



Article scientifique

Article

1964

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Peintures rupestres récentes du bassin du Niger (propos de recherches)

Gallay, Alain

How to cite

GALLAY, Alain. Peintures rupestres récentes du bassin du Niger (propos de recherches). In: Journal de la Société des africanistes, 1964, vol. 34, n° 1, p. 123–139.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:94931>

PEINTURES RUPESTRES RÉCENTES DU BASSIN DU NIGER (PROPOS DE RECHERCHES)

PAR

ALAIN GALLAY

Il est des domaines de recherches privilégiés qui se situent au point de convergence de disciplines variées, et vers lesquels la formation que nous avons reçue nous pousse irrésistiblement. Les peintures rupestres récentes du bassin du Haut et Moyen Niger en constituent un. Quel préhistorien confronté aux problèmes presque insolubles que pose l'interprétation de l'art paléolithique européen ne se sentirait pas attiré par un des derniers arts rupestres encore partiellement vivants au monde, avec la secrète espérance de pouvoir enfin tester « sur le vivant » certaines méthodes d'investigation élaborées dans un contexte strictement archéologique ?

Nous ne saurions en effet trop souligner l'importance de ce champ de recherches, et la nécessité de récolter sans tarder des informations directes sur ces figurations avant que les derniers initiés ne disparaissent à jamais. Le bassin du Niger est peut-être la dernière région au monde où des hommes pratiquent encore des peintures rituelles en abri sous roche et où l'on peut espérer replacer ces dernières dans un contexte sociologique, rituel et mythique valable.

A l'autre bout du continent noir, la phase la plus récente des peintures d'Afrique australe, partiellement contemporaine de l'invasion bantoue, n'a persisté que jusqu'au XIX^e siècle, au moment où les populations bochimanes furent décimées par les blancs. Il s'agit donc déjà d'un art défunt devant lequel nous nous trouvons dans la même situation que pour l'art paléolithique, spectateurs d'illustrations sans légende. Quant à l'art rupestre des régions australiennes, les dernières chances de pouvoir le saisir dans sa réalité vivante s'amenuisent de jour en jour.

Cet article n'apportera guère de faits nouveaux sur l'iconographie soudanaise ; mais, au seuil de recherches qui pourraient prendre une

ampleur considérable, il peut être souhaitable de faire le point des connaissances acquises dans le domaine de l'art rupestre des populations des savanes maliennes et de préciser l'optique dans laquelle des recherches futures pourront être poursuivies. Dresser le bilan du connu et de l'inconnu, des problèmes posés et des solutions possibles, tel est le but de ces quelques lignes où l'archéologue et l'ethnographe ont également leur mot à dire. En effet, si les méthodes de l'ethnographie et de l'archéologie sont essentiellement différentes, il est bon de toujours garder à l'esprit l'identité des phénomènes humains auxquels elles s'appliquent. Seule la démarche varie et l'objet qui nous préoccupe ici est, croyons-nous, un bon exemple où les deux disciplines doivent nécessairement faire route ensemble ¹.

* * *

Les peintures soudanaises ont pour la première fois été signalées par Desplagnes qui visita l'abri de Songo près de Bandiagara au cours de sa mission 1903-06 dans la boucle du Niger ². Dès ce premier contact, leur âge relativement récent est mis en évidence et ne sera plus contesté par la suite, sinon par des auteurs insuffisamment informés.

Lors de son second voyage en Afrique (1907-09), Frobenius visite également cet abri, vraisemblablement en compagnie de Desplagnes, et apprend que ces peintures sont exécutées au cours de cérémonies de circoncision ³. Vers 1910, de Zeltner signale pour la première fois la grotte de Bamako et quatre grottes du massif montagneux dominant Kita ⁴. Bien que légèrement différentes des grottes ornées de la région de Bandiagara, ces dernières doivent pourtant se rattacher à la même tradition. Contrairement aux faits observés en pays dogon, aucune activité culturelle contemporaine n'a pourtant jamais été signalée à leur propos. Si cela se vérifie, il se peut qu'elles soient légèrement plus anciennes. Seules quelques figures isolées ont été publiées jusqu'à maintenant ⁵.

1. Ces lignes étaient déjà écrites quand j'ai pris connaissance du passage suivant de Griaule (1938, p. 801, note 2) : « Mais on ne saurait trop insister sur la nécessité d'étudier attentivement les cas où la coutume d'exécuter des peintures rupestres est encore vivante. Et si cette activité s'intègre dans une institution compliquée, il est nécessaire également d'observer cette dernière dans son ensemble. Autrement dit, le préhistorien doit faire œuvre d'ethnographe et inversement. Ainsi le chercheur rendra les plus grands services à des disciplines qui trop souvent, ne se joignent dans leurs spéculations que pour mieux s'ignorer dans leurs méthodes. »

2. Voir Desplagnes, 1907, p. 78-81.

3. Voir Frobenius, 1936, p. 48.

4. Voir de Zeltner, 1910 et 1911, p. 1-12.

5. Nous avons entrepris pour notre part depuis deux ans le relevé exhaustif des peintures de la grotte du Point G à Bamako. (*A paraître.*)



Grotte du Point G à Bamako. Peintures à l'ocre rouge. Levé A. Gallay.

Il faudra attendre les travaux de Griaule et de son école pour voir démarrer l'étude ethnographique des peintures du pays dogon. A partir de la mission Dakar-Djibouti 1931-33, les recherches vont se multiplier dans cette région, accumulant de précieux renseignements. L'essentiel de ce que l'on savait à l'époque a été publié dans *Masques dogon* en 1938. Le problème avait été abordé par son côté le plus ardu, celui de l'interprétation des symboles. Les données recueillies restaient donc encore fragmentaires et superficielles. Fragmentaires puisque aucune vue d'ensemble n'avait été proposée, et superficielles puisque les informations recueillies à l'époque au sujet des peintures, on le sait depuis peu, ne constituaient que l'étage le plus profane et le plus superficiel de la connaissance dogon ¹.

Ces derniers dix ans, quelques nouvelles grottes ont été signalées, dont on trouvera l'inventaire et les références bibliographiques dans une mise au point publiée récemment par Mauny (1954). La région dogon renferme à elle seule plusieurs centaines de sites ornés dont le corpus reste à faire. Nous aimerions citer ici deux sites nouveaux non signalés dans la liste de Mauny.

GROTTE DU COL DE GOUNDAKA (cercle de Bandiagara, Mali) :

Découverte en 1952 par G. Szumowski, 6 km après le village de Goundaka et 500 m au Nord de la route de Mopti à Bandiagara. La grotte contenait des peintures rouges et noires. A proximité, des fissures avaient servi de sépultures et contenaient des ossements humains ².

GROTTE DE MORIKONGO (cercle de Dioïla, Mali) :

Découverte en 1954 par R. Dars, et portant au plafond un certain nombre de peintures à l'ocre rouge ou jaune ³.

On nous a d'autre part signalé dans la vallée de l'Ouqyanko près de Bamako un grand abri peint que nous n'avons malheureusement pas encore réussi à trouver.

Nous avons donc dans le bassin du Haut et Moyen Niger (*lato sensu*) un important ensemble de peintures rupestres dont les trois grands centres semblent être la région de Kita, celle de Bamako et

1. On trouvera dans Griaule-Dieterlen, 1951, quelques faits nouveaux concernant les systèmes graphiques dogon, bambara, bozo, etc. Depuis les premières recherches bien des documents ont été récoltés et l'on attend avec impatience la sortie du « Renard Pâle » (*sous presse*) qui apportera certainement des lumières nouvelles sur le problème du symbolisme graphique dogon.

2. G. Szumowski, Vestiges préhistoriques à Bandiagara. Manuscrit Musée de Bamako.

3. Rapport Dars n° 13, Archives Mines Dakar, 1955 et Dars, *Notes Africaines*, 1955, 68, p. 99.

celle de Bandiagara. En réalité, des figurations de ce genre doivent se rencontrer dans toutes les zones montagneuses présentant des surfaces rocheuses utilisables (fig. 1). Des figurations de même style peintes sur les murs de banco des cases dans toute la zone soudanaise attestent bien l'homogénéité de cette tradition à laquelle des conditions géologiques et topographiques ont donné des chances diverses de se réaliser.

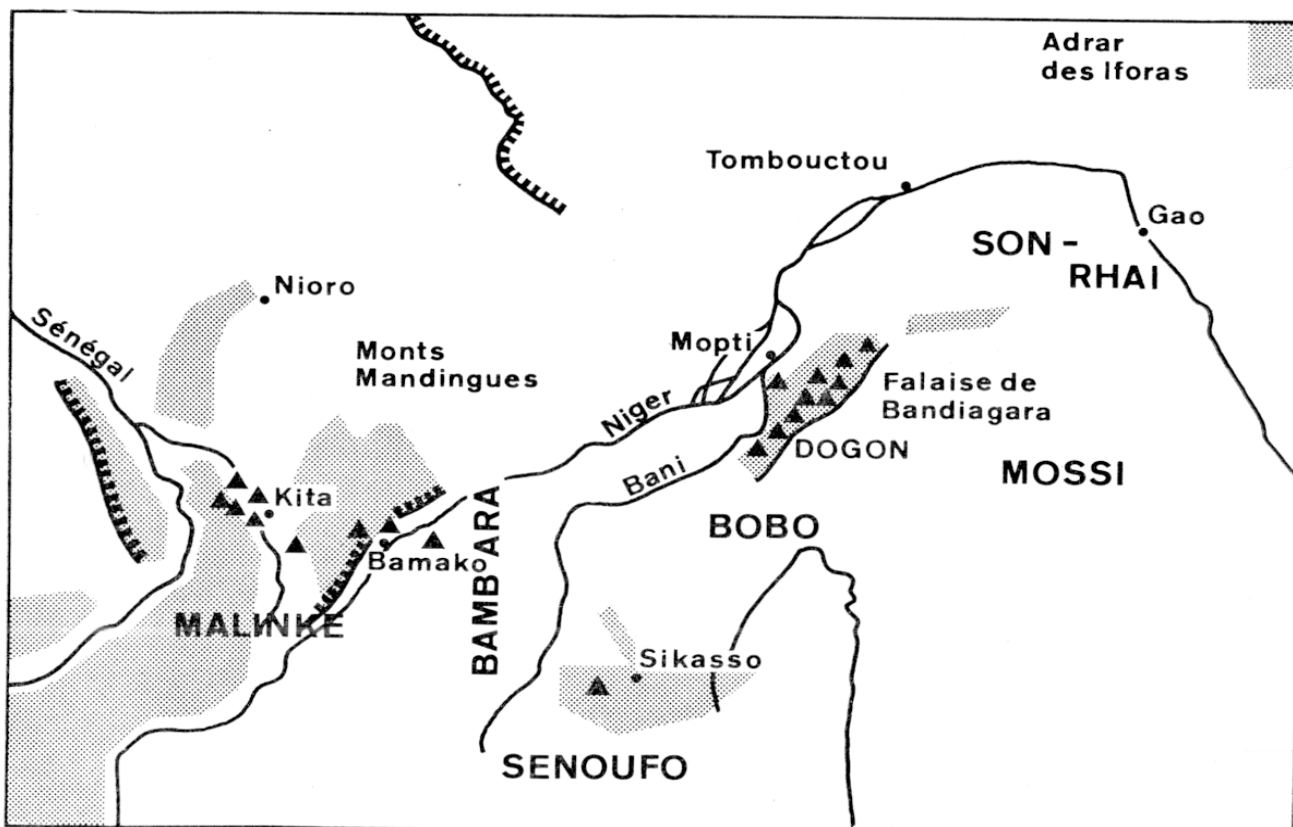


FIG. 1. — Le bassin du Haut et Moyen Niger.

En grisé, les zones montagneuses. Triangles noirs, grottes et abris sous roche avec peintures.

Les types d'association de symboles, les sujets et le style de représentation se rapprochent de façon évidente des normes artistiques soudanaises qu'une étude de l'art mobilier et des décors architecturaux pourrait dégager.

La région de Bandiagara reste probablement la seule région où ces peintures sont encore actuellement fonctionnelles. Il est urgent de récolter au plus vite des informations à leur sujet, car l'islamisation gagne de plus en plus cette zone refuge et l'on observe actuel-

lement chez les jeunes un certain mépris des anciennes valeurs. L'Islam leur paraît une solution de facilité face aux croyances traditionnelles, trop compliquées, dont on peut acquérir la complète maîtrise sur le déclin de sa vie seulement. Les travaux de Griaule ont montré la complexité des problèmes liés aux peintures. Nous aimerions attirer ici l'attention sur deux faits très importants : la polyvalence des rôles fonctionnels et celle des explications données par les indigènes. Griaule a parlé de la première. Les peintures se rencontrent en effet dans au moins quatre contextes différents qui sont :

1. LES ABRIS OÙ SONT ENTREPOSÉS LES MASQUES.

Peintures en relation avec les « grands masques » par exemple.

2. LES ABRIS EN RELATION AVEC LA CIRCONCISION.

Deux cas peuvent se présenter. Les peintures peuvent être exécutées soit par les vieillards, soit par les nouveaux circoncis eux-mêmes. Elles prennent dans ce dernier cas une connotation plus profane.

L'abri des circoncis de *Bongo* près de Sanga (cercle de Bandiagara) ¹ semble correspondre à cette deuxième catégorie. C'est un vaste abri assez profond dont l'entrée est partiellement obstruée par d'énormes blocs de rochers. A l'intérieur on peut observer deux autels de banco en forme d'obus, blanchis en partie par les offrandes de bouillie de mil. Le plafond est couvert d'un nombre impressionnant de figures tracées à l'ocre rouge, parfois cernées de traits au charbon de bois représentant pour la plupart des *kanaga* (cf. *infra* p. 130). Ces figures seraient tracées par les enfants ; aussi les indigènes les considèrent-ils comme maladroitement et peu ressemblantes en comparaison des vrais symboles. Cette question serait pourtant à revoir car il n'est pas impossible que les informations recueillies à ce sujet soient fausses. L'organisation du site et l'homogénéité des figures sont pourtant remarquables et ne peuvent résulter, à notre avis, d'une activité profane d'enfants simplement désœuvrés (fig. 2).

Le grand auvent de *Songo* en revanche est, selon Griaule, le seul cas où la circoncision donne lieu à l'exécution de peintures rituelles ².

1. Un abri des masques que je n'ai pu visiter se trouve sur la droite de cet abri.

2. Voir Griaule, 1938, p. 612 et Gallay, Le grand auvent de Songo, quelques faits nouveaux. (*A paraitre.*)

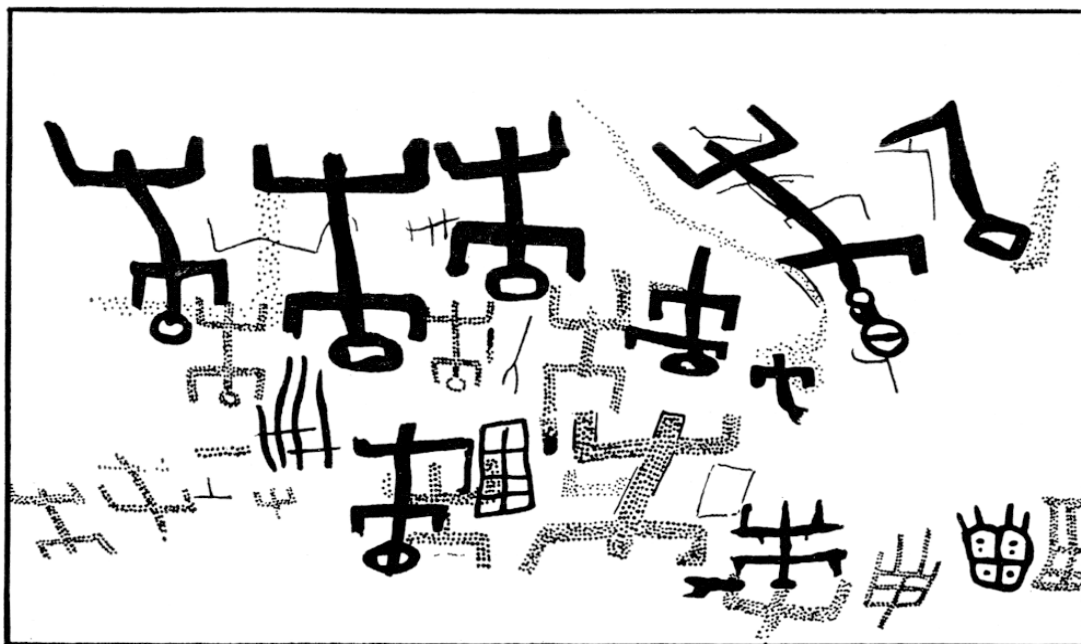


FIG. 2. — Abri des circoncis à Bongo près de Sanga (cercle de Bandiagara).
Peintures à l'ocre rouge (d'après cliché en couleur).

3. LES ABRIS MORTUAIRES.

4. LES ABRIS PROFANES.

Où se réunissent les hommes et les bergers.

De simples graffitis au charbon de bois peuvent se rencontrer un peu partout. Ces figurations sont appelées à s'effacer très rapidement et celles qu'on observe sont forcément très récentes. En effet, si l'ocre rouge dure assez longtemps, le charbon de bois qui n'a reçu aucune préparation spéciale est vite lavé par les pluies surtout dans le cas de figurations que l'on n'a pas pris soin de placer dans des zones abritées des intempéries. On en observe en effet sur de simples parois de rocher.

D'autres cas peuvent se présenter encore. Signalons par exemple des signes analogues tracés à la bouillie de mil sur l'argile de certains sanctuaires ou gravés sur les parois extérieures ou intérieures des greniers à mil. Griaule a publié un certain nombre de « blasons totémiques » où dominent les éléments rectangulaires décorés de damiers (fig. 3)¹. En explorant la falaise de Bandiagara entre Pégulé et Iréli

1. Voir Griaule, 1937, p. 69 et Dieterlen, 1962, p. 106, 1964, p. 40. Nous reproduisons ici un exemple de ce type de représentation d'après une photo publiée par Leiris, 1934, p. 112.

nous avons remarqué deux greniers anciens entièrement décorés extérieurement et intérieurement de figures parfois profondément incisées dans l'argile et où l'on pouvait voir des *kanaga*, des damiers, des zigzags, des traits empennés, etc. Il serait intéressant de chercher à savoir si les signes utilisés dans ces diverses circonstances procèdent

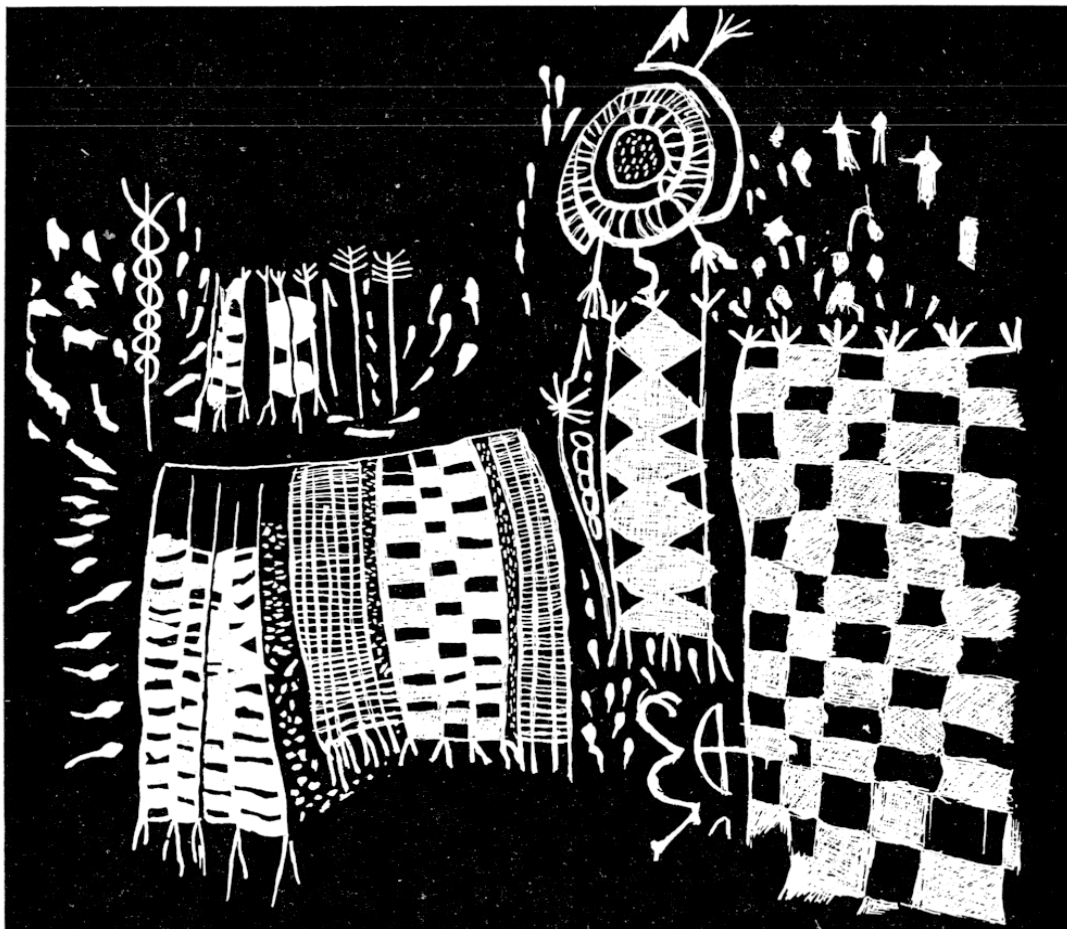


FIG. 3. — Sanctuaire de Sanga (cercle de Bandiagara).
Peintures blanches sur rocher (d'après Leiris, 1934, p. 12).

de systèmes de symboles graphiques identiques pour toutes ou non, et si l'organisation des symboles dans les différents contextes présente des différences significatives et constantes. Nous avons visité jusqu'à maintenant trop peu de sites pour présumer de la réponse, mais les variations d'un site à l'autre semblent très importantes.

La polyvalence des interprétations données est de son côté fort
Africanistes.

significative du caractère initiatique des figurations. A chaque stade de l'initiation correspond une explication du même symbole, de plus en plus subtile et profonde au fur et à mesure que l'homme progresse dans la voie de la connaissance. Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir l'indigène interpréter la même figure de manières diverses. Cette gradation dans la connaissance des signifiés d'un signifiant immuable est très caractéristique ; et en ce sens les contradictions apparentes des explications ne se situent guère qu'au niveau de l'observateur européen et peuvent fournir une excellente voie d'approche vers les catégories indigènes (ceci naturellement à partir du moment où l'on admet que les renseignements recueillis ne sont pas le résultat d'un malentendu entre l'enquêteur et l'enquêté ou d'une tromperie volontaire de la part de ce dernier).

Le cas des symboles dits *kanaga* est intéressant à ce titre. Cette figuration extrêmement répandue tire son nom d'un masque dogon surmonté d'une sorte de croix de Lorraine évoquant un homme les bras levés. On retrouve cette figure dans de nombreux abris peints. Le masque avait été interprété par Griaule comme une figure d'oiseau *komolo tébu*, identifié à la petite outarde ¹. Mais les *kanaga* semblent être également des représentations de l'Homme dans sa totalité, d'être complet en possession de tous ses principes spirituels, en accord avec l'organisation de l'univers, avec ses ancêtres, sa société, etc. Dans cette ligne d'interprétation, Dieterlen et Ligers ont donné une explication des diverses parties du symbole, recueillie à propos d'un talisman bambara ². Récemment, Moussa Oumar Sy, directeur du Musée de Bamako, a repris la question. Pour lui le *kanaga* est une figuration de crocodile (Griaule avait signalé cette possibilité) correspondant à l'emblème et à l'interdit alimentaire (*tana*) du clan des Keita. Tous les villages dogon où l'on fabrique des *kanaga* auraient été fondés par des gens venant du Mandé, patrie des Keita.

*
* *

On a souvent dit que l'art dit « primitif » était conventionnel. Il l'est en effet dans la mesure où il est destiné à transmettre un message qui doit rester compréhensible pour tous ceux auxquels il est adressé. Ceci est valable pour une grande partie de la statuaire primitive, et à plus forte raison encore pour le domaine de l'art rupestre.

Les normes esthétiques peuvent en effet être considérées comme les éléments d'un code qui dépend déjà du domaine social, puisque

1. Voir Griaule, 1938, p. 470.

2. Voir Dieterlen et Ligers, 1959, p. 89-90.

toute communication de signifié demande au minimum deux termes, un pôle émetteur et un pôle récepteur. A notre avis, les latitudes de liberté individuelle laissées à l'artiste par le groupe social sont étroitement conditionnées par ce rôle assigné à l'art dans ces civilisations. Il serait indispensable de reprendre l'étude de l'art traditionnel sous cet angle. Les abris soudanais présentent à ce titre un excellent terrain d'essai et nous aimerions poser un certain nombre de principes de base pour la recherche dans ces domaines.

Si rien ne remplace l'enquête ethnographique auprès des initiés, tout un domaine d'investigation dépend de méthodes d'analyse plus strictement internes, inhérentes aux documents matériels eux-mêmes. Ce sont d'elles et de leurs liaisons avec les méthodes structurales tant linguistiques que d'analyse mythique que nous aimerions parler.

Depuis les travaux d'A. Laming-Emperaire et d'A. Leroi-Gourhan¹ il est devenu évident que les sites peints devaient être abordés comme des ensembles de signifiants homogènes, « messages » de base organisés qu'on cherchera à déchiffrer et dont on tentera de retrouver le code. Témoin des préoccupations de son temps, Griaule avait insisté sur le rôle des peintures dogon en tant que réceptacle de forces spirituelles. Les rituels entourant les faits graphiques montraient des manipulations de forces, forces dont on chargeait les peintures. Ces dernières retenaient alors prisonnières certaines puissances primitivement attachées à des objets comme des masques ou à des individus. Ces observations n'entrent pas obligatoirement en contradiction avec le point de vue présent qui tente de se placer à un niveau plus intime et peut-être plus inconscient, en deçà de pratiques dont l'importance n'exclut pas qu'elles puissent être fondées sur une systématique idéologique stricte, sorte de « paralangage » dont les peintures seraient le reflet.

Si l'on envisage donc l'art des abris ornés comme des ensembles symboliques dont le but est de transmettre (ou de conserver) un message ou une succession de messages, et qu'on lui applique une méthode d'analyse comparable à celle utilisée pour l'analyse du moyen de communication par excellence, la langue, on se forgera une méthode d'analyse fort semblable à celle mise au point par l'école préhistorique du Musée de l'Homme. Il est indéniable qu'il existe une parenté profonde entre tous les domaines d'expression humains, qu'ils soient vocaux ou gestuels, qu'ils soient la source de faits matériels, textes écrits ou autres phénomènes représentatifs. De là peut-être cette convergence possible de méthodes.

1. Voir Laming-Emperaire, 1962 et Leroi-Gourhan, 1963 et 1964.

Il est en tout cas tentant de rapprocher les phénomènes graphiques des peuples traditionnels des phénomènes linguistiques tels que la linguistique structurale les envisage, même si la confrontation fait apparaître un certain nombre d'oppositions fondamentales. L'apport de l'analyse structurale a été considérable (au point de vue méthodologique) dans le domaine de l'analyse mythique. Tout reste à faire dans le domaine de l'art et des phénomènes graphiques qui, chez les peuples traditionnels, font partie intégrante des systèmes symboliques généraux de ces sociétés, au même titre que les mythes (sans parler des rites et même de la simple technologie).

On peut donc considérer les cavernes ornées comme des ensembles syntagmatiques de signifiants qu'il faut étudier en tant que tels. Ces peintures sont des symboles dans le sens le plus strict du mot. Elles représentent la partie signifiante et graphique d'une partie signifiée qu'il faut découvrir. Le symbole graphique ne signifie pas exactement ce qu'il est graphiquement, il possède une « charge » de signification et cette charge est solidaire d'un système d'oppositions beaucoup plus vaste¹. Le symbole graphique n'acquiert donc une signification que par rapport au système symbolique tout entier tant sur le plan syntagmatique que sur le plan paradigmatique².

Ces ensembles peints ou gravés assurent la transmission d'un message (peu importe ici entre qui et qui) ; il faut donc les envisager du point de vue de la communication. Pour bien comprendre ce caractère comparons les faits graphiques au système de communication par excellence : le système linguistique en tant que phénomène vocal³. Dans le domaine qui nous préoccupe, ce que l'on recherche au travers des faits graphiques est avant tout leur mode de fonctionnement et le système conceptuel dont ils découlent (ce qu'ils disent et comment ils le disent) de même qu'il est possible dans une certaine mesure de reconstituer la phonologie d'une langue morte à partir des textes écrits, en ayant à l'esprit dans un cas comme dans l'autre que les faits essentiels se situent au niveau qui motive les représentations et non au niveau des représentations elles-mêmes.

1. Voir Lévi-Strauss, 1962, p. 73.

2. Les termes de syntagmatique et paradigmatique, commodes pour désigner les types de rapport qu'entretiennent entre eux les divers symboles graphiques ne doivent pas être pris dans un sens aussi strict que l'entend la linguistique structurale. Simplement chaque figure d'une grotte ornée est dans des rapports syntagmatiques avec les autres figures de la grotte et dans des rapports paradigmatiques avec l'ensemble des symboles graphiques de la culture.

3. Mettre en relation langue et faits graphiques est un raccourci commode mais qui cache la complexité des analogies. Il serait en effet plus logique de comparer écriture et symbole graphique comme manifestations matérielles de faits culturels psychiques. Le système n'est pas à deux termes mais à quatre : langage-écriture et système conceptuel-symbolisme graphique. L'étude des relations entre ces quatre termes reste à faire.

Voici quelques ressemblances essentielles entre monèmes et symboles graphiques ¹ :

1. Monèmes et symboles graphiques ont tous les deux une face signifiante et une face signifiée (contenu sémantique). La face signifiante du monème est soit sa forme vocale, soit son extension sous forme écrite.
2. Les deux types d'unités font partie de systèmes structurés qui tendent à être cohérents et fermés. Comme il existe un répertoire lexical dans chaque langue, il existe dans chaque culture un répertoire de symboles graphiques où chaque symbole acquiert une signification (ou mieux une virtualité de signification) par rapport à tous les autres symboles du système. D'où l'intérêt de dresser des inventaires rigoureux des différents thèmes, véritable lexique des termes utilisés.
3. Monèmes et symboles graphiques n'acquièrent un sens pleinement délimité qu'intégré dans un ensemble syntagmatique. Cet ensemble est la phrase pour le monème et l'ensemble des figures d'un abri orné pour le symbole graphique.

Mais les ressemblances s'arrêtent là ; en effet :

1. Si l'on sait depuis Saussure que le signe linguistique est arbitraire, il n'en va pas de même du symbole qui présente toujours une liaison partielle entre signifiant et signifié.
2. Les ensembles syntagmatiques linguistiques sont obligatoirement linéaires de par leur caractère essentiellement vocal. Les ensembles syntagmatiques symboliques sont diffus dans l'espace et difficilement interprétables en termes de succession.
3. Les ensembles linguistiques sont compréhensibles hors situation (c'est le propre des énoncés proprement linguistiques), le symbole graphique au contraire ne pourra acquérir sa totale signification qu'en situation. C'est là peut-être une des principales causes des difficultés rencontrées dans les essais d'interprétation des arts préhistoriques, difficultés qui disparaissent en partie dans le cas des peintures soudanaises puisque le contexte rituel est encore en partie accessible. En effet l'ensemble signifiant de l'œuvre comprend aussi bien les peintures que leur organisation à l'intérieur du con-

1. On ne s'étonnera pas que les références aux faits linguistiques se situent par la suite tantôt au niveau des phonèmes, tantôt au niveau des monèmes. La double articulation linguistique ne se retrouvant pas dans le domaine qui nous intéresse, les analogies se situeront donc tantôt à l'un des niveaux, tantôt à l'autre. Pour ce qui touche aux questions linguistiques, se référer à Martinet, 1960.

texte topographique et englobe les rites qui ont présidé à son exécution, les croyances qui lui sont liées, l'époque et les circonstances de son exécution, les cérémonies qui se déroulent en sa présence, etc.

Les considérations précédentes motivent les grandes lignes d'une méthode d'investigation qui peut se résumer de la manière suivante : chaque ensemble (grotte, abri, etc.) est syntagmatiquement cohérent ¹ et doit le rester au niveau des archéologues. On doit enregistrer des ensembles et non des figures isolées de leur contexte. L'étude des associations de symboles et de leurs relations spatiales avec la topographie du site est indispensable. On doit porter son attention sur tout ce qui forme le contexte du site, constructions diverses, objets abandonnés, sépultures, etc., et sur sa position par rapport à l'organisation générale de l'implantation humaine dans la région. En second lieu seulement, l'étude systématique du plus grand nombre d'ensembles syntagmatiques et leur confrontation peuvent permettre de reconstituer une paradigmatique symbolique que l'enquête ethnographique menée parallèlement aura le privilège de rendre vivante et cohérente.

Ainsi les rapports entre l'analyse linguistique et l'analyse archéologique des sites rupestres se précisent. Un « texte » rupestre est un peu comme un discours linguistique. Il est, en premier lieu, nécessaire de l'enregistrer dans ses moindres détails car on ignore ce qui est significatif ou ne l'est pas. Les relevés de terrain correspondent donc un peu en linguistique à une transcription phonétique où l'on note le plus fidèlement possible ce que l'on entend. Au stade de l'interprétation seulement, on peut tenter de ne retenir que les traits pertinents, éliminant ceux qui sont dus au hasard, à l'influence de la matière ou de quelque liberté individuelle, etc. Ce stade serait le pendant de l'analyse et de la transcription phonologique ².

Il va de soi que le problème du stockage de l'information n'est pas le seul angle sous lequel on peut envisager ces peintures. La variété des styles selon les régions pose en effet la question de l'exis-

1. Nous entendons : cohérent au cours de la même phase culturelle. Le cas se complique quand il y a plusieurs stades d'exécution. Si les signifiants sont apparemment les mêmes, on peut tenter d'étudier les différents stades comme un tout. Dans le cas contraire les différentes phases doivent être séparées. Ces deux cas correspondent aux deux attitudes possibles de l'indigène face à une surface portant déjà des symboles graphiques. Il peut y voir un ensemble signifiant qu'il s'agit de compléter ou de renouveler dans le même sens. Il peut n'y voir au contraire qu'un simple fond uniforme, soit qu'il ne comprenne plus la signification des symboles, soit qu'il la nie.

2. Le terme « critère de signification » utilisé par M^{me} Laming-Empeiraire à propos de l'art rupestre paléolithique semble ambigu quand on envisage la recherche sous cet angle. En effet on ne sait pas si le terme désigne les propriétés objectives des faits ou les traits pertinents que la confrontation des diverses données permettrait de dégager (voir Laming-Empeiraire, 1962, p. 164-170).

tence éventuelle de provinces stylistiques. Délimiter ces provinces et essayer de reconstituer leur évolution historique à partir de l'étude des superpositions est tâche de préhistorien. Il serait tentant d'essayer également de les mettre en rapport avec des ethnies particulières¹. Beaucoup reste à faire dans ce domaine et les peintures peuvent jouer un rôle appréciable comme témoins de migrations anciennes. Frappé par certaines ressemblances stylistiques entre les peintures de la grotte du Point G et celles de Bandiagara nous avons pensé un moment avoir trouvé à Bamako une étape des migrations dogon à partir du Mandé²; mais les mouvements humains dans ces régions de savanes sont très complexes et il serait prématuré de faire actuellement même la moindre hypothèse.

L'aspect géographique et « écologique » des sites peints est également important. Une étude de la répartition des sites peints et de leurs articulations avec les villages devrait compléter obligatoirement toute tentative d'étude des faits graphiques dans les cultures encore vivantes. A ce propos, notons que, dans un cas au moins, on a observé une correspondance entre la disposition des peintures à l'intérieur de l'abri et la disposition des quartiers du village auquel il est lié.

Mais il faut arrêter ici cette longue énumération de questions trop théoriques. Beaucoup présentent déjà quelques éléments de réponse. Voulant surtout attirer l'attention sur la nécessité de traiter les peintures soudanaises en question autonome, nous n'avons pas cru nécessaire de réunir ici ces bribes encore trop éparses, elles feront l'objet de publications postérieures.

* * *

Les sciences préhistoriques ont le très grave inconvénient de ne pouvoir être que très difficilement des sciences expérimentales. L'observation des vestiges matériels morts conduit toujours à des hypothèses pratiquement invérifiables, au moins dans certains de leurs prolongements. Il doit pourtant être possible d'arriver à une meilleure compréhension des critères manipulés en étudiant « archéologiquement » certains problèmes chez des populations traditionnelles encore vivantes. En ce sens l'Afrique offre un domaine privilégié.

1. Ceci n'est peut-être pas possible car l'ethnie soudanaise est souvent assez mal individualisée, ses contours sont flous en comparaison de la précision de ceux des clans et des familles.

2. D'autant plus qu'il ne semble y avoir aucun rapport entre la symbolique de la grotte de Bamako et les signes bambara décrits par G. Dieterlen (voir Griaule et Dieterlen, 1951).

La confrontation des résultats acquis par la recherche archéologique, c'est-à-dire l'étude interne des documents matériels sans intervention de l'enquête, et par l'enquête ethnographique sera toujours fructueuse. Les préoccupations des deux disciplines ont toujours été suffisamment divergentes et les réalités atteintes de part et d'autre ne se superposent jamais entièrement, justifiant ainsi des recherches qui pourraient paraître fastidieuses quand la solution peut venir rapidement de la bouche d'un informateur. En fait l'enquête ethnographique évolue de son côté en terrain particulièrement défavorable puisqu'elle prétend s'attaquer à des domaines qui par essence doivent rester cachés aux yeux des non-initiés. L'étude serrée des faits matériels constitue donc pour elle une base de référence absolument indispensable et il est certain que les faits dégagés de l'étude directe des peintures lui seront d'un précieux secours.

Si nous envisageons maintenant l'art rupestre soudanais du point de vue du préhistorien préoccupé par l'art paléolithique européen, la comparaison des deux domaines peut être fructueuse. Il ne saurait être question de reprendre ici les anciennes erreurs d'un comparatisme ethnographique mal compris. Il est suffisamment évident que l'explication de n'importe quel phénomène culturel doit avant tout tirer son origine d'une étude strictement interne ; la linguistique structurale la première en avait fourni la plus éclatante démonstration. Le problème se situe à un tout autre niveau. Il s'agit d'étudier et de comprendre un art vivant dans sa totalité, en tant que fait social total dirait Mauss, pour savoir comment aborder un art mort. Nous pourrions corriger cette dernière affirmation en posant la question suivante, définissant l'autre sens de la dialectique déjà mentionnée plus haut : dans quelle mesure des méthodes élaborées en fonction de l'art préhistorique européen peuvent être applicables en Afrique ?

RÉSUMÉ ET CONCLUSION.

Par ces quelques lignes, nous avons voulu établir — à propos d'un exemple particulier : l'art rupestre du bassin du Niger — une série de liaisons entre des disciplines et des domaines divers.

Au point de vue méthodologique, il nous a semblé :

— Qu'il serait intéressant d'envisager l'art dit « primitif » sous l'angle du stockage et de la communication de l'information.

— Que cette étude pouvait bénéficier de l'éclairage particulier mis en avant par la linguistique structurale, possibilité fondée sur

une certaine unité d'« anatomie » des différents comportements signifiants humains.

— Que dans le domaine de l'art pariétal préhistorique de l'Europe, les méthodes employées par Laming-Empeaire et Leroi-Gourhan se rapprochaient par leur conception d'une analyse structurale.

— Qu'il était indispensable d'étudier les faits graphiques rupestres du Mali, à la fois par les méthodes archéologiques (analyse interne des documents matériels sans intervention de l'enquête) mises au point en Europe et par les méthodes ethnographiques (enquête orale).

A l'analyse structurale nous demandons donc des principes de base qui devront être adaptés aux exigences des faits graphiques ; et sur le terrain malien, il nous faut une confrontation constante des résultats obtenus par des méthodes différentes, et leur intégration en un tout valable et vivant.

Au point de vue de l'organisation des faits graphiques, nous pensons :

— Que l'étude interne, en tant que fait social total, d'un art rupestre vivant pouvait être utile à la compréhension de l'art paléolithique européen dans la mesure où la comparaison ne se situe pas au niveau des signifiés, mais à un niveau beaucoup plus général d'organisation des faits graphiques, qu'il reste à définir.

— Qu'il serait intéressant de voir si certains traits d'organisation déjà dégagés en Europe à partir de son art quaternaire pouvaient se retrouver en Afrique.

Au point de vue des liaisons entre l'Europe et l'Afrique nous devons donc comparer les faits recueillis, en ayant soin de ne pas contaminer un domaine par l'autre, tout en cherchant un niveau de généralité où l'unité puisse se faire ¹.

BIBLIOGRAPHIE.

CHUDEAU, R. — Note sur l'ethnographie de la région du Moyen Niger ; 1. Dessins et gravures du plateau de Bandiagara. *L'Anthropologie*, t. XXI, 1910, p. 661-663.

DESPLAGNES, L. — Notes sur les origines des populations nigériennes. *L'Anthropologie*, t. XVII, 1906, p. 525-546.

— Le Plateau central nigérien, Paris, Larose, 1907.

DIETERLEN, G. — Note sur le totémisme dogon. *L'Homme*, Cahiers d'Ethnologie, de Géographie et de Linguistique, Herman et C^{le}, Paris, janvier-avril 1962, p. 106-110.

1. Nous remercions ici M. Christian Meyer pour les dessins qu'il a bien voulu exécuter pour cet article.

- DIETERLEN, G. — Blasons et emblèmes totémiques des Dogon, République du Mali. In Catalogue de l'exposition Emblèmes, Totems, Blasons. Musée Guimet, mars-juin 1964, p. 40-47.
- DIETERLEN, G. et LIGERS, Z. — Note sur un talisman bambara. *Notes Africaines*, IFAN, Dakar, n° 83, juillet 1959, p. 89-90.
- FROBENIUS, L. — Histoire de la civilisation africaine. Paris, Gallimard, 1933.
- FROBENIUS, L. et OBERMAIER, H. — Hadschra Maktuba, urzeitliche Felsbilder klein Afrikas. München, Wolff, 1925.
- GRIAULE, M. — Peintures rupestres du Soudan français. Revue de synthèse, Paris, décembre 1934, p. 187-188.
- Blasons totémiques des Dogon. *Journal de la Soc. des Africanistes*, t. VII, fasc. 1, 1937, p. 69-78.
- Masques dogon. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Paris, 1938.
- GRIAULE, M. et DIETERLEN, G. — Signes graphiques soudanais. *L'Homme*, Cahiers d'Ethnologie, de Géographie et de Linguistique, Herman et C^{ie}, Paris, 1951, p. 87.
- GRIAULE, M. et DIETERLEN, G. — Le Renard Pâle. Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Paris (*sous presse*).
- HUBERT, H. — Grottes et cavernes de l'Afrique occidentale. *Bull. du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française*, Paris, 1920, n° 1, p. 44-51.
- JAEGER, P. — Précisions au sujet des sites rupestres des environs de Kita. *Notes Africaines*, IFAN, Dakar, n° 60, octobre 1953, p. 97-99.
- JAEGER, P. et DUONG HUU THOI. — Grottes à inscriptions rupestres de la région de Kita, Soudan français. Comptes rendus premier C. I. A. O., Dakar, 1945 (1951), t. II, p. 312-317.
- LAFFITTE, J.-P. — Les grottes peintes du Soudan. *La Nature*, Paris, 9 juillet 1910, p. 85-86.
- LAMING-EMPERAIRE, A. — La signification de l'art rupestre paléolithique, méthodes et application. Paris, Picard, 1962.
- LEIRIS, M. — L'Afrique fantôme (de Dakar à Djibouti), 1931-33. Paris, Gallimard, 1934.
- LEROI-GOURHAN, A. — Art et religion du Paléolithique supérieur. Cours public de préhistoire, 2^e éd., Paris, 1963.
- Les religions de la préhistoire. Presses universitaires de France, Paris, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. — La pensée sauvage. Paris, Plon, 1962.
- LUQUET, G. — A propos des peintures des grottes soudanaises. *L'Anthropologie*, t. XXIV, 1913, p. 337-338.
- MARTINET, A. — Éléments de linguistique générale. Paris, Armand Colin, 1960.
- MAUNY, R. — Gravures, peintures et inscriptions rupestres de l'Ouest africain. Initiations africaines, XI, IFAN, Dakar, 1954.
- PEROIS, Lt. — Les dessins rupestres du point G à Bamako (grotte de Médina Koura). *Notes Africaines*, IFAN, Dakar, n° 27, juillet 1945, p. 1.
- SCHAEFFNER, A. — Peintures rupestres de Songo. (In Mission ethnologique et linguistique Dakar-Djibouti 1931-33.) Revue *Le Minotaure*, Paris, t. I, n° 2, 1933, p. 52-55.

- SOMMIER, J. R. — Restes anciens dans le cercle de Sikasso (Soudan). *Notes Africaines*, IFAN, Dakar, n° 47, juillet 1950, p. 68.
- SZUMOWSKI, G. — Notes sur la grotte préhistorique de Bamako. Congrès Pan-africain de préhistoire, II^e session, Alger, 1952 (1955), p. 672-680. *Notes Africaines*, IFAN, Dakar, n° 58, avril 1953, p. 35-40.
- ZELTNER, F. DE. — Les grottes peintes du Soudan français. *Compte rendus de l'Académie des Sciences*, Paris, 1910, p. 1461-1464.
- Les grottes à peintures du Soudan français. *L'Anthropologie*, t. XXII, 1911, p. 1-12.