



**HAL**  
open science

## La narration dans les arts rupestres du nord de l'Afrique

Michel Barbaza

► **To cite this version:**

Michel Barbaza. La narration dans les arts rupestres du nord de l'Afrique. Dossiers Histoire et Archéologie - Archeologia, 2013, 358, pp.58-63. hal-01995378

**HAL Id: hal-01995378**

**<https://hal.science/hal-01995378>**

Submitted on 26 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La narration dans les arts rupestres du Nord de l'Afrique<sup>1</sup>

Michel Barbaza<sup>2</sup>

**L'art rupestre saharien, volontiers narratif, laisse percevoir une grande diversité de formes et d'expressions selon les périodes et les contextes de la Préhistoire récente et de la Protohistoire sahariennes. L'abondance d'acteurs, humains et animaux, permet de faire ressortir, au-delà des évidences, quelques-uns des procédés mis en œuvre pour assurer la continuité narrative des représentations.**

Il y aurait peu de sens à démontrer que l'art rupestre saharien est narratif. Il l'est à l'évidence ainsi que le révèlent les nombreuses mises en scène de faits et gestes identifiables par le spectateur moderne et le nombre élevé de représentations d'humains en action. Cet art évoque l'échange de paroles et de biens, l'attention portée aux enfants, les soins apportés aux animaux, les scènes pastorales, les jeux taurins, les scènes de combat, de chasse et de danse guerrière ... S'y ajoutent les représentations d'animaux en action, qui à leur manière constituent souvent des récits éthologiques. Ces instantanés saisis dans la vie courante narrent par l'image des faits et gestes dont l'évidence formelle et les dimensions sémantiques s'imposaient au spectateur préhistorique et où le spectateur de tous les temps identifie des enchaînements d'actions. Pour l'heure, cette forme artistique répond par ses évidences à la curiosité de l'ethnographe amateur qui y reconnaît sans délai ni effort quelques représentations significatives.

S'imposant d'elle-même comme caractère constant de l'art du Bovidien, la dimension narrative de l'art des massifs centraux sahariens ne saurait être réduite à ces seuls aspects. Il conviendrait de la traiter pour ce qu'elle est réellement, à savoir l'expression en image de récits mythologiques. Il s'agit ici de présenter quelques uns des procédés mis en œuvre au travers de la Préhistoire récente et de la Protohistoire sahariennes pour assurer la continuité de la narration. Dans cette perspective, la forme de la narration est conditionnée, quelle que soit la période, par le degré d'abstraction introduit par l'artiste.

## **Narration sacrée des « Têtes Rondes ».**

Au titre de l'un des plus importants principes d'organisation des représentations rupestres laissées par les populations dites des « Têtes Rondes » lors des premiers temps de la néolithisation, ressort la composition unissant une grande figure centrale à des motifs de taille plus modeste. La régularité de composition de nombreux panneaux peints et l'homogénéité des thèmes iconographiques montrent que ces œuvres déconcertantes s'inscrivent dans le développement d'une pensée ordonnée. Malgré l'usage de codes graphiques qui figent les acteurs dans des attitudes convenues et les maintiennent dans un registre de stéréotypes associés, les liens que le spectateur déduit

<sup>1</sup> Manuscrit de : Barbaza M. 2013. La narration dans les arts rupestres du nord de l'Afrique. In : *Arts rupestres. Des récits millénaires*. Dossiers d'Archéologie, n° 358, juillet-août 2013, p. 58–63.

<sup>2</sup> [michel-barbaza@univ-tlse2.fr](mailto:michel-barbaza@univ-tlse2.fr)

TRACES. UMR 5608, CNRS, Université. Maison de la Recherche. Université de Toulouse Jean Jaurès. 5, allée A. Machado 31058 TOULOUSE Cedex 09

des diverses attitudes ne sont pas sans rappeler ceux d'une narration, toute inscrite soit-elle dans un certain ésotérisme et une évidente quête d'absolu.

Ce premier cycle pictural de l'art saharien, qui perfectionne la technique de l'animation, maintient inchangés les modes traditionnels de sa pensée et des façons de l'exprimer. La « Grande Dame blanche » d'Aouanrhet en est certainement la plus belle illustration.

### **Le réalisme du Bovidien.**

La monumentale représentation d'Iheren au Tassili-n-Ajjer, magnifiquement restituée par les relevés de Pierre Colombel, illustre à la perfection ce moment d'apogée du pastoralisme qui fit fleurir sur les parois des abris-sous-roche et auvents des massifs centraux sahariens, de nombreux ensembles peints et gravés dont la nouveauté est de nous faire pénétrer dans l'intimité de la vie des gardiens de troupeaux entre le 6<sup>ème</sup> millénaire et le début du 2<sup>ème</sup> millénaire avant notre ère.

Le réalisme induit par un souci de composition, mais plus encore par le respect relatif des lois de la perspective, par la richesse en notations des attitudes et des comportements tant pour les humains que pour les animaux, par la présence d'éléments du cadre de vie, l'abondance de détails, concourent à l'évocation de faits et éléments réels émaillant par leur caractère anecdotique et incident une narration fondée essentiellement sur le thème du déplacement des troupeaux et de la formation de campements.

La paroi ornée de Tikadiouine qui reprend les principes stylistiques et thématiques d'Iheren laisse percevoir les articulations de la narration en figurant sur une même composition plusieurs scènes distinctes coordonnées entre elle par d'étonnantes liaisons graphiques à l'exemple des comportements couplés des humains et des animaux. Dans le premier détail pris en exemple geste du berger et l'attitude du premier bovin assurent par leur symétrie la liaison entre le groupe d'humains en conversation et le troupeau. Dans un deuxième détail, les personnages apparemment surpris par l'arrivée des trois girafes tournent leur regard vers elles en un mouvement qui paraît être davantage un salut qu'une position de défense. Ce faisant d'ailleurs, l'artiste a su utiliser les accidents naturels de la paroi, tantôt en se servant des ruptures pour séparer des scènes indépendantes, tantôt pour les accoler en occultant ces discontinuités par des liaisons graphiques.

La période de transition constituée par le Bovidien terminal et les phases initiales du Caballin masquent mal le renouvellement profond des mentalités qui a accompagné l'aridité définitive du Sahara dès le début du 2<sup>ème</sup> millénaire avant notre ère, en mettant un terme à l'activité pastorale et à tout ce qu'elle conditionnait.

### **Le Caballin et le retour à l'abstraction.**

Les représentations du Caballin reconnaissables à l'abandon de la mise en perspective et du réalisme figuratif, consacrent un certain retour à l'abstraction des formes. Elles participent cependant à la narration. Malgré le caractère parfois insolite de figurations typées, la narration se manifeste au travers de la représentation d'activités coordonnées pouvant inclure l'anecdote et la situation cocasse comme c'est le cas à Tan Kebran, dans la chaîne de la Téfedest.

L'affrontement armé s'affirme alors que de nouveaux modes de fréquentation basés sur les échanges au long cours se développent au Sahara. Sur le site du Tizi-n-Tighist dans le Haut-Atlas, la dalle dite de la « grande bataille » est en réalité une composition faite d'une succession de combats singuliers, menés à pied ou à cheval, séparés les uns des autres par des tracés créant des limites artificielles ou en aménageant d'autres à partir de fissures naturelles.

Cette idée de découpage, formalisé sur ce site marocain, a certainement prévalu lors de l'exécution des innombrables représentations semblables dispersées dans tout le Sahara. Les milliers de scènes fragmentées sur les registres rocheux et panneaux naturels de Foum Chenna près de Tinzouline dans la vallée du Draa sont peut-être des illustrations de mythes en fragment, utilisés en fonction des impératifs de l'heure. Sous-jacente au symbole devenu abscons, la partie valant pour le tout, la narration existe toujours à l'état latent mais elle a disparu pour nous faute de savoir et de pouvoir la reconnaître.

Au hasard d'une heureuse découverte, elle peut réapparaître lorsque le graveur soucieux de faire aboutir sa supplique a su enchaîner par coalescence deux moments distincts d'un acte remarquable : l'ascension du prophète Elie, héros toujours prisé des touareg actuels, maître par délégation divine du feu et de la pluie tel que nous le montre la Bible dans le Livre II des Rois. Elie, soustrait à ses poursuivants et emporté aux cieux dans un tourbillon de feu, laisse sur place, à des centaines de milliers d'exemplaires, un petit cavalier solitaire, Abou son serviteur, et un cheval esseulé, son propre cheval, le cheval de la pluie, l'arc-en-ciel par hypothèse.

- : -

Conter par l'image était donc le moyen d'inscrire une action magique dans une dimension sacrée. Conter était peut-être une manière d'évoquer ses inquiétudes dans un monde en évolution rapide. Conter était aussi raconter, ou re-conter l'événement jusqu'à oublier la démarche y conduisant et sa véritable signification. Plus anciennement, conter était enfin le moyen d'enregistrer le souvenir d'animaux dûment identifiés, chers à plus d'un titre. Conter serait dès lors aussi compter. Mais c'est là le début d'une tout autre histoire.

### **Bibliographie.**

Barbaza M. 2006. Le Sahel des « siècles obscurs ». Données croisées de l'art rupestre de l'archéologie, des chroniques et des traditions orales. *Préhistoire. Art et Sociétés*, 55 (Publication de la Société Préhistorique de l'Ariège, 2005), p. 53-92.

Hachid M. 1998. *Le Tassili-n-Ajjer*. Edif 2000. Editions Paris – Méditerranée. 310 p., (p. 245-250, 253).

Holl A. F. C. 2004. *Saharan Rock Art. Archaeology of Tassilian Pastoralist iconography*. Altamira Press. 157 p.

Le Quellec J.-L. 2004. *Art rupestre et mythologies en Afrique*. Editions Flammarion. 212 p.

Tauveron 1992. Art rupestre et sémiologie : une première approche de la construction du discours chez les Têtes Rondes. *Arte e culture del Sahara preistorico*. Rome, p. 183-196.

### **Légendes des figures.**

Figure 1. Frise du « Grand Dieu » de Séfar (Algérie). La représentation « Têtes Rondes » oppose la verticalité et la frontalité de l'anthropomorphe central à la latéralité orientée à droite des personnages secondaires et des animaux. Ce mode de composition parcourt toute la période des « Têtes Rondes » (relevé au trait d'après F. Soleilhavou).

Figure 2. Frise du « Grand Dieu » de Séfar (Algérie). Détail de la partie centrale (photo. L'Yassine Ferhani).

Figure 3. Iheren (Algérie). Détail de l'arrivée au campement. (d'après un relevé de Pierre Colombel. Mission H. Lhote).

Figure 4. Tikadiouine (Algérie). Détail de la paroi ornée principale. Les zones encadrées 1 et 2 renvoient aux figures 5 et 6 suivantes. Le panneau complet du Bovidien évolué décrit la constitution d'un campement de pasteurs et des divers évènements qui ont prélué à sa formation (relevé M. Barbaza).

Figure 5. Tikadiouine (Algérie). Cadre 1. Un berger arrête le troupeau tandis que le bovin principal lève la tête à son intention (photo. L'Yassine Ferhani).

Figure 6. Tikadiouine (Algérie). Cadre 2. Les personnages en train de découper un bovin lèvent leur regard vers les trois girafes faisant irruption dans le campement (photo. L'Yassine Ferhani).

Figure 7. Tan Kebran (Algérie). Scène du Caballin (photo. M. Barbaza).

Figure 8. Tizi-n-Tighist (Maroc). Dalle dite de « la grande bataille ». Gravures libyco-berbères (photo. M. Barbaza).

Figure 9. Tizi-n-Tighist (Maroc). Vue oblique de la surface rocheuse gravée (photo. M. Barbaza).

Figure 10. Tizi-n-Tighist (Maroc). Détail d'un cartouche (relevé M. Barbaza)

Figure 11. Foum Chenna (Maroc). Bancs rocheux gravés à proximité de la vallée du Draa (photo. M. Barbaza).

Figure 12. Foum Chenna (Maroc). Détail d'un des panneaux gravés délimité par la fracturation naturelle des bancs rocheux (photo. M. Barbaza).

Figure 13. Markoye (Burkina Faso). Roche gravée de Tondo Banda (photo. M. Barbaza).

Figure 14. Markoye (Burkina Faso). Relevé de la gravure précédente. Stade 1 : entrée en scène du prophète Elie (cf. Livre II des Rois) suivi de son serviteur. Le premier a déjà amorcé son ascension. Stade 2 : le serviteur tient le grand cheval de son maître par la bride (relevé M. Barbaza).

Figure 15. Markoye (Burkina Faso). Deux cavaliers (relevé M. Barbaza).

Figure 16. Markoye (Burkina Faso). Cavalier en cours de désintégration (photo. et relevé M. Barbaza).

Figure 17. Markoye (Burkina Faso). Grand cheval et petit cavalier (relevé M. Barbaza).

Figure 18. Markoye (Burkina Faso). Cheval isolé dont l'aspect évoque l'arc-en-ciel (photo. M. Barbaza).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



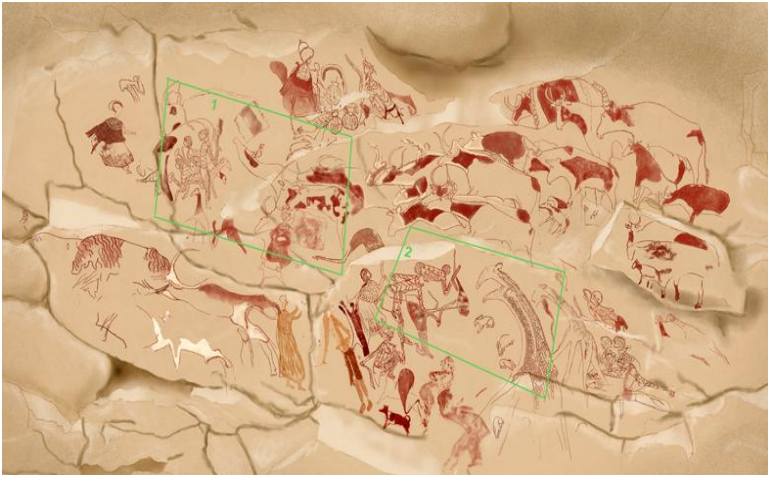


Fig. 4



Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

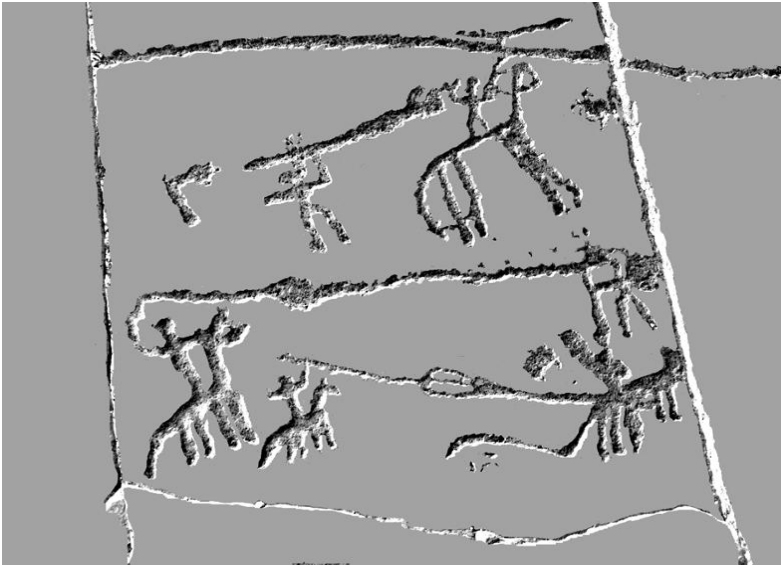


Fig. 10



Fig. 11





Fig. 12



Fig. 13

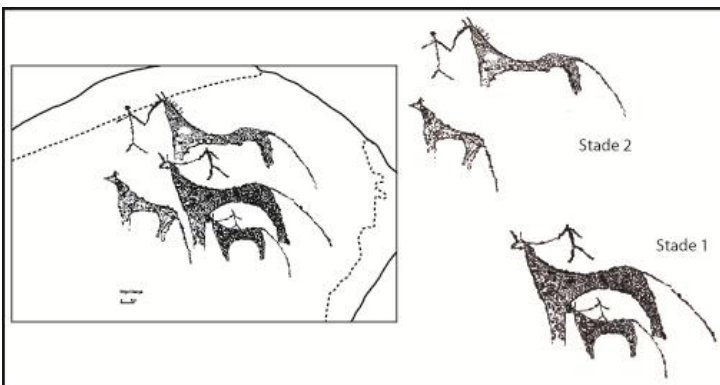


Fig. 14



Fig. 15

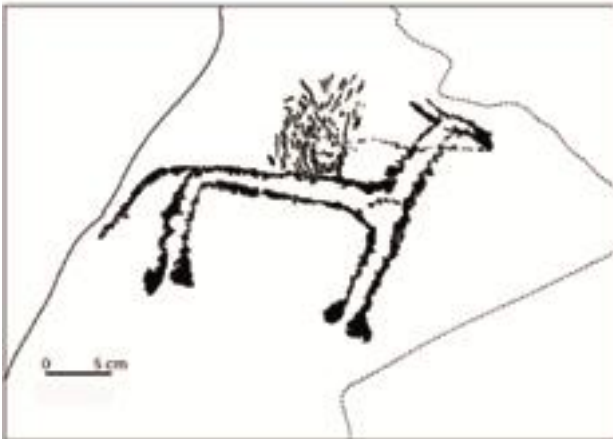


Fig. 16

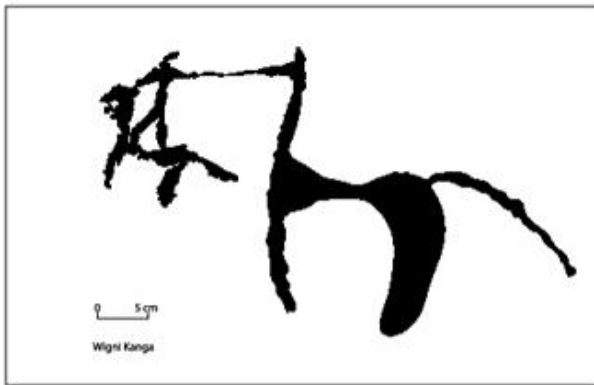


Fig. 17



Fig. 18