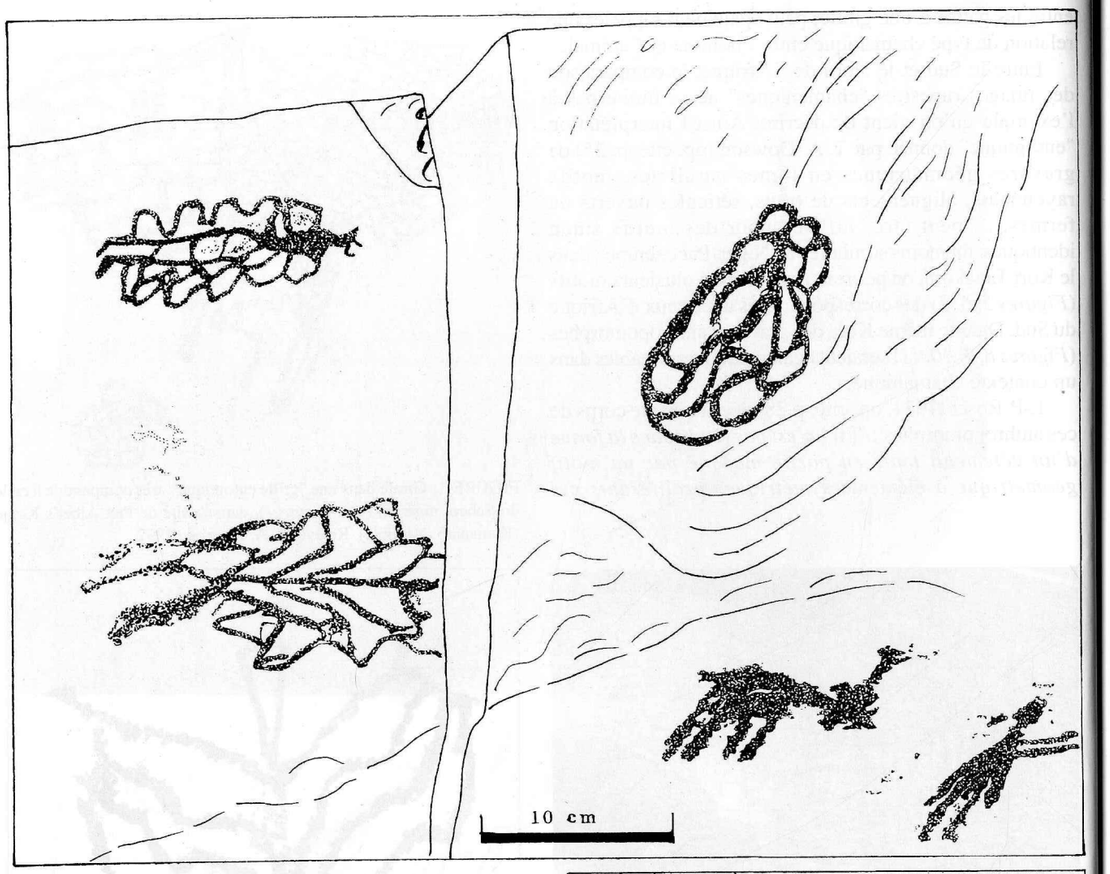
FIGURE 4. Girafe dans une "grille entoptique", très comparable à celle du Sahara nigérien (voir *Figure 1*), dans le site de Piet Albet's Kopje (Kamanjab, Namibie). Relevé: T. A. Dowson, 1992.



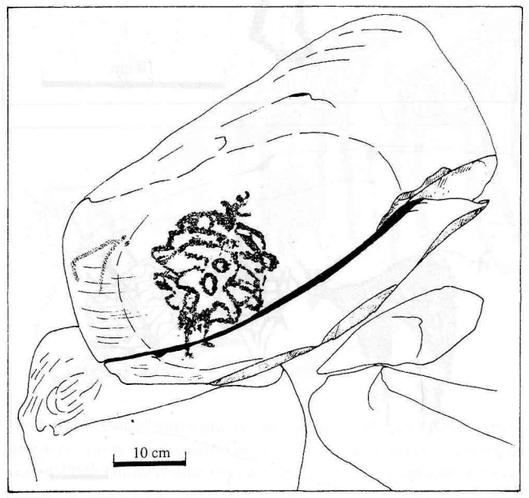


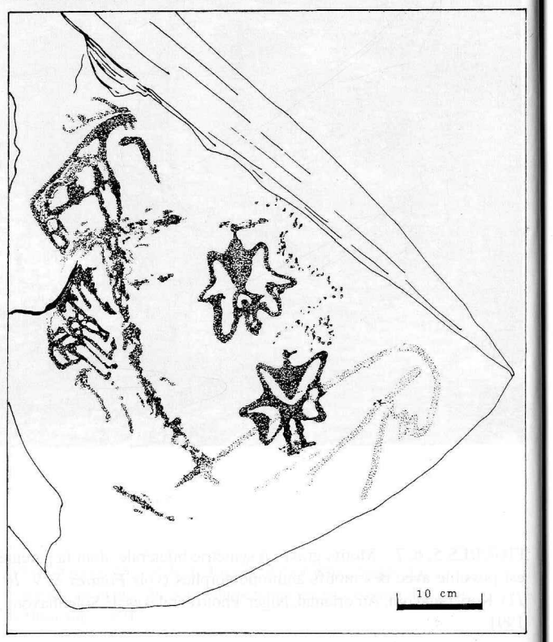


FIGURES 5, 6, 7. Motifs gravés à symétrie bilatérale, dont la parenté est possible avec des motifs anthropomorphes (voir *Figures 8, 9, 10, 11*). Kori Tanakom, Aïr oriental, Niger. Photo et relevés: F. Soleilhavoup, 1991.



FIGURES 8 à 11. Représentations anthropomorphes gravées du néolithique pastoral appartenant à un possible contexte chamanique. Kori Tanakom, Aïr oriental, Niger. Relevé: F. Soleilhavoup, 1991.





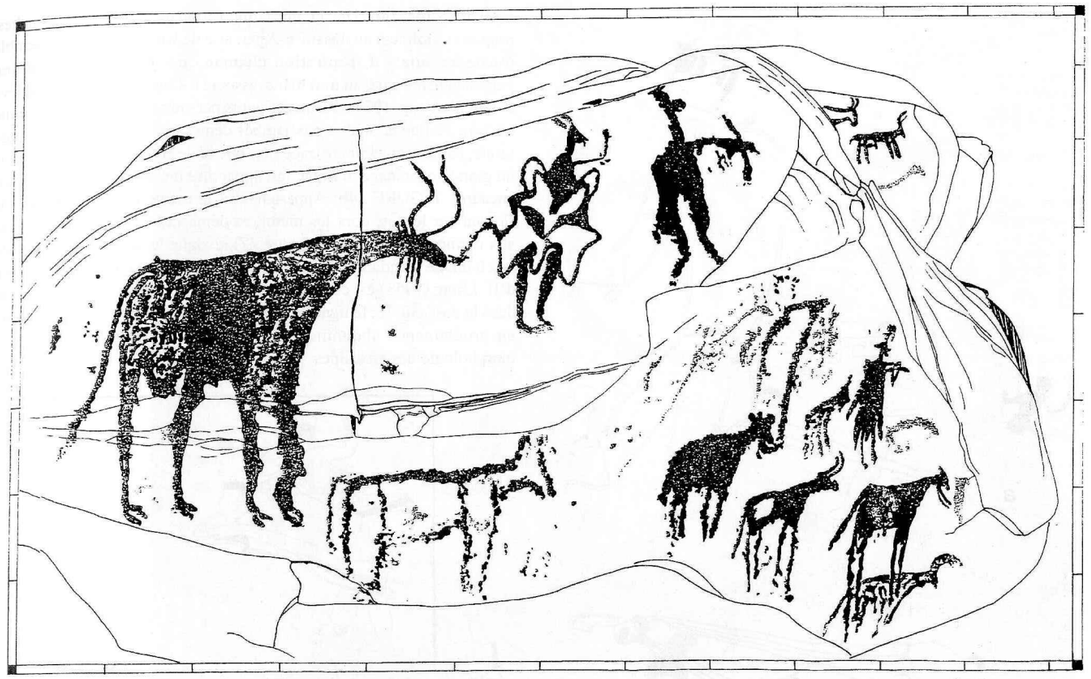


FIGURE 11.

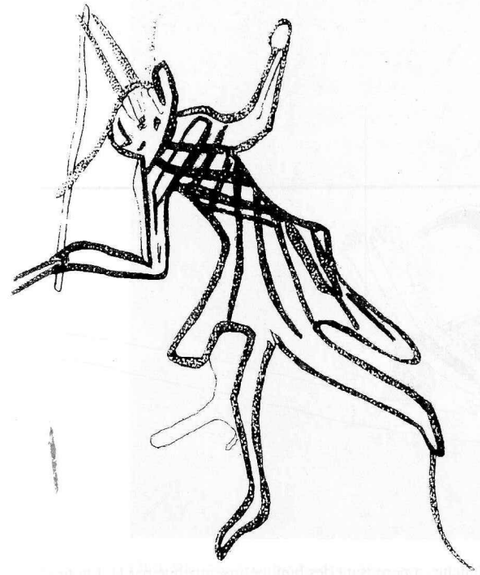


FIGURE 12. Possible représentation d'un chamane. Peinture à l'ocre rouge et blanche. Acacus, Sahara libyen. D'après photo F. & F. Pottier, 1994.

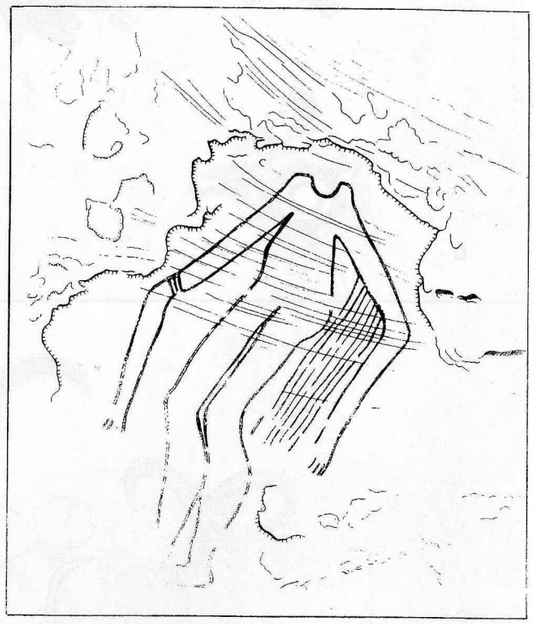
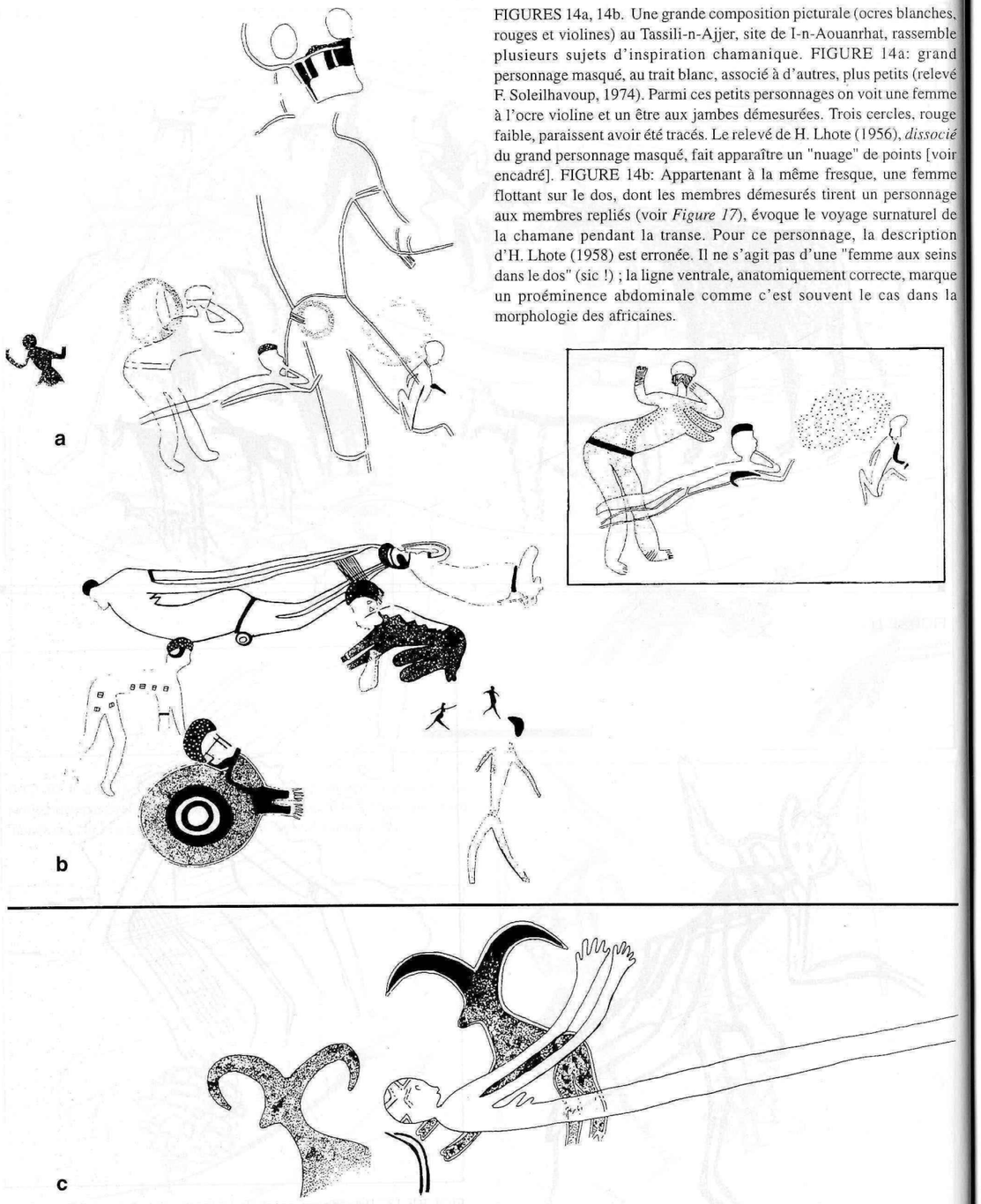


FIGURE 13. Personnage acéphale (métaphore de la mort ? du passage dans le monde-autre ?...). La représentation démesurée des membres, notamment les bras, ainsi que les sept ou huit lignes parallèles partant de l'un d'eux pourraient correspondre à la propre vision du chamane pendant la transe. Tassili-n-Ajjer, Plateau de Tamrit. Relevé d'après photo F. Soleilhavoup, 1978.



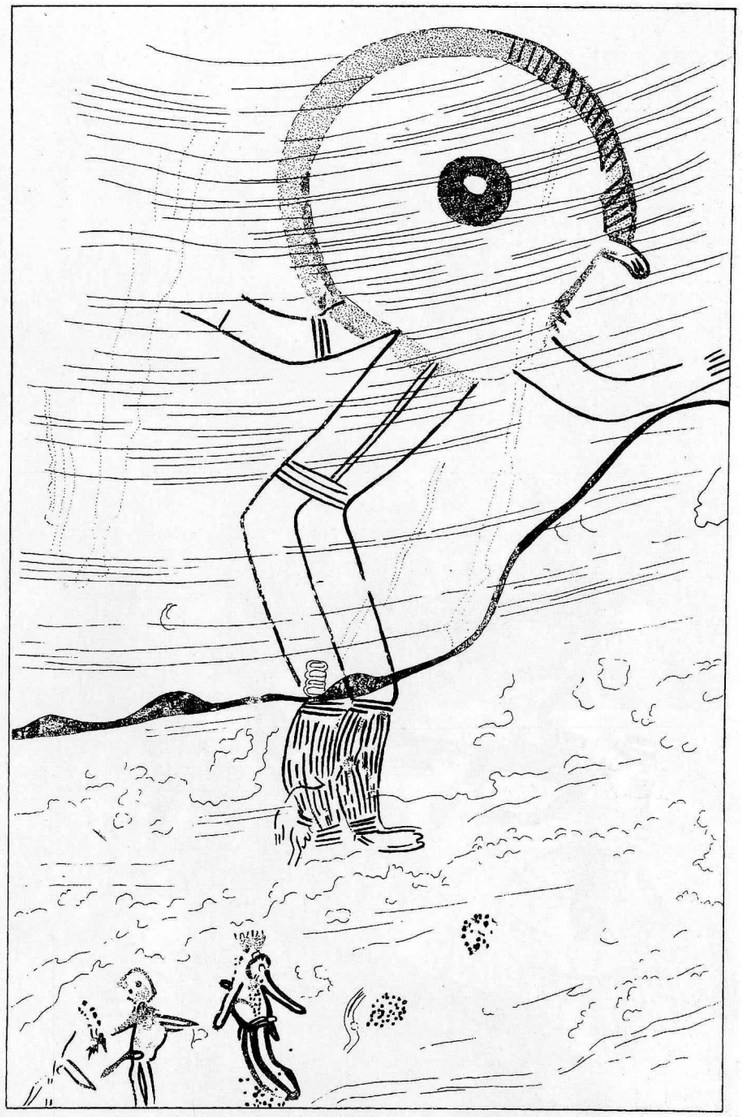
FIGURES 14a, 14b. Une grande composition picturale (ocres blanches, rouges et violines) au Tassili-n-Ajjer, site de I-n-Aouanrhat, rassemble plusieurs sujets d'inspiration chamanique. FIGURE 14a: grand personnage masqué, au trait blanc, associé à d'autres, plus petits (relevé F. Soleilhavoup, 1974). Parmi ces petits personnages on voit une femme à l'ocre violine et un être aux jambes démesurées. Trois cercles, rouge faible, paraissent avoir été tracés. Le relevé de H. Lhote (1956), *dissocié* du grand personnage masqué, fait apparaître un "nuage" de points [voir encadré]. FIGURE 14b: Appartenant à la même fresque, une femme flottant sur le dos, dont les membres démesurés tirent un personnage aux membres repliés (voir *Figure 17*), évoque le voyage surnaturel de la chamane pendant la transe. Pour ce personnage, la description d'H. Lhote (1958) est erronée. Il ne s'agit pas d'une "femme aux seins dans le dos" (sic !) ; la ligne ventrale, anatomiquement correcte, marque un proéminence abdominale comme c'est souvent le cas dans la morphologie des africaines.

FIGURE 14c. Personnage féminin au corps démesurément allongé, à l'ocre blanche, superposant des bouquetins, attribué par H. Lhote (1973) à la "périodes des têtes rondes décadentes". Station de Ti-n-Tazarift, Tassili-n-Ajjer. Les peintures de personnages aux corps et/ou aux membres démesurés et qui semblent flotter dans les airs peuvent représenter le ou la chamane pendant la transe, au cours de son voyage dans le monde-autre. Voir les *Figures 17, 18*.



FIGURE 15a. Une fresque peinte (ocres rouges et blanches), à Séfar (Tasili-n-Ajjer), associe des personnages "Têtes Rondes", des animaux (Antilopes ?) et des objets de forme ronde desquels partent des groupes de lignes parallèles (franges ?). Ces objets pourraient figurer des tambours dans l'hypothèse d'un contexte chamanique. Néolithique, période des peintures archaïques du style des "Têtes Rondes". Photo F. Soleilhavoup, 1974.





FIGURES 15b, 15c. Le relevé graphique de l'ensemble de la fresque de Séfar (voir photo de détail, *Figure 15a*) met en évidence une composition peinte (ocres rouges, blanches et violines) à superpositions multiples. Dans l'hypothèse chamanique, quatre formes rondes et ovalaires à "franges" (*15b*) et un cercle rouge faible superposent la tête d'un grand personnage (*15c*); elles pourraient correspondre à des tambours réels ou symboliques (véhicules du chamane). Plusieurs types de personnages figurent dans cette fresque (*15b* et *15c*) : une frise de six, dont au moins trois femmes, en posture d'orant, peints en aplats blancs cernés de rouge; deux (ou trois) silhouettes "Têtes Rondes", bras et jambes écartés, en blanc affaibli; un personnage courbé vers la droite, bras écartés, jambes jointes, à la tête bilobée ornée de motifs (chevrons, cercles), portant anneaux de bras, traits sous les aisselles, décors en lignes paralléles sur les jambes (*15b*) ; un homologue de ce dernier, à la tête cachée par une grande forme circulaire (*15c*); un grand personnage, pieds nus, jambes jointes, à l'ocre violine ; deux personnages se faisant face, celui de droite aux bras démesurés, celui de gauche semblant tenir un avant-bras terminé par une main crispée (*15b*) ; deux petits personnages de facture et de style différents (*15c*) ; plusieurs silhouettes de très petits personnages, soit blancs, soit violines.
Cinq petits quadrupèdes au trait rouge, peut-être des antilopes, sont alignés au-dessus du personnage courbé (*15b*).
L'arrière d'un très grand animal au trait violine, en partie effacé par le "tambour" central, est également visible (*15b* et *15c*).
Enfin, dans la partie gauche (*15b*), devant un petit personnage courbé, on voit une forme à multiples "franges".
Outre une utilisation semble-t-il assez prolongée de cette paroi de grés à fines stratifications, on peut trouver ici une atmosphère indéniablement "chamanique" si l'on place les personnages, leurs postures, leurs décors corporels, les formes et les animaux dans un tel contexte paléoculturel.
Relevés: F. Soleilhavoup, d'après documents G. Landié,1975.



FIGURE 16a. Dans le grand abri de Ta-n-Zoumaitak (Tassili-n-Ajjer), la célèbre fresque dont l'homogénéité chronostylistique est indéniable montre un ensemble de représentations, personnages, animaux, formes d'essence chamanique. Photo: F. Soleilhavoup, 1978.



FIGURE 16b.

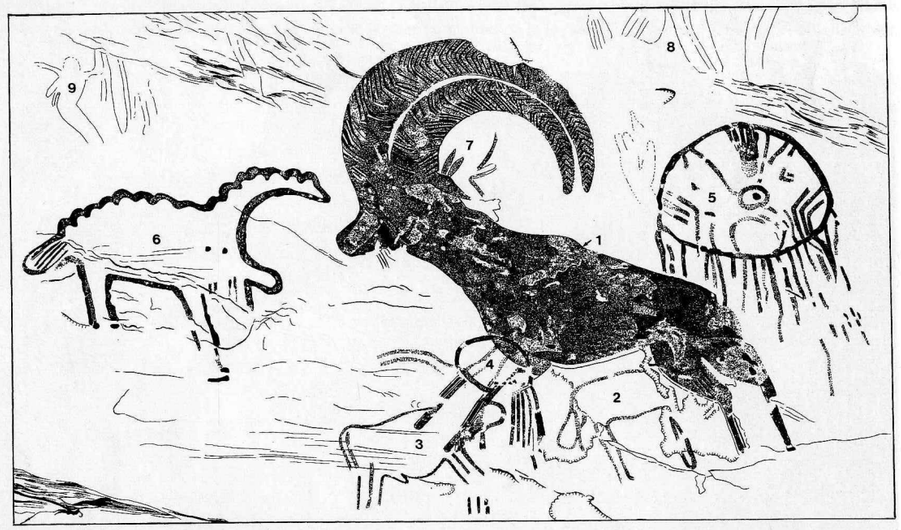


FIGURE 16c. Relevé partiel de lecture de la fresque de Ta-n-Zoumaitak (voir *Figure16b*). L'animal étrange à l'ocre blanche cernée de rouge et surtout la forme ovalaire à décors internes et à "franges" qui peut évoquer un tambour, sont peut-être de nature chamanique.
Description: 1 – Mouflon naturaliste à l'ocre brun-rouge foncée; grand mâle d'après le développement des cornes à nombreuses stries d'accroissement; 2 – Quadrupède indéterminé au trait rouge faible, tête cachée par les pattes postérieures de 1; 3 – Antilope (type Oryx ?) à l'ocre rouge assez foncée; 4 – Forme ovalaire à cinq lignes parallèles ; ocre rouge assez foncée; 5 – Tambour chamanique (?) à peau décorée de motifs en chevrons et à "franges"; ocre rouge assez foncée; 6 – Animal à corne en avant et deux yeux sur le même plan qui peut représenter une métaphore (chamanique) du Mouflon, inspiré de 1 (?). Dans ce cas le Mouflon pourrait être l'animal "support" de visions chamaniques. 7, 8 et 9 : peintures à l'ocre blanche.
Classement chronologique relatif: L'examen attentif de la paroi et des documents recueillis permet de distinguer les groupes suivants, du plus ancien au plus récent: 7, sous jacent à 1 (+ 8 et 9 : même pigment blanc) et 2 + 3, également sous jacents à 1; puis 1; puis 4 avec, par analogie des teintes des pigments, 5 et 6.

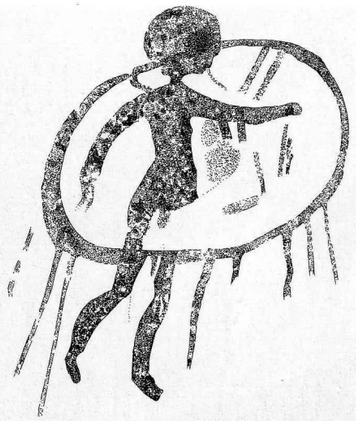


FIGURE 16d. Un petit personnage "Tête Ronde" traversant une forme ovalaire à "franges" et à possible décor en chevrons, pourrait correspondre au véhicule (tambour) du chamane pour son voyage dans le monde autre. Détail de la grande fresque de Ta-n-Zoumaitak (voir *Figure16a*). Relevé: F. Soleilhavoup,1978.

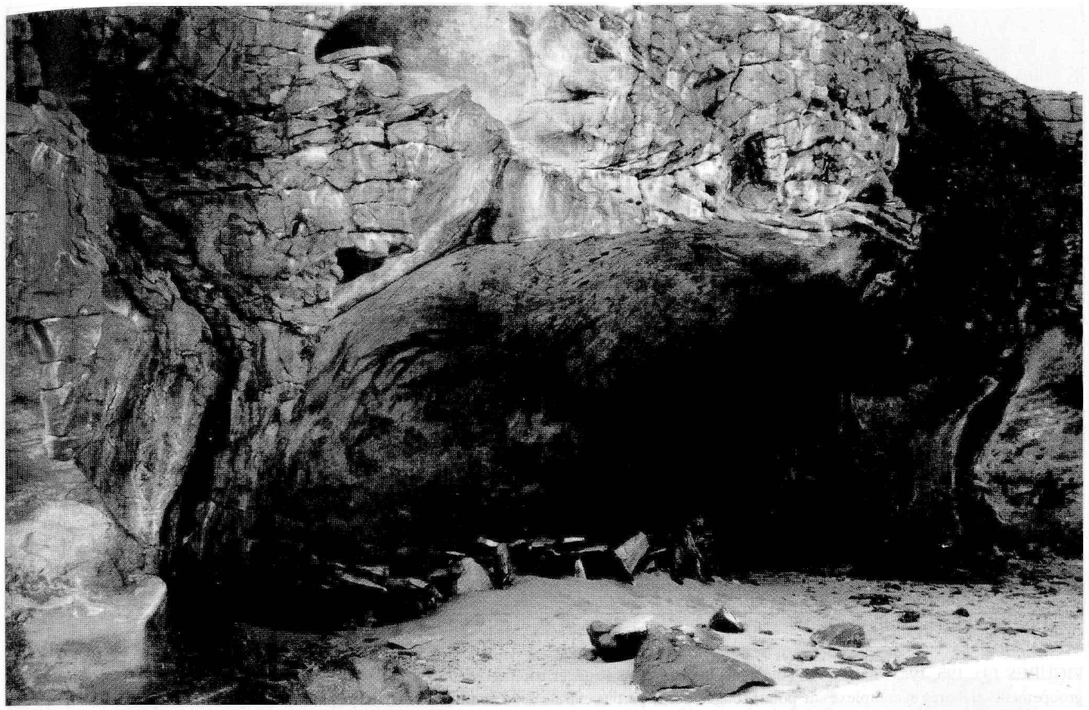
excède ses contours, étire ses proportions et contribue donner à l'ensemble une silhouette très distendue".

Ailleurs, à propos des motifs décrits ci-dessus (*Figur 5* à *11*), cet auteur indique : "*le même motif* (...) (vo *Figures 8* à *11), non plus intégré dans une figure humain mais représenté en quelque sorte pour lui-même, dans l différents états d'une stylisation plus ou moins poussé mais dont les ondulations flamboyantes continuent toujou d'exprimer, semble-t-il, l'essentiel*". Il souligne enfin, p ailleurs, que le contexte paléoculturel est exclusiveme pastoral : "*la faune n'y est représentée que par les bovidés*

Ce que J.-P. Roset qualifie d'expression de l'essenti dans la représentation supposée dérivée d'anthrop morphes (*Figures 5, 6, 7*), ne pourrait-il pas correspondr dans une interprétation chamanique, à la manifestation d l'image de personnages de chamanes ? Dans ce cas, vêtement réel ou bien traduisant la vision entoptique d voyage surnaturel, aurait fait l'objet d'une schématisatio ou d'un stéréotype graphique de la part de l'artiste chamane.

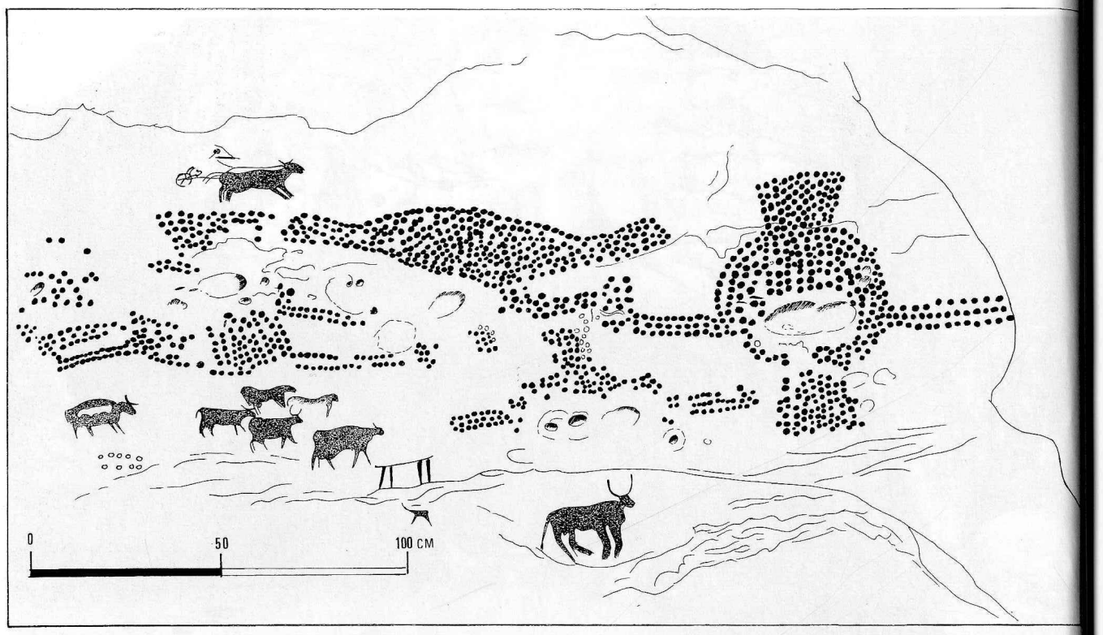


FIGURE 17. L'ensemble de la fresque de I-n-Aouanrhat, Tassili-n-Ajjer (voir *Figures 14a, b*), le grand personnage masqué, au trait blanc, les deux petits personnages "Têtes Rondes" superposés à ses cuisses, le personnage "flottant" ou "nageant" (14b), ainsi que la forme humaine "émergeant" de cercles concentriques rouges et blancs pourraient prendre du sens, dans l'hypothèse chamanique. Doc. F. Soleilhavoup, 1974.

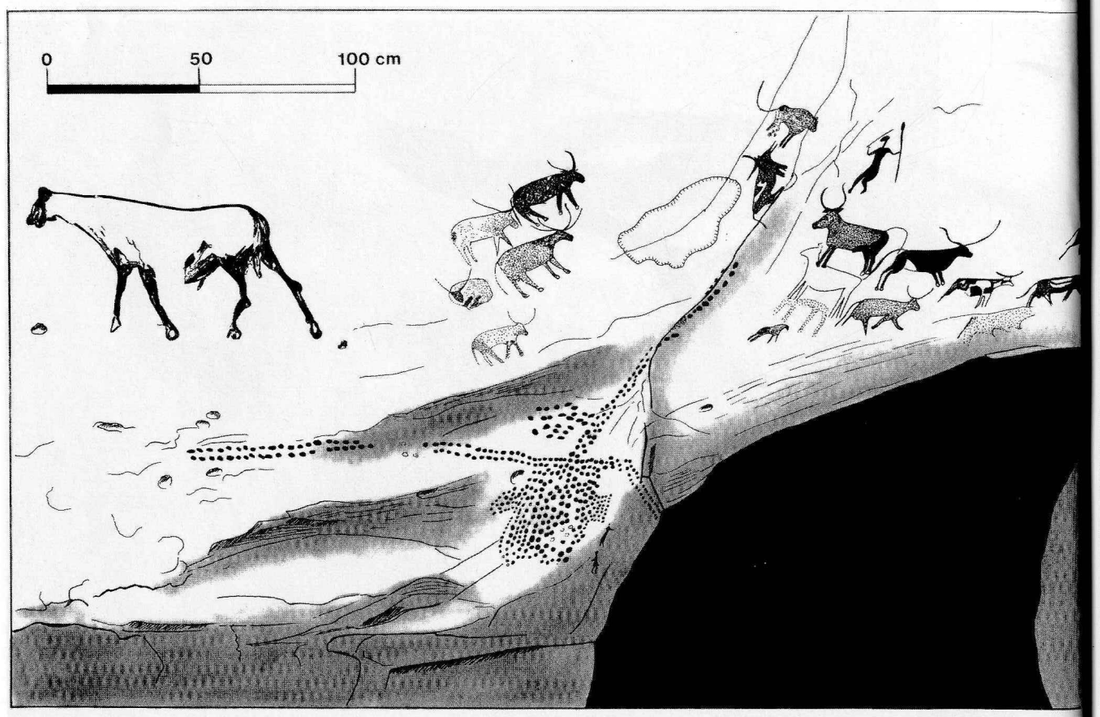


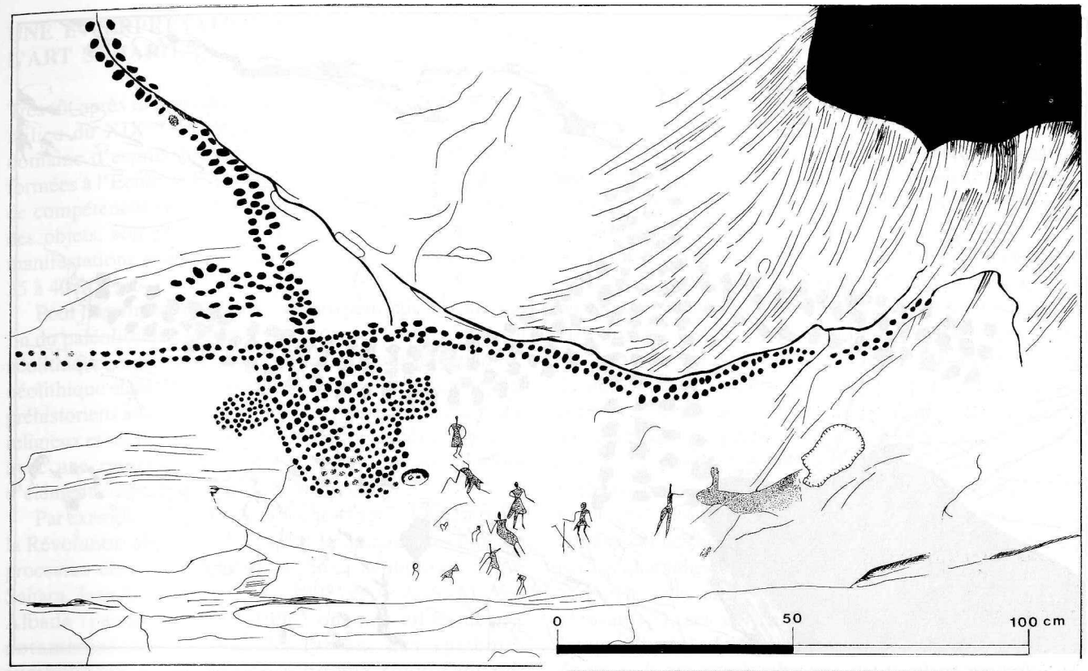
FIGURES 18a, 18b. La quasi-totalité des peintures de l'abri de Ti-n-Tazarift (Tassili-n-Ajjer) appartient au style des "Têtes Rondes". Deux grands personnages qui semblent flotter dans les airs (18b) pourraient évoquer le voyage surnaturel ou la lévitation de chamanes. Photos F. Soleilhavoup, 1978.

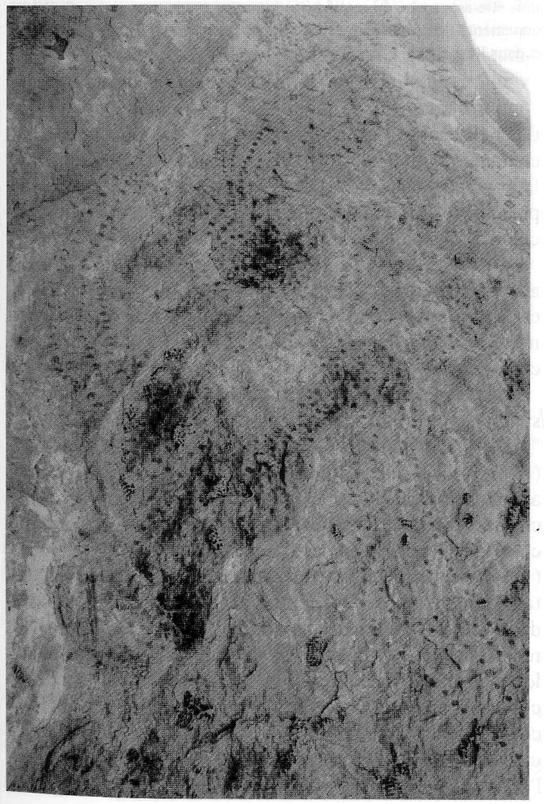




FIGURES 19a, 19b, 19c, 19d. L'un des éléments majeurs dans le décor peint du grand abri du Wadi Aramat (Sahara libyen) est constitué par de groupements élaborés et complexes de points rouges, sur la partie centrale de la retombée de voûte (*Figures 19a, b, c*) et sur le plafond (*Figures 19*
et *19e*). L'hypothèse chamanique s'applique ici particulièrement bien (voir texte). Relevés d'après photos F. Soleilhavoup, février 1998.







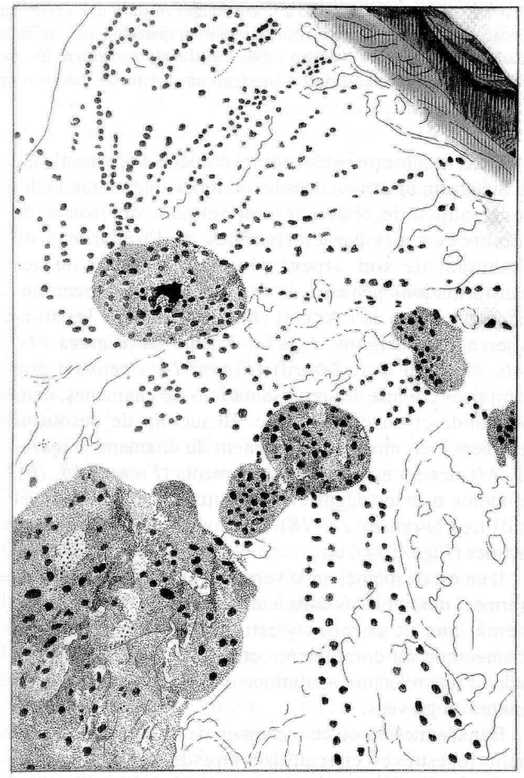


FIGURE 19e. Relevé de lecture d'une vue partielle du plafond de l'abri 1 du Wadi Aramat (voir *Figure 19d*).

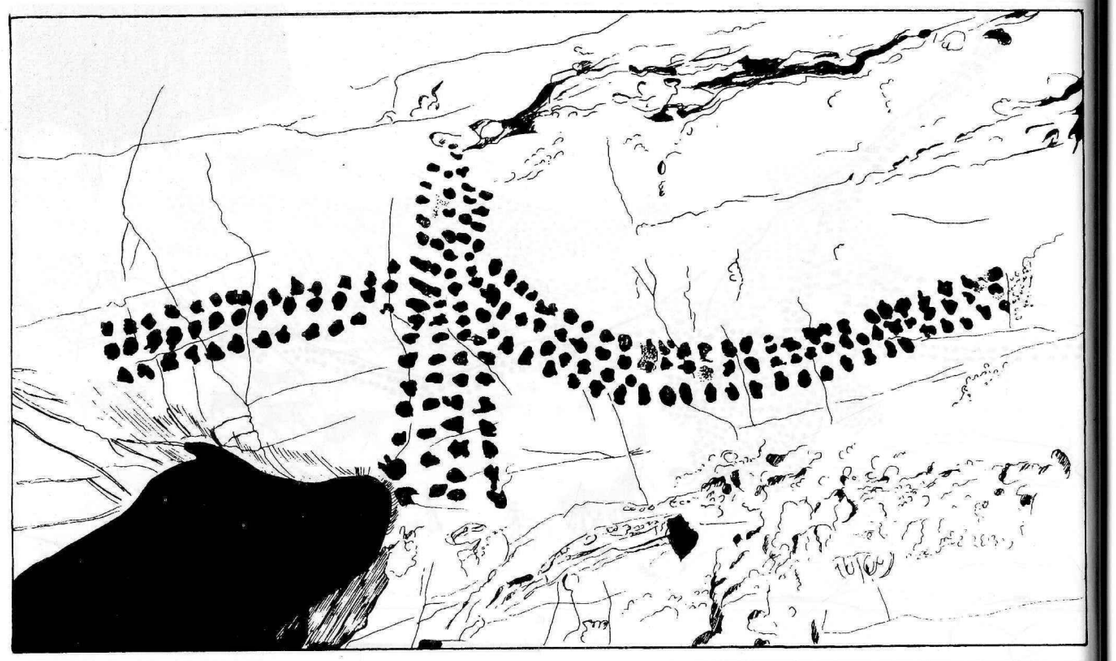


FIGURE 20. Le motif ponctué à l'ocre rouge, voisin d'une cavité naturelle de la paroi, dans la Grotte d'El Castillo (Province de Santander, Cantabrie, Espagne), d'âge magdalénien ancien (paléolithique supérieur), doit être rapproché du motif néolithique probable dans l'abri du Wadi Aramat (Sahara Libyen) : *Figures 19b, 19c*. Le rapprochement de ces groupements de points rouges en relations directes avec des cavités ou anfractuosités pariétales permet d'envisager une continuité dans le temps et dans l'espace du phénomène chamanique.

Dans le contexte paléoculturel et social du pastoralisme au Sahara, mais surtout dans les périodes antérieures, celles des groupes de chasseurs-collecteurs, on trouve de nombreux traits caractéristiques de l'apparence du chamane, de son aspect physique réel ou de ses transformations pendant la transe. Ainsi, des peintures telles que celles de l'Acacus (*Figure 12*) ou du Tassili-n-Ajjer, à Séfar (*Figure 13*), à I-n-Aouanrhat (*Figures 14a, 14b, 15*) ou à Ti-n-Tazarift (*Figure 14c*) peuvent être comprises comme des représentations de chamanes, dans ce monde-ci ou dans l'autre. Beaucoup de peintures semblent bien montrer le vêtement du chamane (*Figures 12, 13*), ses accessoires, ses ornements (*Figures 15, 16*), de même que ses déguisements animaux, ses bonnets et coiffures (*Figures 15, 18*), ses masques ou peintures faciales (*Figure 14*), etc.

Il en est de même, on le verra plus loin, d'objets ou de "formes" qui, replacés dans leur contexte pariétal, à la fois thématique et chronostylistique, prennent un sens chamanique ou complètent cette interprétation dans le cadre d'une relecture analytique d'associations rupestres, peintes ou gravées.

Dans la mesure où ce réexamen de diverses scènes ou motifs rupestres est effectué dans un cadre méthodologique rigoureux, c'est-à-dire sans débordements de l'imagination, ni divagations ou spéculations purement intellectuelles, on doit penser que l'éclairage apporté par le système de pensée chamanique nous permettra de placer l'art saharien dans le contexte très général des "arts traditionnels" ou "arts premiers" incluant l'expression graphique de diverses cultures chamaniques.

A la suite des travaux de J. D. Lewis-Williams, quelques auteurs spécialisés dans l'art saharien – encore très peu, il est vrai – soupçonnent des états entoptiques ou des états modifiés de conscience, mais sans les relier au phénomène chamanique.

C'est, par exemple, le cas de Roberta Simonis, dans le site d'Azrenga, au Tchad (1996) où l'on trouve des "grilles", ou bien de Giorgio Samorini, ethnobotaniste (1989, 1992, 1995), qui interprète certaines peintures archaïques tassiliennes du style dit des "Têtes Rondes" soit comme représentant des plantes hallucinogènes, soit comme des scènes à caractère magico-religieux. F. Fagnola (1994) s'approche le plus du chamanisme dans l'art tassilien des "Têtes Rondes" en parlant de peintures d'inspiration présumée "hallucinée". En se fondant sur des recherches de psychiatres, de botanistes spécialisés dans les substances psychotropes et d'ethnobotanistes, il décrit ces peintures comme résultant d'états modifiés de conscience. Mais il n'intègre pas ses observations dans une réflexion sur le possible chamanisme sous-jacent à l'art de cette période picturale au Sahara.

UNE INTERPRÉTATION CHAMANIQUE DE L'ART SAHARIEN

Très tôt après la naissance des sciences préhistoriques, au milieu du XIX^{ème} siècle, qui sont longtemps restées le domaine d'esprits littéraires, d'érudits ou de personnes formées à l'Ecole de l'Archéologie Classique, des champs de compétences se sont dessinés, soit plutôt dans l'étude des objets, soit plutôt dans celle de l'interprétation des manifestations graphiques de la pensée humaine depuis 35 à 40 000 ans.

Pour l'art rupestre Saharien apparu peut-être à l'extrême fin du paléolithique supérieur et certainement au début du néolithique, et plus généralement pour l'étude de la période néolithique dans l'aire méditerranéenne et africaine, les préhistoriens attachés à étudier l'émergence du phénomène religieux et ses diverses manifestations ont analysé, souvent avec une remarquable pertinence, un certain nombre d'éléments témoignant de la Spiritualité.

Par exemple, J. Cauvin, au Proche-Orient (1994) a établi la Révolution des symboles et de l'Imaginaire au cours du processus économique et social de la néolithisation. Au Sahara, Jean-Loïc Le Quellec (1993) et A. & A.-M. Van Albada (par ex. 1995 et 1996) ont mis en évidence, notamment dans le Fezzân lybien, des systèmes symboliques voire magico-religieux traduisant des paléocultures animistes complexes très élaborées et productrices d'un art rupestre le plus souvent magnifique sur les plans technique et esthétique. Chacun de ces auteurs, ainsi que tous ceux qui tentent de lever un coin de voile sur les significations de l'art Saharien, a fondé, avec de solides arguments archéoenvironnementaux et palethnologiques, un ou plusieurs systèmes d'interprétation. Mais, rappelons-le, aucun n'a tenté jusqu'à présent de placer ses interprétations dans la perspective globalisante du Sacré.

Cette perspective peut être fournie par la prise en considération de la pensée chamanique, dans la mesure où, avec M. Perrin (1995, op. cité), on admet que le chamanisme correspond à l'un des universaux de l'esprit humain. Dans cette optique, l'art Saharien, dans certaines de ses manifestations, dans certaines de ses périodes, traduirait un mode de pensée, un ensemble de pratiques qu'on retrouve un peu partout dans le monde, en Amérique du Nord aussi bien qu'en Sibérie.

A partir de quelques exemples, on a déjà évoqué la possible généralisation d'un chamanisme africain, disparu en Afrique du Nord et survivant en Afrique du Sud, notamment au Kalahari. Dans cette hypothèse, d'autres exemples me paraissent pertinents, dans la zone saharienne, aussi bien pour attester l'existence de sociétés fondées sur le système chamanique que pour illustrer la matérialité de ses pratiques.

Dans l'abri de Ta-n-Zoumaïtak, popularisé par Henri Lhote (1973), dès les années 1960, sur le Plateau de Tamrit au Tassili-n-Ajer, on voit par exemple des formes ou des objets qui s'inscriraient dans l'un de ces systèmes. Dans cet abri, parmi les nombreuses représentations humaines ("Têtes Rondes") et animales (mouflons principalement), un objet qualifié de "méduse" par certains pourrait n'être qu'un tambour de chamane orné de motifs (*Figures 16a, 16b*) ; un personnage rouge peint à l'intérieur d'une forme ovulaire blanche cernée de rouge et de laquelle pendent des lignes rouges (*Figure 16c*) pourrait correspondre à la fonction du tambour qu'on trouve encore dans le chamanisme sibérien.

En effet, cet instrument est considéré comme une "monture", un véhicule "transportant" le chamane, au sens propre comme au sens figuré (Hamayon 1990). Ce pourrait être le cas ici (*Figure 16c*). Souvent les tambours chamaniques sont décorés de motifs et chargés de lanières de cuir. Ces ornements peuvent être permanents ou, au contraire, peints au moment de la Séance. Ils indiquent alors la nature du problème traité ou l'identité des esprits concernés (Oppitz 1992). Sur la même fresque, des objets tenus en mains par des personnages au corps couvert de peintures, tatouages ou scarifications pourraient alors représenter des hochets musicaux analogues à ceux utilisés par les chamanes amérindiens.

Ainsi, avec ses nombreux personnages dynamiques (dansants ?), ses animaux invraisemblables, ses objets "énigmatiques", la fresque dans le grand abri de Ta-n-Zoumaïtak qui surplombe une petite place naturelle où subsistent quelques acacias, prendrait une "évidente" signification chamanique dans un lieu sacré, réservé aux cérémonies et à la transe du (des) chamane(s).

A I-n-Aouanrhat, un grand panneau, également rendu célèbre dans les années 1960 par les relevés de Henri Lhote et les belles photographies de Jean-Dominique Lajoux (1977), montre (*Figures 14a, 14b, 17*), parmi des petites représentations humaines, dont une "émergeant" de cercles concentriques rouges et blancs, un grand personnage masqué et un personnage féminin, sur le dos, aux jambes et aux bras démesurément allongés qui tirent un autre, bras et jambes repliés. Dans une interprétation chamanique, comment ne pas évoquer le voyage surnaturel du chamane (de la chamane ?) et son intervention dans le monde des esprits pour "sauver" l'âme d'un mort ou d'un vivant de son groupe?

Dans un abri de Ti-n-Tazarift, toujours au Tassili-n-Ajjer, on trouve presque exclusivement des personnages "Têtes Rondes" dont un grand archer ; une petite antilope est superposée au bras de l'un d'eux (*Figures 18a, 18b*). Deux de ces grands personnages semblent flotter dans les airs. Dans l'ordre des pratiques ou des rituels chamaniques, la morphologie de cet abri est "idéale" ; la présence, seule dans cet abri, d'une fresque des peintures archaïques "Têtes Rondes", à l'exclusion de tout autre chronostyle, la possible évocation du voyage surnaturel ou de la lévitation de chamane(s), constituent, semble-t-il, une bonne accumulation d'indices concordants dans l'hypothèse d'une interprétation chamanique.

Pour l'art des cavernes Jean Clottes (Clottes, Lewis-Williams 1996, p.93) indique que "*nombre des prétendus*

"signes" de l'art paléolithique ressemblent aux perceptions mentales du Stade 1: ponctuations, zigzags, grilles, lignes ondulées et, moins fréquemment, courbes et parallèles, se trouvent dans l'art pariétal" .

Au Sahara comme ailleurs, dans toutes les périodes de l'art rupestre, on ne doit pas séparer ces signes supposés et les représentations structuralistes car ces deux catégories d'images appartiennent au même ordre: elles font partie du monde-autre, celui des esprits.

Dans nombre de grottes ornées, des points, en lignes, simples ou parallèles, en nuages, sont en relations plus ou moins directes avec des creux, des alvéoles, des anfractuosités, des fissures de la paroi. C'est par exemple le cas de la grotte du Castillo (*Figure 20*).

Au Sahara Lybien, dans la région d'El Aweinat, un remarquable abri, long d'une vingtaine de mètres et profond de trois à quatre est orné dans sa partie centrale de points rouges, soigneusement peints, groupés en structures géométriques dont certaines présentent des éléments de symétrie (*Figure 19a*). A un endroit, très voisin, en relation avec une cavité naturelle assez profonde creusée dans la paroi de cet abri, un autre assemblage de points rouges constitue le départ de trois lignes de doubles-points dans trois directions opposées (*Figures 19b, 19c*). L'une de ces lignes de doubles-points pénètre assez profondément dans la cavité en suivant une fissure naturelle. Enfin, le plafond de l'abri est entièrement orné de points, rouges également, plus gros, plus grossièrement exécutés, qui sont organisés en lignes rayonnantes partant de taches rouges peintes dans des zones d'oxydations naturelles grisâtres de la roche (*Figure 19d*) qui ont ici la particularité d'être circulaires.

L'ensemble de ce dispositif très élaboré et ordonné, formé de ponctuations rouges, ne paraît pas nécessairement relié aux autres peintures (animaux, personnages), et cela d'autant moins que plusieurs chronostyles sont présents dans l'abri. A une période qu'il est difficile d'attribuer avec certitude au néolithique, à défaut de superpositions picturales, il ne paraît pas faire de doute que cet abri a eu une fonction sacrée, au sens le plus large, et probablement chamanique dans l'interprétation développée ici.

Dans la caverne d'El Castillo (Province de Santander, Cantabrie, Espagne), un motif ponctué (*Figure 20*) présente de remarquables correspondances avec l'un de ceux de l'abri du Wadi Aramat: même proximité avec une cavité de la paroi, même type de rythmicité et de symétrie dans la composition des points à l'ocre rouge. Dans l'hypothèse présentée ici, ce motif daté du magdalénien ancien, rapproché de celui du Wadi Aramat (*Figures 19b, 19c*) et qu'on peut rapporter au néolithique, fournirait un indice supplémentaire de la constance du phénomène psycho-social chamanique dans l'espace et dans la durée.

Au stade 2 de la transe, l'expérience du tunnel pourrait avoir sa genèse dans celle (unique!) de la naissance et du traumatisme qui lui est inhérent. La caverne-matrice, l'anfractuosité vulvaire pourrait, dans le cas de l'abri du Wadi Aramat, comme dans beaucoup d'autres cas, être le support conceptuel de sa décoration avec les ponctuations rouges. On peut également considérer la petite cavité ouverte dans la paroi de cet abri comme une ouverture, une "porte" permettant d'aller dans le monde des esprits ou d'en revenir. Mais dans les deux hypothèses, on reste dans le même ordre de pensée chamanique. Les notions de passage initiatique, de renaissance, de changement de nature, d'accomplissement,... restent sous-jacentes au chamanisme. Ces mêmes notions peuvent, ailleurs, commander d'autres systèmes de fonctionnement de l'esprit humain, ou même correspondre simplement aux aspirations profondes de l'Etre.

CONCLUSION

Les quelques éléments rassemblés dans cet article auraient nécessité de plus amples développements. Peut-être auront-ils le mérite de poser pour la première fois un certain nombre de questions sur la nature profonde, sur les fondements conceptuels de l'art rupestre saharien, dans quelques-unes de ses phases chrono-culturelles.

Poser l'hypothèse chamanique pour interpréter un certain nombre de compositions gravées ou peintes au Sahara, impose une nouvelle approche d'autant plus rigoureuse qu'elle doit associer des analyses iconiques dont les spécificités culturelles sont fortes à une conception synthétique, globalisante de certaines manifestations de l'esprit humain. Autrement dit, contrairement à l'affirmation de certains archéologues selon laquelle *"la connaissance précise des significations est hors du domaine de l'archéologie de l'art préhistorique (...)"* (M. Lorblanchet 1988), on doit plutôt se donner pour ambition de progresser dans la connaissance de l'homme en adaptant notre rationalité cartésienne (– je serais tenté de dire, notre "carcan" cartésien –) à l'examen, sinon à la compréhension d'autres systèmes de pensées. L'étude du chamanisme dans l'art rupestre nous offre cette possibilité d'ouverture vers une "pensée-autre"... et, peut-être, l'accès à l'essentiel dans l'humain.

Quoi qu'il en soit, une relecture élargie, sans cartésianisme excessif ou rigide de l'art saharien ne pourra que nous aider à mieux saisir dans sa diversité l'organisation mentale, sociale, culturelle des populations du passé, et sans doute à mieux situer cet art dans le continuum spatio-temporel des sociétés chamaniques traditionnelles, c'est-à-dire dans leurs mécanismes psycho-sociologiques fondamentaux ainsi que dans leurs organisations économiques.

Précisons enfin qu'on n'a pas visé ici une étude du chamanisme dans l'art rupestre saharien. Cela serait prématuré car un tel travail nécessite une analyse minutieuse de nombreuses représentations, scènes ou ensembles iconiques à l'intérieur de leurs paysages, sites, stations ou abris. Et cela suppose d'assez longs développements reliés à des analyses et corrélations chronostylistiques, à des éléments statistiques et à des comparaisons paléoethnologiques. On a simplement

cherché à mettre en évidence des indices révélateurs d'une possible réalité. Au regard de ce que l'on sait et de ce que l'on découvre de la pensée et de l'organisation des sociétés chamaniques à travers le monde, il apparaît que certaines images rupestres dans certaines périodes de l'art saharien ont pu être générées par les structures mentales et par les pratiques qui caractérisent le chamanisme en général. Point n'est alors besoin de multiplier les exemples : les indices fournis ici nous paraissent suffisamment probants, concordants et signifiants pour justifier l'énoncé de l'hypothèse. En cela, je rejoins Jean Clottes (correspondance privée) qui estime qu'en l'occurrence et avant une étude approfondie, la notion d'indices est importante car, pas plus que dans une enquête policière il n'est nécessaire d'en disposer d'un grand nombre si quelques uns concordent.

Reflétant bien davantage la pensée humaine avant l'écriture qu'une thèse récemment émise (E. Anati 1997) qui considère l'art rupestre comme une "véritable" écriture (sic), avec "formes grammaticales" et "syntaxe", l'hypothèse d'une expression chamanique dans l'art préhistorique associe la grande diversité ethnoculturelle des représentations rupestres dans le monde et l'unicité de la pensée sous la forme d'universaux symboliques.

BIBLIOGRAPHIE

ANATI E., 1997: *L'art rupestre dans le monde. Imaginaire de la préhistoire.* Editions Larousse, Paris. 422 pp.

CAUVIN J., 1994: *Naissance des divinités ; naissance de l'agriculture. La révolution des symboles au Néolithique.* Collection Empreintes, CNRS Editions, Paris. 304 pp.

CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS J. D., 1996: *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées.* Collection Arts rupestres, SEUIL, Paris. 119 pp.

CLOTTES J., LEWIS-WILLIAMS J. D., 1997: Les chamanes des cavernes. *Archéologia* (Editions Faton, Dijon): 336: 30–41.

CLOTTES J., 1997: *L'art rupestre, un message culturel universel.* UNESCO, ICOMOS. 32 pp.

Collectif d'auteurs, 1996: *Arte Rupestre nel Ciad. Borku-Ennedi-Tibesti.* Sahara, public. occasionale (Dossier 1). Pyramids, Milan. 125 pp.

DOWSON T. A., 1992: *Rock engravings of Southern Africa.* Witwatersrand University Press, Johannesburg. 124 pp.

FAGNOLA F., 1994: *Une nouvelle hypothèse d'étude pour les peintures du Tassili-Acacus, période des Têtes Rondes, d'inspiration présumée "hallucinée".* Actes de l'Assemblée Annuelle de l'Association des Amis de l'Art Rupestre Saharien (Arles) 2: 4–8.

GRIM J. A., 1983: *Chamane, guérisseur de l'âme. Techniques de guérison des chamanes sibériens et ojibwas.* Presses Pocket, collection L'Âge d'Être. University of Oklahoma Press. 320 pp. (èdition française, 1993)

HAMAYON R., 1990: *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens.* Société d'Ethnologie, Nanterre (France).

LAJOUX J.-D., 1977: *Tassili-n'Ajjer. Art rupestre du Sahara préhistorique.* Nouvelle Société des éditions du Chêne, Paris. 182 pp.

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

LEWIS-WILLIAMS J. D., 1996: *Discovering Southern African Rock Art.* Southern African Archaeology series. David Philip, Cape Town, Johannesburg. 102 pp.

LHOTE H., 1973: *A la découverte des fresques du Tassili.* Arthaud, Paris. 262 pp.

LORBLANCHET M., 1988: De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous. *L'Anthropologie* 92,1: 271–316.

MEYERSON I., 1987: *Ecrits ; 1920–1983.* Presses Universitaires de France, Paris.

MEYERSON I., 1995: *Les fonctions psychologiques et les oeuvres.* Albin Michel, Paris.

OPPITZ M., 1992: Drawings on shamanic drums. *Res.* 22: 63–81.

OTTE M., 1993: *Préhistoire des religions.* Collection Préhistoire, Masson & Cie, Paris. 140 pp.

PARROT F., 1996. *Pour une psychologie historique.* Presses Universitaires de France, Paris.

PERRIN M., 1995: *Le chamanisme. Que sais-je?* P.U. F., Paris. 128 pp.

ROSET J.-P., 1971: Art rupestre en Aïr. *Archéologia* 39: 24–31.

SAMORINI G., 1989: *Etnomicologia nell'arte rupestre sahariana (periode delle "Teste Rotonde").* B. C. Notizie, Notiziario del Centro Camuno di Studi Preistorici (Capo di Ponte, Italia) VI,2: 18–22.

SAMORINI G., 1992: The oldest representations of hallucinogenic mushrooms in the world (Sahara Desert, 9000–7000 B.P.).

Integration, Journal for mind-moving plants and culture 2/3: 79–78.

SAMORINI G., 1995: Correspondance personnelle.

SIMONIS R., 1996: Azrenga. Sito segnalato da Th. Monod (1968). In : *Arte rupestre nel Ciad Borku – Ennedi – Tibesti*. Pp. 85. Sahara, pubblicazione occasionale (Dossier 1). Pyramids, Milan.

SOLEILHAVOUP F., 1991: A propos des masques et visages rupestres du Sahara. *Archéo-Nil* 1: 43–58.

SOLEILHAVOUP F., 1996a: A propos des universaux symboliques dans l'art rupestre. Les empreintes gravées animales. *L'Anthropologie* 100, 2/3: 383–419.

SOLEILHAVOUP F., 1996b: La cavité dite des "Hommes-Reptiles" à Oua-n-Rechla: lieu de culte ou culture originale au néolithique ancien du Sahara-Sahélien? (Tassili du Sud, Algérie). *Archeologia Africana* (saggi occasionali) 2: 65–85.

SOLOMON A., 1995: L'art des chamanes d'Afrique. *L'archéologue-Archéologie Nouvelle* 17: 33–37.

SOLOMON A., 1997: L'art rupestre d'Afrique australe. *Pour la Science* 231: 84–92.

VAN ALBADA A., VAN ALBADA A.-M., 1995: La Femme, le Chat, l'Auroch et le Rhinocéros dans le néolithique saharien. *Anthropologie* XXXIII/3: 145–170.

VAN ALBADA A., VAN ALBADA A.-M., 1996: Organisation de l'espace orné dans le Messak au Sahara Libyen. *Anthropologie* XXXIV/1: 143–159.

VIALOU D., 1993: Les arts de la préhistoire. *Clartés* 13010, 13011, 13012 et 13013.

VITEBSKY P., 1995: *Les chamanes*. Collection "Sagesse du monde". Albin Michel, Paris. 184 pp.

WOODHOUSE H. C., 1984: *When animals were people. A–Z of Animals of Southern Africa as the Bushmen saw and thought them and as the camera sees them today*. Chris van Rensburg Publication (Pty) Limited. 120 pp.

François Soleilhavoup
Association Française pour l'Avancement des Sciences (AFAS)
Boîte Postale 30
93801-Epinay-sur-Seine Cedex
France
E-mail: havoup@club-internet.fr