

LA MUSIQUE DANS L'ART RUPESTRE SAHARIEN

Jean-Loïc LE QUELLEC*

"Music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time" (Stravinsky, 1936 : *Chronicle of My Life* ; London, Gollanez, p. 83).

SOURCES

Les représentations d'instruments de musique ou de musiciens sont extrêmement rares dans la littérature consacrée à l'art rupestre saharien, et elles n'ont presque jamais retenu l'attention des chercheurs. A notre connaissance, et sauf oubli involontaire de notre part, seules quelques lignes au total, sur plusieurs centaines de références dépouillées (articles et livres), ont été consacrées à ce thème. Elles se trouvent en l'occurrence sous la plume de Huard, au sujet d'une peinture du Tibesti sur laquelle des danseurs à tête d'Antilope "portent aux chevilles des sphéroïdes, qui sont probablement des sonnailles". L'auteur fait remarquer que "nous ne disposons pas de témoignage direct sur la musique chez les Chasseurs archaïques ; toutefois, les personnages masqués ou zoomorphes qui dansent en cavalier seul suggèrent déjà l'importance d'un art qui prendra volontiers des formes collectives" (HUARD & LECLANT 1980 : 526, et fig. 183, n° 1). Tout en nous défiant de la tentation d'un présupposé évolutionniste -rien moins que prouvé- qui ferait partir l'art chorélique d'une pratique individuelle de chasseurs pour évoluer finalement en chorégraphies collectives, il nous faut prendre acte de ce fait important : en ce qui concerne la musique, l'art rupestre saharien nous fournira surtout des documents indirects, par le biais des nombreuses scènes de danse qui y sont figurées. En effet, il n'est pas de danse sans musique, que celle-ci soit chantée par les danseurs eux-mêmes, ou qu'elle résulte du frappement ou du glissement rythmé de leurs pieds sur le sol.

Néanmoins, nous disposons fort heureusement de quelques témoignages directs, certains d'entre eux étant même très démonstratifs, tel ce groupe peint de la période du cheval de Ta-n-Kebrân (Ahaggar) où l'un des personnages semble bien jouer d'une sorte de luth (fig. 1) qui trouve un homologue presque exact à Iskawen (Tassili), sur une peinture ocre de même époque (fig. 2). L'existence du luth à long manche semble connue depuis la fin du III^e millénaire en Babylonie (MACHABEY 1958 : 63, SCHAEFFNER 1960 : 88) et des instruments de ce type, à caisse constituée d'une carapace de tortue recouverte d'une peau de gazelle, ont naguère été découverts dans les fouilles de Deir el-Medineh (BRUYERE 1937-1939). Des luths à petit corps ovoïde et long manche fretté apparaissent sur des sceaux-cylindres d'époque akkadienne (environ 2334-2193 av. J.-C.) en Mésopotamie, avant d'être introduits en Egypte via la Syrie, et de se répandre largement dans la vallée du Nil à partir de la XVIII^e dynastie (vers 1500) (COLLON & KILMER 1980, BOSSE-GRIFFITHS 1979, 1980, REEVES 1985). Généralement, leurs cordes sont fixées par de simples ligatures, ce qui semble bien être le cas sur les rupestres sahariens, autant que l'on puisse en juger par les renflements arrondis qui terminent les manches d'instruments. A Ta-n-Kebrân, on assiste à une scène dont les protagonistes sont deux couples, l'un des hommes jouant le rôle du musicien, pendant que les autres personnages sont peut-être en train de danser.

Parmi les gravures du Wâdi Tukrimîn (Djérât, Tassili), un danseur à masque de koudou, qui porte un anneau de cheville à sa jambe d'appui (fig. 3), semble rythmer son pas à l'aide d'un instrument rappelant ceux appelés qarâqesh au Maroc et kaskâs ou shakshakât en Libye (ANONYME s.d. ; AL-BUQILA s.d. : 7-8).

Au Fezzân, Graziosi (1970, fig. 169) a noté qu'un personnage à bonnet ou coiffure retombant en avant portait à sa bouche "una specie di corno" que Jelinek (1986 : 138-140) n'a pas remarquée, mais que Huard et Leclant (1980 : 485) ont reconnue comme trompe. Malgré l'existence

* Brenessard, F-85540 Saint-Benoist-sur-Mer, France.

de fissures et d'irrégularités dans la roche-support, l'hypothèse d'une figuration d'instrumentiste semble effectivement confirmée par l'examen minutieux des photographies publiées (fig. 4). Il est à noter que si, vers 2400 BC, Sumer connaissait des trompes rituelles métalliques imitant des prototypes en cornes animales, on n'a guère pu documenter l'utilisation de cet instrument en Egypte qu'à partir du IV^e siècle avant notre ère : bien qu'une quarantaine de trompes (dont dix-sept en cornes de Bovinés) enrichies d'or et de pierreries eussent compté dans un présent fait à Amenhotep IV vers 1400 avant J.-C., cette famille instrumentale ne joua qu'une part négligeable dans la vie musicale de l'Egypte (MARCUSE 1975). De grandes trompes taillées dans des défenses d'éléphant sont bien connues en Afrique, notamment au Congo, au Zaïre, au Nigéria et en Sierra Leone (BASSANI 1978, fig. 33-40), mais on chercherait en vain des homologues à ces instruments dans la littérature consacrée aux rupestres de l'ensemble du sub-continent saharien. Un "personnage negroïde en ocre rouge foncé et pourvu de cornes sphéroïdes" (sic) a bien été signalé à Tahouilet par Vervialle (1947 : 243 et fig. 5) mais (a) les relevés de cet auteur ne sont absolument pas fiables, (b) cette oeuvre est si atypique, dans l'ensemble du site, qu'on est en droit de soupçonner un faux, et (c) serait-elle authentique et correctement relevée, que l'instrument lui-même n'en demeurerait pas moins extrêmement douteux. Il serait également très aventureux de retenir un autre prétendu "joueur de trompe" peint au Tassili dans le style des Têtes Rondes (fig. 5, n° 3). En effet, si, pour Huard et Allard-Huard (1978 : 14), "l'influence égyptienne" supposée le caractériser "demande à être prouvée", nous aimeraisons quant à nous que fût d'abord prouvée l'authenticité de la trompe elle-même, qui pourrait bien s'avérer n'être qu'une des cornes d'un grand Boviné voisin ou sous-jacent. Il en est de même pour les "joueurs de trompe" de Ti-n-Bedjedj (fig.) que Breuil signalait parmi les dessins, pas toujours très fidèles, que Brenans avait rapportés du Tassili, et à propos desquels il précisait que l'un des personnages "souffle dans la trompe par le bout; c'est-à-dire que celle-ci est différente de l'olifant nègre du Congo, actionné par côté comme ceux de l'Age de Bronze nordique" (BREUIL 1954 : 107, fig. 114-115). Rien n'est moins sûr, surtout que des personnages voisins, de même style, courent ou dansent en tenant le même instrument par son extrémité la plus mince, le bout le plus large étant dirigé vers le bas, dans des scènes où, pourtant, l'auteur s'oblige à reconnaître encore des "trompes" (BREUIL 1954 : fig. 116). Il serait moins utile de discuter plus avant cette "lecture" que de souligner l'impossibilité de décider de la nature de ces énigmatiques objets sans avoir au moins soigneusement revu auparavant les peintures originales.

Nous nous heurtons ici à un problème récurrent dans l'étude des rupestres du Sahara : la fréquente absence de bonnes photographies, ou de relevés absolument fiables. De plus, certaines œuvres ont été citées par des auteurs qui n'en ont pas toujours donné de reproductions, ou bien les ont mal documentées, et l'on ne peut donc être absolument certain de leur interprétation. C'est ainsi qu'il nous faut éliminer également la "calebasse contenant de menus débris (...)" pour produire du bruit au cours de la danse" que Bernolles (1966 : 146) avait cru reconnaître là où l'abbé Breuil (1954 : 45) n'avait vu qu'une "sorte de gourde treillagée au bas de la jupe" d'un personnage de Ti-n-Rasutin.

Bailloud faisait remonter à la fin du premier millénaire avant notre ère des représentations de joueurs de harpe de l'Ennedi utilisant des appui-tête, deux objets qui, pour Huard (1968 : 115), sont en provenance de la vallée du Nil. Un autre joueur de harpe, assis sur un tabouret, et repéré parmi les gravures caballines de l'Aïdough, a été estimé de 800 avant J.-C. par DAVIDSON (fig. 5, n° 1). Un homme de Ti-n-Ashîgh (Akâkûs, Libye) semble lui aussi jouer d'un chordophone, en compagnie d'un possible joueur de luth assis près de lui, pour un auditoire dont la riche parure diffère de celle de musiciens (fig. 5, n° 6). Un dernier joueur de chordophone saharien, assis sur un monopode, se remarque dans un groupe de personnes installées en cercle, sur une scène collective de Ti-n-Aneuîn (Akâkûs) (fig. 6) où il est possible que ce musicien soit accompagné de deux autres instrumentistes. Malheureusement, l'œuvre est trop endommagée pour permettre de dire si ce sont bien des danseurs qui figurent en son centre. Rappelons cependant qu'à Zeban Ona Libanos, en Ethiopie, au moins un personnage joue d'une harpe asymétrique (GRAZIOSI 1964 : 97, et fig. 5) et que des gravures piquetées du Neguev central montrent également deux joueurs de harpe asymétrique (ANATI 1955, fig. 3), d'un type connu en Mésopotamie au III^e millénaire avant J.-C. et qui aurait inspiré les harpes apparaissant en Egypte au moins dès la IV^e dynastie (2723-2463 B.C.). Les représentations du Neguev appartiennent au groupe IV local, et sont donc à placer vers les débuts de notre ère, mais des découvertes récentes ont montré que la présence de l'appui-tête sur des œuvres sahariennes ne

doit pas forcément être rapportée à des antécédents égyptiens, car elle est maintenant attestée (ainsi, du reste, que celle du monopode) sur des gravures fezzanaises (Libye) (VAN ALBADA 1990 : 38), appartenant au style ancien local, et pouvant donc remonter à environ 4000 bc (MUZZOLINI 1992). Quant à décider de la nature exacte des derniers chordophones sahariens cités (harpes ou lyres ?), cela serait bien téméraire, dans la mesure où (a) on ne peut connaître la disposition des cordes, qui n'y sont pas dessinées, et où (b) on n'est nullement assuré de la présence d'une caisse de résonnance.

Plusieurs peintures pourraient peut-être représenter des arcs musicaux: d'une part à Wan Muhuggiag (Akâkûs), l'homme qui semble en jouer est assis à côté d'une femme d'aspect hiératique autour de laquelle dansent (ou courent) cinq autres personnages de même style (MORI 1960, fig. 44), et d'autre part, à l'Ehi Boru, l'emploi de cet instrument pourrait être évoqué à propos d'un personnage assis parmi un groupe où figurent six danseurs, dont deux femmes et un homme brandissant un arc (HUARD & LEMASSON 1964, fig. 3, n° 1 en bas à gauche). Les arcs musicaux sont d'un usage très répandu en Afrique (MASON 1897) et, certains d'entre eux ressemblant tout à fait à des armes, la question de leur présence sur les rupestres pourrait être posée à chaque fois qu'y apparaissent des arcs tenus de manière un peu étrange, et dans des contextes ni guerriers ni cynégétiques. A ce propos, l'on aimerait pouvoir examiner l'original d'une figuration qui pourrait s'avérer décisive (fig. 10): en effet, un joueur de claquoirs en pleine action y fait face à un porteur d'arc sans flèche, dans une situation apparemment musicale... mais le relevé publié par Mazonowicz (1975 : 130) est-il vraiment fiable ? Le fait que les arcs musicaux les plus simples ne peuvent pas être différenciés des armes tenues par des guerriers, chasseurs ou pasteurs, a été utilisé par Lawergren (1988 : 36) pour conforter la thèse selon laquelle la musique serait née des pratiques de chasse.

Une seule gravure, à Niala Doha (Ennedi), est à rapporter avec quelque certitude à la catégorie des tambours: on y voit un petit percussionniste frappant un tambour double tenu horizontalement, et situé à droite d'un groupe de grandes femmes à décors corporels (fig. 5, n° 2). Un tambour double très semblable (en bariillet, à deux peaux) se remarque en Egypte ancienne dès l'Ancien Empire et l'on y retrouve figurée la même série de lignes horizontales longitudinales qui doivent indiquer les liens assujettissant les peaux et assurant leur tension (MARCUSE 1975, MANNICHE 1973, ZIEGLER 1977, BAUD 1978 : pl. IX-a).

Par ailleurs, sur une peinture de la Cha°aba Ti-Ratimîn, entre Kikrass et Djénet (Tassili), de nombreuses danseuses en position plus ou moins forcée sont entourées par des personnes assises dont certaines paraissent frapper dans leurs mains. Cette scène fut signalée plusieurs fois par Reygasse, d'abord d'après un dessin à vue du Lieutenant Brenans, puis suivant un relevé de Rigal, dont Lhote ne manqua pas de dénoncer l'absence de fiabilité, insistant sur plusieurs oubli regrettables : "ont été ainsi omis deux personnages qui battent du tambour, en bas et à gauche de la scène" (LHOTE & COLOMBEL 1979 : 27). Cet auteur corrigea donc ses prédécesseurs en publiant un relevé de Colombel où se remarque effectivement très bien, à gauche, un personnage assis qui frappe (avec un bâton recourbé ?) sur un tambour rappelant le tobl touareg (v. détail fig. 5, n° 5). Le problème est ici que le même Lhote avait précédemment publié ailleurs un quatrième "relevé", effectué par ses collaborateurs durant ses missions tassiliennes, et sur lequel les danseuses sont toujours bien reconnaissables, mais où le "tambour" se présente sous l'aspect d'une forme en virgule qui ne ressemble en rien à un tel instrument (LHOTE 1969 : fig. 3). En l'absence d'un bon cliché de l'ensemble, il est donc impossible de retenir cette fresque dans les inventaires.

S'autorisant apparemment de l'interprétation, souvent citée, d'une peinture de Pahi (Tanzanie) représentant peut-être un personnage soufflant dans un aérophone (?) à l'extrémité duquel "la musique est représentée par une série de petits points qui sortent de l'instrument", Anati (1989 : 205, 208) interprète comme idéogramme de bruits ou de sons les ponctuations qu'on observe parfois au-dessus de personnages aux bras levés, notamment sur des gravures de Seradina, au Valcamonica. Cela ne nous semble nullement assuré, et il serait probablement imprudent de "lire" comme aérophone toute ligne partant de la tête d'un personnage et au contact de ses mains levées. A ce titre, l'on pourrait tout aussi bien voir des "instruments à vent" (?) dans des objets maintenus par des hommes de Tiout que Vaufrey (1939 : pl. XII) a interprétés quant à lui comme étant "munis de la houlette coudée des bergers égyptiens"; mais l'une et l'autre lectures sont invérifiables.

Enfin, ajoutons que deux personnages d'une célèbre peinture de Wan Amîl, dans l'Akâkûs (fig. 7) ont été diversement commentés : "figures royales se livrant à un échange d'insignes" pour Mori (1965 : 129), "personnage richement paré (...) recevant l'hommage d'un guerrier" selon Hugot et Bruggmann (1976 : 76) ou encore "dialogue animé entre deux personnages importants" selon la lecture d'Anati (1989 : fig. 179), voire "deux figures aux traits européens et habillées de robes transparentes, paraissant vouloir échanger leurs armes" pour les organisateurs de l'exposition de Cologne en 1984 (SAHARA 1984 : 234-235, fig. 19) ou, plus simplement, personnages qui "semblent discuter avec animation" pour Camps (1980 : 311), alors que l'ethnographie africaine actuelle suggère que cette oeuvre semble bien plus plausiblement représenter une scène musicale, au cours de laquelle des bâtons sont entrechoqués en rythme (LINDBLOM 1945). Schaeffner (1968 : 54-55) rappelle du reste qu'en Australie, ce sont souvent deux boomerangs qui sont ainsi utilisés et, effectivement, les deux personnages de Wan Amîl utilisent peut-être des armes courbes, à moins qu'il ne s'agisse de simples écorces recourbées comme celles qu'emploient, aux mêmes fins, les Kanak de Nouvelle-Calédonie. C'est peut-être à un entrechoc similaire que servent encore les objets arrondis (bâtons ? massues ?) brandis par deux thérocéphales du Wâdi Teknîwen au Messak Settafet (Libye) (fig. 8). L'examen de l'ensemble des thérocéphales à tête de canidé connus dans le sud libyen nous a permis de montrer qu'il s'agit d'êtres mythiques ou divins (LE QUELLEC 1992-b), et leur pratique musicale s'accorderait bien ici de la valeur numineuse généralement prêtée aux instruments de percussion (TUZIN 1984), à défaut d'un usage cynégétique de la musique.

Rappelons que des joueurs de claquoirs en forme de boomerangs sont figurés sur des objets (sceau, marquerterie) de la première dynastie d'Ur (PFEIFFER 1985 : 8, et fig. 9), et que d'autres bâtons entrechoqués apparaissent sur des plaques sumériennes de l'époque pré-sargonique (III^e millénaire ; ivoires de Kish au Chicago Oriental Institute) tout comme sur des poteries prédynastiques égyptiennes, où ils peuvent également prendre la forme de boomerangs décorés (DUCHESNE-GUILLEMIN 1960 : 354).

REMARQUES

A la recherche d'une "matrice originelle" que l'auteur croit accessible par l'inventaire et l'étude des arts rupestres du monde entier (des arts, et non de "l'art", préciserons-nous bien pour notre part), Anati (1989 : 63) affirme que "le langage musical (...) révèle une matrice dont les canons sont universels. Pour s'en convaincre, il suffit de constater la diffusion mondiale de certains instruments tels le rhombe, le porte-voix, le cor, la flûte, le tambour, l'arc musical, les castagnettes (...). La gamme des sons, comme celle de leurs séquences, les associations et les superpositions ont une grammaire et une syntaxe qui leur sont propres et qui nous ramènent à la matrice originelle".

Même si l'on peut admettre, avec Blacking (1973 : 109), qu'il est effectivement possible (ou probable) que "at the level of deep structures in music there are elements that are common to the human psyche, although they may not appear in the surface structure", il demeure qu'une distribution "universelle" de tel ou tel des instruments cités reste à prouver et, en ce qui concerne les figurations rupestres du Sahara prises dans leur ensemble (recouvrant donc plusieurs civilisations se succédant sur une durée d'au moins 4000 ans, et nous ayant légué des dizaines de milliers de témoignages peints ou gravés), nous n'avons pu trouver que fort peu d'attestations. En particulier, nous n'avons pu observer ni rhombe, ni flûte. Mais il est à parier que cette surprenante rareté des témoignages graphiques est elle-même l'indice d'un sens. En effet, on se méprendrait en supposant que cette quasi-absence produirait un reflet fidèle du contexte social des artistes, alors qu'elle ne résulte certainement que d'un "filtrage" culturel. L'absence de vie musicale ou, du moins, une indigence à ce point marquée, contredirait l'ensemble des données ethnographiques réunies dans toutes les cultures du monde, où la musique joue un rôle primordial, quotidien. Nul doute que ce devait être aussi le cas chez nos lapicides.

De plus, si l'on remarque que les arts graphiques servirent essentiellement à figurer des animaux (fût-ce dans des buts symboliques et non anecdotiques ou descriptifs), on peut supposer que la représentation imaginaire de l'animal dut également utiliser, outre des moyens visuels, des objets et moyens sonores (appeaux, instruments fabriqués avec des éléments animaux,

imitations, mimologismes, évocations au cours de récits ou non). Plusieurs remarques s'imposent alors.

Premièrement, l'apparente absence d'une riche tradition musicale dans une société peut fort bien résulter moins d'un échec à pratiquer cet art, que de la suppression culturelle, consciente ou non, de capacités musicales innées.

Deuxièmement, de très nombreuses activités sonores n'ont pratiquement aucune chance d'être documentées par des arts graphiques, et restent donc inaccessibles au préhistorien. On songe bien entendu au chant, mais aussi aux percussions réalisées (presque) sans instrument, comme dans le cas des "tambours de terre" - où l'on se contente de frapper le sol avec les mains (SCHAEFFNER 1968 : pl. VIII, n° 1) - et dans celui où l'instrument est le corps même du musicien (frappements de mains, claquements des doigts ou des lèvres, etc). On ne peut pas non plus espérer trouver de traces graphiques d'instruments si petits qu'ils resteraient invisibles sur des figures de faible échelle, comme le sont la plupart des peintures : cela serait le cas d'appeaux minuscules, par exemple, mais aussi d'instruments comme l'anche-en-ruban (simple herbe tendue entre les lèvres) ou du type de la guimbarde zulu (simplement constituée d'une fine baguette transperçant une mouche vivante).

Troisièmement, à l'examen des gravures illustrant les récits de voyage des explorateurs et collectionneurs du XVII^e siècle, il apparaît que des instruments africains comme les trompes ou les arcs musicaux y sont souvent figurés de façon non descriptive, et qu'à partir de ces œuvres, on ne pourrait ni reconstituer ces objets, ni la manière d'en jouer. Il s'agit là d'un phénomène bien connu des historiens d'art qui ont eu l'occasion d'observer, par exemple sur les chapiteaux, modillons et stalles des églises médiévales, ou sur des enluminures et peintures de toute époque, quantité d'instruments qui n'ont jamais existé que sur ces œuvres, injouables, en tout ou partie imaginaires, ou tenus à l'envers. Cela est dû à ce que rares sont les artistes graphiques à être aussi musiciens, ou quelque peu attentifs aux techniques d'émission du son. On comprend aisément que le graphiste ne cherche qu'à rendre une "image" des instruments, sans se soucier de leur vraisemblance organologique. Si donc un graveur du XVII^e siècle a pu se "tromper" à ce point en figurant telle "trompe" africaine (fig. 11), il convient de s'attendre à trouver des "erreurs" similaires sur des œuvres rupestres préhistoriques en général, et sahariennes en particulier, car leur but n'a probablement jamais été d'apporter aux observateurs des informations organologiques. Ainsi, ces "erreurs" n'en sont finalement pas, du point de vue de la fonction de l'œuvre.

Quatrièmement, la musique étant souvent un moyen de créer un langage magique pour des invocations ou exorcismes (NADEL 1971), - et les officiants de toute religion utilisant des vêtements, masques, ornements, emblèmes sacrés et gestes codifiés qui modifient leur apparence lors des cérémonies tout en contrastant fortement avec leur aspect et maintien quotidiens, - la voix elle-même se travestit par déformation du timbre. Qu'on songe alors aux très nombreux et indéniables masques visibles sur les rupestres du Sahara. Ils font l'objet de deux interprétations, selon les auteurs : certains pensent qu'ils résultent principalement de stratagèmes cynégétiques (HUARD & LECLANT 1980), d'autres affirment que leur rôle symbolique est premier (LE QUELLEC 1992-a). Dans le premier cas, on rappellera que "la chasse collective a utilisé des signaux sonores, une de voies qui a pu conduire à la musique par le rythme" (HUARD & LECLANT 1980 : 526). Dans le second, un comparatisme prudent conduira à la remarque selon laquelle le masque agit comme un modificateur de voix, donc comme un instrument de musique.

En particulier, cela dut être tout spécialement le cas d'hommes se masquant à l'aide de calebasses évidées, selon une pratique largement attestée par l'ethnographie (MAIOLI 1991 : 117, fig. 2), et que les "Têtes Rondes" du Sahara semblent avoir justement utilisée. Lors des danses, le corps peut être chargé de sonnailles qui sont parfois visibles sur certaines peintures (fig. 5, n° 4), mais d'autres bijoux ou éléments de "décor" corporel ont aussi pu jouer un rôle musical important, comme les colliers, grelots, bracelets : "leur bruissement n'est que l'aspect sonore du mouvement dansé, en même temps que le mouvement lui-même n'est conçu et ressenti qu'en fonction du bruit qu'il fait naître" (ROUGET 1960 : 235). Finalement, danse et musique sont indissociables, corps et instrument ne font plus qu'un, et le danseur masqué lui-même "n'est plus qu'un instrument de musique du dieu qui l'a envahi" (SCHNEIDER 1960 : 172).

Quant à la chasse, il reste qu'elle se pratique très souvent à l'aide d'appeaux sonores, ainsi que l'ont rappelé - notamment à propos de nos rupestres, quelques auteurs tels Paris (1907), Alain (1950), Bernolles (1966 : 52) ou Huard et Leclant (1980 : 526) qui se prévalurent alors, et peut-être à tort, du fameux "renard jouant de la flûte" de la plaquette de Hiérakonpolis, tout en négligeant généralement de se demander à quel curieux type de chasse pouvait bien être utilisé un tel déguisement, associé à un tel instrument. Par ailleurs, l'interprétation comme "pantomimes de chasse" de nombreuses scènes collectives dont on suppose que les acteurs étaient des chasseurs, incite les commentateurs à interpréter *a priori* comme arme tout objet énigmatique tenu par les protagonistes, ou passé à leur ceinture. Mais le caractère cynégétique de ces figurations est souvent discutable, et l'on pourrait tout aussi bien "lire" ces objets comme des instruments de musique (dont certains, du reste, peuvent aussi avoir été utilisés lors d'actions de chasse). On songe là aux nombreuses "massues" ou "bâtons boulés" qui sont communément considérés comme des masses d'armes (plus rarement comme des "kwés" ou bâtons à fourrure lestés), mais qui pourraient tout aussi bien représenter des hochets. L'ethnographe connaît l'exemple des calebasses du genre lagenaria, qui prennent naturellement la forme d'une boule prolongée d'un long manche et qui, une fois séchées, constituent un instrument qu'on secoue pour en agiter les graines (MAIOLI 1991 : 64, et 67, fig. 3). Nombreuses sont donc les "massues boulées" qu'il faudrait revoir à la lueur de ces réflexions, notamment sur les peintures des Têtes Rondes du Tassili (HUARD & ALLARD-HUARD 1978 : 19, n° 1) ou de l'Akâkûs (MORI 1965 : pl. 65), comme sur d'autres peintures de diverses périodes de l'Akâkûs (MORI 1960 : fig. 48), du Tassili (ALLARD-HUARD 1987 : 186 et fig. 8, n° 6), du Tibesti (HUARD & LEMASSON 1964 : fig. 6, n° 10) ou de l'Ennedi (BAILLOUD 1964 : 225) et tout comme sur des gravures du Djérât (HUARD & ALLARD 1973 : fig. 4, n° 6), de Mammânet (LHOTE 1979 : n° 2432) ou de l'Ennedi (HUARD 1957 : fig. 4, n° 1). A titre d'exemple, nous n'illustrerons que deux cas de ce genre de "casse-tête" : d'une part celui de Ghrûb dans l'Akâkûs (fig. 5, n° 7), et d'autre part celui qui tient un personnage de Ti-n-Tazarift, avec un type de préhension qui correspond mal au maniement d'une telle arme (fig. 9).

Cinquièmement, on sait bien que, dans de nombreuses cultures, certains instruments de musique ont un statut particulier, et sont voués au secret: ils sont conservés dans des lieux cachés d'où ils ne sont sortis qu'à des occasions cérémonielles bien particulières, et encore prend-on souvent grand soin de les éloigner de la vue des femmes ou des non-initiés. On ne saurait donc s'étonner que, sur des œuvres graphiques produites par des cultures de ce type, des instruments ainsi taboués ne soient pas représentés. Est-ce alors pur hasard si, parmi les figurations d'instruments que nous avons inventoriées au Sahara, les plus récentes sont aussi les moins rares, et sont généralement peintes ? Cela s'accorderait bien du schéma d'une "laïcisation" progressive d'un art rupestre qui, en grande partie symbolique ou référencé à des mythes dans ses manifestations les plus anciennes (gravures archaïques, certaines peintures des Têtes Rondes), paraît laisser une place grandissante à la représentation de scènes anecdotiques aux périodes plus récentes (particulièrement peintures), pour s'éteindre avec les très "prosaïques" gravures et peintures caballines et camelines.

Peut-être convient-il enfin d'accepter ici la contrainte d'un deuil, car jamais aucun art graphique ne nous transmettra l'écho d'un "son originel", jamais aucun art préhistorique n'aidera à la reconstitution d'une fantasmatique évolution de "la" musique. En effet, et pour reprendre une vigoureuse formulation de Blacking, celle-ci "n'est pas une branche de la technologie"; elle ne saurait en aucun cas être comparable à "la" science, dans l'histoire de laquelle chaque avancée est tributaire d'étapes précédentes.

S'ils peuvent occasionnellement nous éclairer sur l'existence en tel lieu, et à telle époque plus ou moins précise, de tel ou tel type d'instrument, et si, aux périodes les plus récentes, ils nous laissent parfois entrevoir leur contexte social, les arts rupestres, interrogés sur les questions du sens et de l'origine, ne nous livrent que leur silence.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAIN, Dr., 1950
Un appeau magdalénien. Bull. de la Soc. Préhist. Fr. 4:181-192.
- AL-BUQILA Bashîr Abu-l-Qâçem, s.d.
Al-tafsîd al-ijtimâ'i li-fan Murzuq al-Shâ'bîya. Benghâzi : Matâbi' al-tawra li-l-tibâ'a wa al-Tawra.
- ALLARD-HUARD, L. 1980
Nouvelles gravures rupestres de l'oued Djérat (N. Tassili). Bull. de la Soc. Préhist. Fr. (77) 8:251-256.
- ALLARD-HUARD, L. 1987
Peintures rupestres du Tadrart méridional. Bull. de la Soc. Préhist. Fr. (84) 9:282-288.
- ALLARD-HUARD, L. & P. HUARD. 1983
Les gravures rupestres du Sahara et du Nil. II - L'ère pastorale. Le Caire: Editions et Publications des Pères Jésuites en Egypte (Etudes Scientifiques).
- ANATI, E. 1955
Una scena di danza del Negev Centrale. Riv. di Sc. Preist. (X) 1-4:70-75.
- ANATI, E. 1989
Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain. Paris : Albin-Michel.
- ANONYME. s.d.
Al-'Alât al-musîqîyat al-shâ'bîya. Trâblus : Matâbi' al-Tawrat al-`Arabîya.
- BAILLOUD, L. 1965
Catalogue de l'exposition "Les Fresques du Tchad". Paris, Musée des Arts Décoratifs.
- BASSANI, E. 1978
Gli antichi strumenti musicali dell'Africa nera, Dalle antiche fonti cinquecentesche al "Gabinetto Armonico" del Padre Filippo Bonanni. Padova : Zanibon.
- BAUD, M. 1978
Le caractère du dessin en Egypte ancienne. Paris : A. & J. Maisonneuve.
- BERNOLLES, J. 1966
Permanence de la parure et du masque africains. Paris : Maisonneuve et Larose.
- BLACKING, J. 1971
Man and Music. Times Literary Supplement, nov. 19 : 1444.

BLACKING, J. 1973
How Musical is Man ? Seattle / London : University of Washington Press.

BOSSE-GRIFFITHS, K. 1979
Two Lute-players of the Amarna Era. L'Egyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherche. Congr. Internat. des Egyptologues, 2, Grenoble, 10-15^e sept. 1979, II:213-217.

BREUIL, H. 1954
Les roches peintes du Tassili n'Ajjer. Actes du Congr. Panafr. de Préhist., IIe Session, Alger, 1952 : 65-219.

BRUYERE, B. 1937-1939
Les fouilles de Deir el-Medineh. Le Caire, I : 112-116.

CAMPS, G. 1980
Les cultures néolithiques en Afrique. Dans L'Archéologie, culture et civilisations du passé en France et dans le Monde, Paris : Nathan, 298-332.

COLLON, D. & A.D. KILMER. 1980
The Lute in Ancient Mesopotamia in Music and Civilization. The British Museum Yearbook 4 : 13-18.

DUCHESNE-GUILLEMIN, M. 1960
La musique en Egypte et en Mésopotamie anciennes. Dans Histoire de la Musique. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 353-362.

EN-NIHUM, S. 1980
Târîhunâ. Lîbiya min °usûr ma qabl al-târîh hatta al-qarn al-sâbi° qabl al-milâd. Genève : Dâr al-Atâr, 6 vol.

GRAZIOSI, P. 1964
New Discoveries of Rock Paintings in Ethiopia. Antiquity XXXVIII:91-98.

GRAZIOSI, P. 1970
Recenti Missioni per lo Studio dell'arte rupestre nel Fezzan. Dans Valcamonica Symposium, Actes du Symposium International d'Art Préhistorique, Capo di Ponte : ed. del Centro / U.I.S.P.P., 329-343.

HUARD, P. 1957
Nouvelles gravures rupestres du Djado, de l'Afafi et du Tibesti. Bull. de l'Inst. Fr. d'Afr. N. (XIX) B,1-2 : 184-223.

HUARD, P. 1968
Influences culturelles transmises au Sahara tchadien par le Groupe C de Nubie. Kush XV : 84-124.

HUARD, P. & L. ALLARD. 1973
Les gravures anciennes de l'Oued Djerat, Nord Tassili. Libyca XXI : 169-222.

- HUARD, P. & L. ALLARD-HUARD. 1978
Les peintures rupestres du Sahara et du Nil. Le Caire : Editions et Publications des Pères Jésuites en Egypte (Etudes Scientifiques).
- HUARD, P. & J. LECLANT. 1980
La culture des Chasseurs du Nil et du Sahara. Alger : Mém. du C.R.A.P.E. XXIX.
- HUARD, P. & LEMASSON. 1964
Peintures rupestres du Tibesti oriental et méridional. Objets et Mondes(IV) 4:237-262.
- HUGOT, H.-J. & M. BRUGGMANN. 1976
Les gens du matin. Sahara, dix mille ans d'art et d'histoire. Paris : La Bibliothèque des Arts.
- JELINEK, J. 1986
Tilizahren, the Key Site of fezzanese Rock Art. Part I - Tilizahren West Galleries. Anthropologie (Brno) (XXIII) 2:125-165.
- LAJOUX, J.-D. 1962
Les merveilles du Tassili n'Ajjer. Paris : Chêne.
- LAWERGREN, B. 1988
The Origin of Musical Instruments and Sounds. Anthropos (83) 1-3 : 31-45.
- LE QUELLEC, J.-L. 1992-a
Le symbolisme de l'art rupestre du Sahara central. Lille : A.N.R.T.
- LE QUELLEC, J.-L. 1992-b
Cultural areas and interregional relations : the case of the Egyptian and Libyan Theriomorphs.
- LHOTE, H. 1969
L'écologie du Sahara à travers les peintures rupestres. Alger : Institut de Santé Publique.
- Id. 1973.
A la découverte des fresques du Tassili. Paris : Arthaud.
- Id. 1979
Les gravures de l'Oued Mammanet (Nord-Ouest du Massif de l'Aïr). Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines.
- Id. & P. COLOMBEL. 1979
Gravures, peintures rupestres et vestiges archéologiques des environs de Djanet (Tassili-n-Ajjer). Alger : Office du Parc National du Tassili.

LINDBLOM, K. 1945

Die Strosstrommel, insbesondere in Afrika. Ethnos I : 17-28.

MACHABEY, A. 1958

L'Antiquité orientale (Sumer et Chaldée, Syrie, Pays des Hittites, Palestine, Egypte, Egée), dans J. CHAILLEY (ed.). 1958. Précis de Musicologie, Paris, P.U.F. : 59-72.

MAIOLI, W. 1991

Sons et musiques, leurs origines. Paris : Flammarion (Bibliothèque des origines).

MANNICHE, L. 1973

Les scènes de musique sur les Talatat du IXe pylône de Karnak Kemi. Rev. de Philol. et d'Archéol. Egyptiennes et Coptes 21 : 155-164.

MARCUSE, S. 1975

A Survey of Musical Instruments. New York : Harper and Row.

MASON, O.T. 1897

Geographical distribution of the musical bow. American Anthropologist : 377-380.

MAZONOWICZ, D. 1975

Voices of the Stone Age. London : Allen and Unwin.

MORI, F. 1960

Arte Preistorica del Sahara Libico. Roma, Palazzo di Venezia, 16 Marzo - 12 Aprile 1960. Roma : De Luca.

MORI, F. 1965

Tadrart-Acacus, Arte rupestre e culture del Sahara preistorico. Torino : Einaudi.

MUZZOLINI, A. 1992

Dating the Earliest Central Saharan Rock Art : Archaeological and Linguistic Data. Dans The Followers of Horus, Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman, R. Friedman and B. Adams eds. Oxford : Oxbow Books (Oxbow Monograph 20, Egyptian Studies Association Publication n° 2) :147-154.

NADEL, S.F. 1971

The Origin of Music. Dans Readings in Ethnomusicology, D.P. McAllester ed., New York : Johnson Reprint Corporation : 281-286.

PARIS, J. 1907

Un document sur l'emploi de la flûte comme engin de chasse à l'époque thinite. Revue Egyptologique (XII) 1-3:1-4.

PFEIFFER, S. 1985

Les instruments de musique de l'Orient ancien. Le Monde de la Bible 37:8-13.

- REEVES, C.N. 1985
A Lute Player of the Amarna Period. *Göttinger Miszellen* 87 : 79-82.
- ROUGET, G. 1960
La musique d'Afrique Noire. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I:214-237.
- SAHARA. 1984
Sahara, 10000 Jahre zwischen Weide und Wüste. Köln : Museen der Städte Köln.
- SCHAEFFNER, A. 1960
Genèse des instruments de musique. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 76-117.
- SCHAEFFNER, A. 1968
Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris / La Haye / New York : Mouton & Cie.
- SCHNEIDER, M. 1960.
Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes. Dans *Histoire de la Musique*. Paris : nrf (Encyclopédie de la Pléiade) I : 131-214.
- SEBE, A. 1991.T
Tikatoutine, 6000 ans d'art rupestre saharien. Vidauban : Alain Sèbe.
- STRIEDTER, K.-H. 1984.
Felsbilder der Sahara. München : Prestel Verlag.
- TUZIN, D. 1984.
Miraculous Voices : The Auditory Experience of Numinous Objects. *Current Anthropology* 25:579-596.
- VAN ALBADA, A. & A.-M. 1990
Scènes de danse et de chasse sur les rochers du plateau noir en Libye. *Archéologia* 261 : 31-45.
- VAUFREY, R. 1939
L'art rupestre nord-africain. Paris : Archives de l'Institut de Paléontologie Humaine (Mém. 20).
- VERVIALLE, M. 1947
Les gravures et les peintures rupestres du Pays Ajjer. *Bull. de la Soc. Préhist. Fr.* (XLIV) 9:235-252.
- ZIEGLER, C. 1977
Tambours conservés au Musée du Louvre. *Rev. d'Egyptol.* 29:203-214.

REMARQUES A PROPOS DES COMMUNICATIONS DE...

A. DEMIRKHANIAN : Le fameux "sorcier" dansant de la grotte des Trois-Frères, d'abord supposé (par l'abbé Breuil) utiliser un arc-en-bouche, a été ensuite "lu" comme joueur de flûte nasale, et W. Maioli a même pu ajouter récemment que "la position de la patte du personnage" fait songer à la "technique utilisée pour jouer de la flûte à embouchure semi-traversière" en agissant sur l'extrémité inférieure du tube. Cependant, à une "lecture" aussi précise de cet hapax, s'oppose le fait que le prétendu instrumentiste ne maintiendrait que par le nez un instrument qui ne ferait que croiser son antérieur droit, alors que son antérieur gauche n'y touche même pas... et cela tout en dansant ! Le comparatisme, loin de suggérer ici "la" bonne lecture, montre que d'autres interprétations sont possibles, et l'on pourrait notamment évoquer l'épistaxis provoquée par les danses extatiques, telle que J.-D. Lewis-Williams l'a reconnue sur des peintures rupestres sud-africaines de personnages dansant, et du nez desquels partent des traits signifiant l'écoulement sanguin.

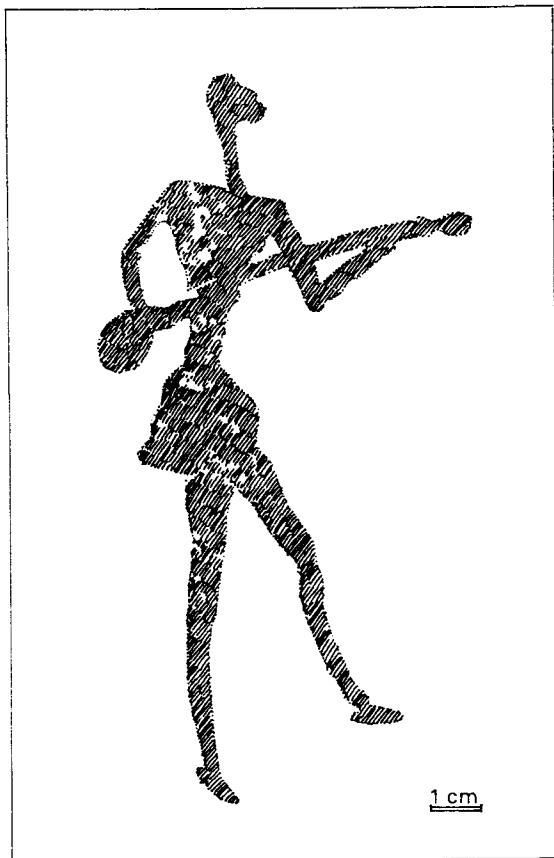
M. DAUVOIS : J'ai été très intéressé par le récit de l'effet produit par le son des phalanges sifflantes sur des rennes actuels, mais les Lapons n'ont-ils pas justement coutume de siffler pour ces animaux ? Ne peut-on rapprocher ces faits d'une tradition répandue dans les bestiaires, et affirmant que "le éprouve un grand amour pour la musique et aime à entendre jouer les flûtes" (Ms du Bestiaire Ashmole 1511 de la Bodleian Library d'Oxford) ? Elle est déjà attestée chez les auteurs de l'Antiquité, dont Pline : "Les cerfs écoutent avec plaisir le chalumeau et le chant des bergers" (H.N., VIII : 50), Aristote : "La capture des cerfs... se fait à l'aide de flûtistes" (H.A., IX : 5), Elien, - selon lequel on attirait ainsi les cervidés : "dès que le son arrive à leurs oreilles, il les frappe de terreur et les remplit d'effroi, puis ils sont bientôt saisis l'irrésistible et pur enchantement de la musique, de sorte qu'ils sont si charmés qu'ils en oublient leurs petits et leurs repaires... et que, peu à peu, ces animaux... sont attirés comme par quelque appel" (De Nat. An., XII : 46), - et Horapollon, qui prête cette technique aux Egyptiens (Hieroglyphica, II : 91). L'attraction légendaire des cervidés pour les sons de flûte, mise à profit à des fins cynégétiques, se retrouve au Brésil, mais sous une forme inversée, dans une tradition recueillie par Ademar Vidal, et selon laquelle de vieux cerfs portent vingt-trois andouillers creux d'où le vent arrache avec douceur des sons qui charment les chasseurs. Flaubert rappelle aussi cette légende dans sa "Tentation de Saint Antoine", en y évoquant le "Sadhu Zag", grand cerf noir aux "soixante-quatorze andouillers... creux comme des flûtes", desquels le vent du Sud tire des sons irrésistiblement attirants.

C. HOMO-LECHNER : A propos des instruments de Larchant, utilisés pour guérir les simples d'esprit, il n'est peut-être pas indifférent de rappeler que, du XI^e au XV^e siècles, le mot "fol" - qui a donné notre "fou", et provenant d'un *bhol- indo-européen exprimant l'idée de "souffler", - désigne à la fois une personne atteinte de troubles mentaux, et un soufflet. Dès lors, s'étonnera-t-on d'apprendre que le légendaire compagnon de saint Mathurin de Larchant, fameux guérisseur de la folie qu'imploraient les pèlerins, n'était autre que le mystérieux saint Pipe ? Le nom de ce saint, inconnu des hagiographes, est aussi celui du tuyau (latin *pipa*) alors que le mot "pipeau" a pris, au XVI^e siècle, la place de "pipe" au sens de "flûte champêtre"... Dans le cadre de la pensée médiévale, l'usage d'aérophones, pour régulariser la circulation des souffles dont le trouble cause la folie, n'est décidément pas pour surprendre.

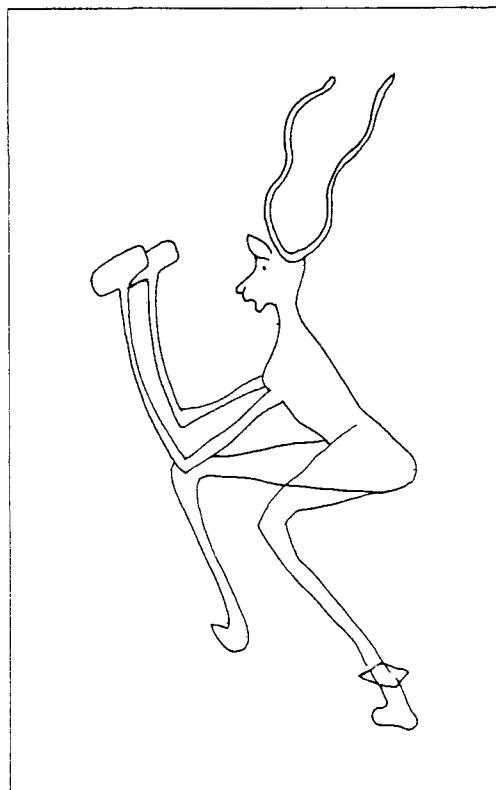
R. MEYLAN : En entendant les sons que Monsieur Meylan parvient à tirer d'un simple os tubulaire sans trous, comment ne pas songer au motif du "singing bone" extrêmement répandu dans les traditions orales eurasiatiques, de la Bretagne à l'Inde et au Japon, et fréquemment associé au motif mythique shamanique du "missing bone" (cf. contes-types 720, 780) ? On peut rappeler que l'une des caractéristiques essentielles du shamanisme est de considérer la maladie comme résultant de l'introduction de corps étrangers dans l'organisme du malade, sous forme de petits objets que le shaman aspire directement avec la bouche, soit à l'aide d'un tuyau en os. C'est également à l'aide d'un tel tuyau que le shaman aspire l'âme du patient, et la purifie avant de l'insuffler à nouveau dans le corps. Il est donc intéressant de noter que, chez les Amérindiens du Nord, ces tuyaux sont en général des os d'aigle, oiseau divin associé au tonnerre et à l'éclair, et que le son produit par les sifflets fabriqués dans ces os est réputé avoir un grand pouvoir guérison. La remarque selon laquelle l'organologie d'un instrument ne permet aucunement de déduire avec certitude une technique instrumentale est d'une grande importance dans le cas des "flûtes" préhistoriques. En effet, on ne saurait être trop prudent, car l'ethnographie actuelle nous a fait connaître des instruments d'apparence tout à fait semblable, mais qui sont ici joués comme flûte oblique, et là comme trompe. C'est le cas du "nar" du Rajasthan et du "bâns" du Madhya Pradesh, tous deux se présentant sous l'aspect d'un simple tube à quatre trous, mais le premier constituant la présence la plus orientale de la grande famille du "ney" arabo-persan, et le second (tirant son nom du bambou "vamsa" comme le "ney" tient le sien du nom persan du roseau), étant une véritable trompe "à anches bilabiales" (v. G. DOURNON, Une flûte qui trompe. Parallèle entre deux aérophones indiens, Cahiers de Musique Traditionnelle, 2:13-32).



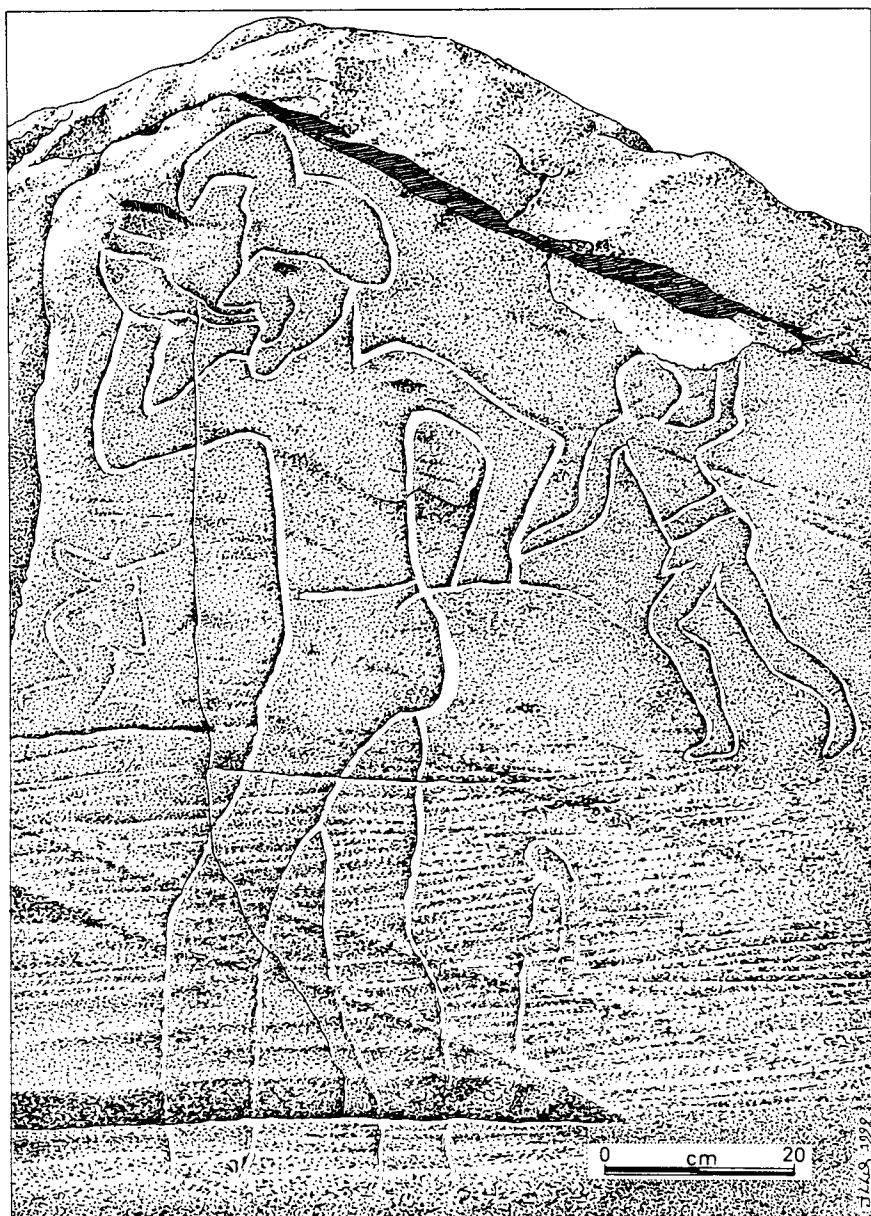
1 - Groupe de Ta-n-Kebrân (Ahaggar) : couple et femme tenant un luthiste par le bras ; peinture ocre de la période du cheval (d'après STRIEDTER 1984 : 167-168).



2 - Joueur de luth d'Iskawen (Tassili); peinture ocre de la période du cheval (d'après SEBE 1991).



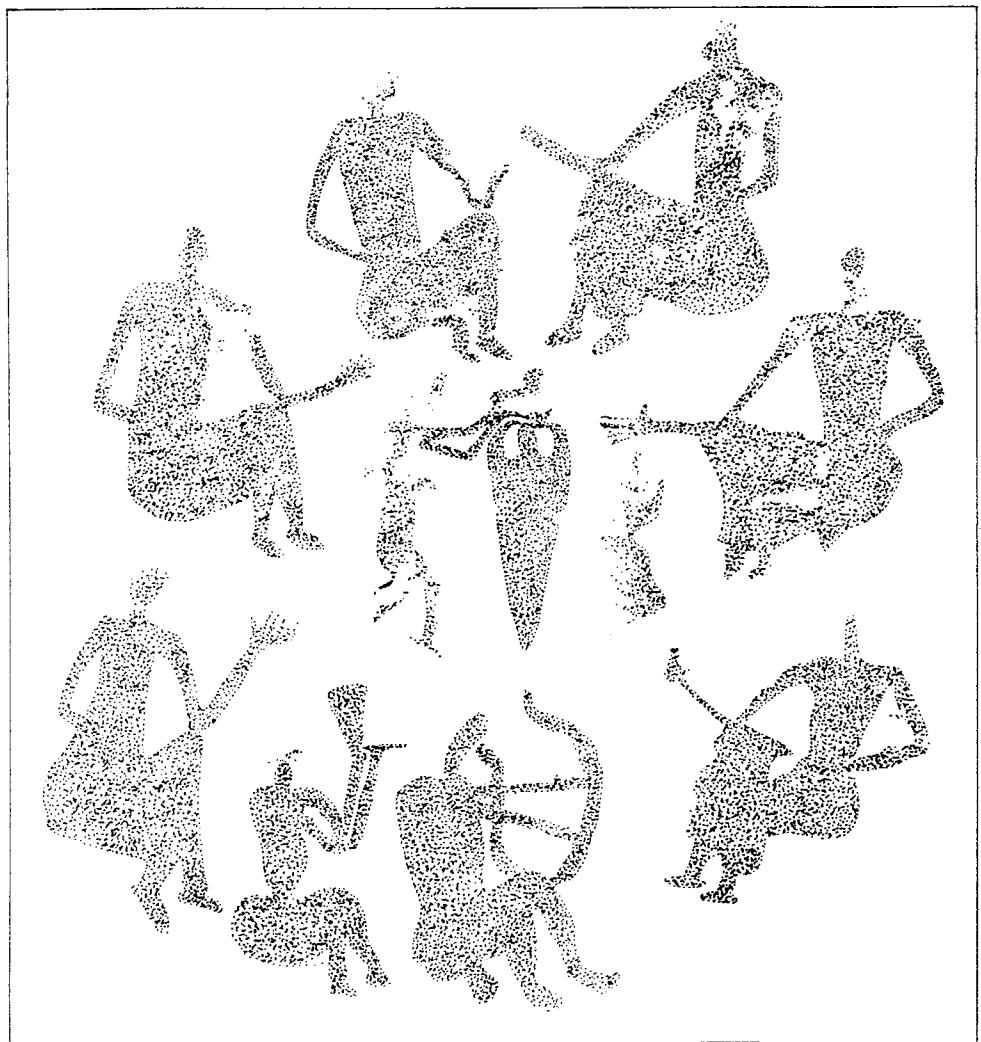
3 - Danseur masqué du Wâdi Tukrimîn, utilisant des crotales (Djérât, Tassili) ; gravure piquetée, de patine totale (d'après ALLARD-HUARD 1980, fig. 3, n° 3).



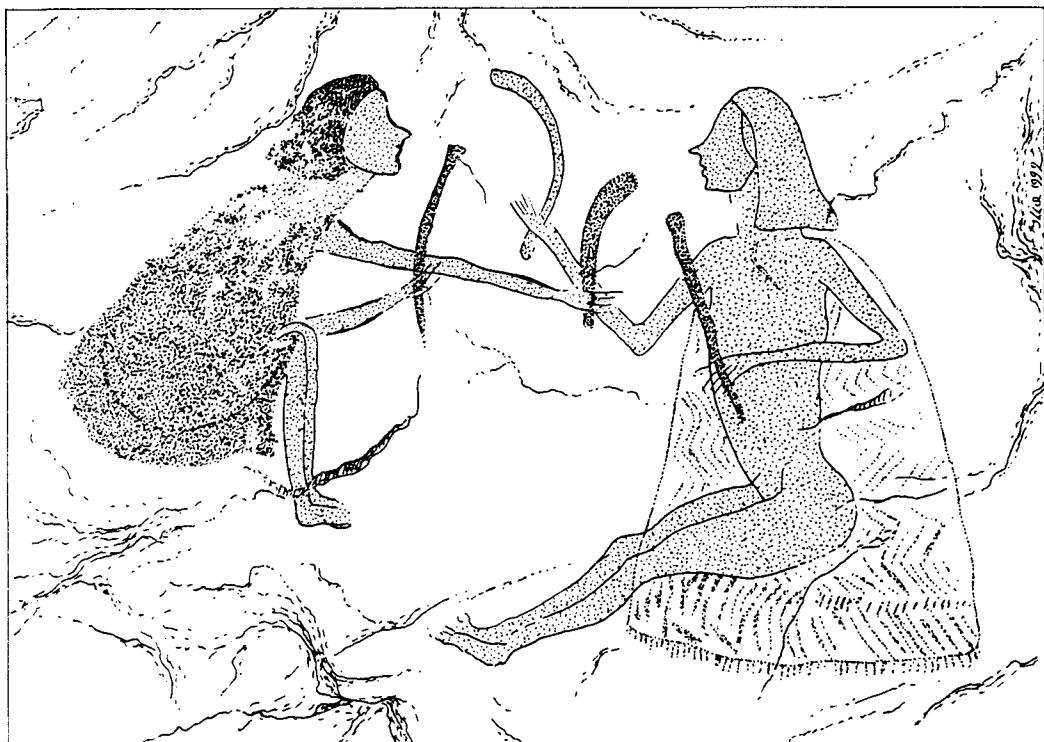
4 - Joueur de trompe de Tel-Isaghen, gravure à patine totale; la forme particulière du bonnet est peut-être à rapprocher des "toupets" typiques des peintures du groupe de Wan Amil - Iheren - Tahilahi (relevé d'après une photo de JELINEK 1986 : 138-140).



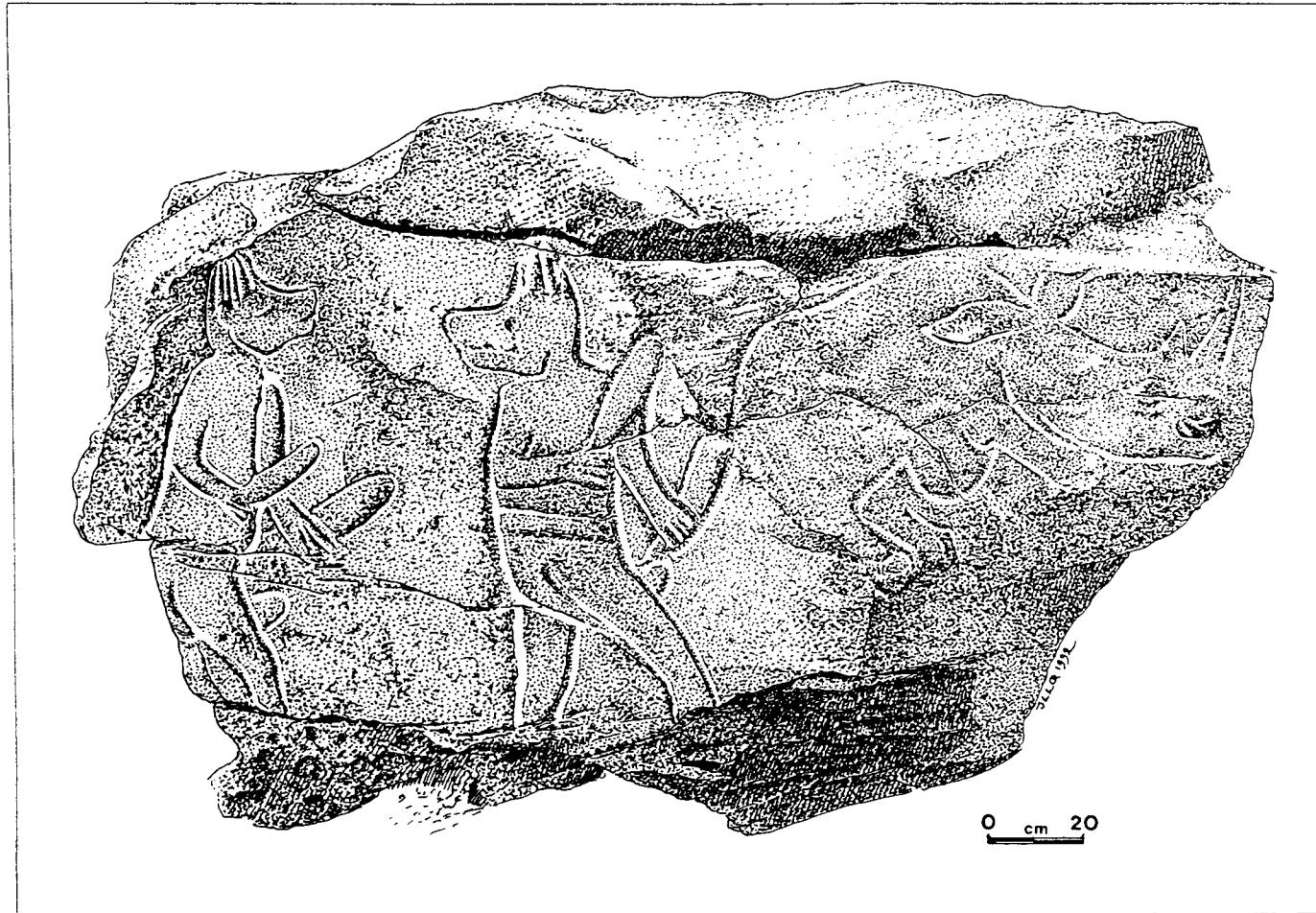
5 - n° 1 : Harpiste de l'Ahaggar, peinture de la période du Cheval (d'après HUARD & ALLARD-HUARD 1978, fig. 31, n° 2). -n° 2: Percussionniste de Niala Doha (Ennedi); gravure (d'après ALLARD-HUARD & HUARD 1983, fig. 34, et 35, n° 8). -n° 3 : "Joueur de trompe" (?) du Tassili, peinture des Têtes Rondes (d'après LHOTE 1973 : 212-F). -n° 4 : Danseur de Séfar, à grosse tête ronde cornue (masque?), en position déséquilibrée, l'une de ses jambes étant pourvue de volumineuses sonnailles. -n° 5 : Danseuse et possible joueur de tobl (?), détail d'une scène collective à nombreux personnages; peinture ocre de la Cha'aba Ti-Ratimîn (d'après LHOTE & COLOMBEL 1979:26). -n° 6 : Scène musicale de Ti-n-Ashîgh; peinture (d'après MORI 1960, fig. 50). -n° 7 : Porteur de "massue" (?) de Ghrûb (Akâkûs); peinture des Têtes Rondes (d'après MORI 1965, pl. 65).



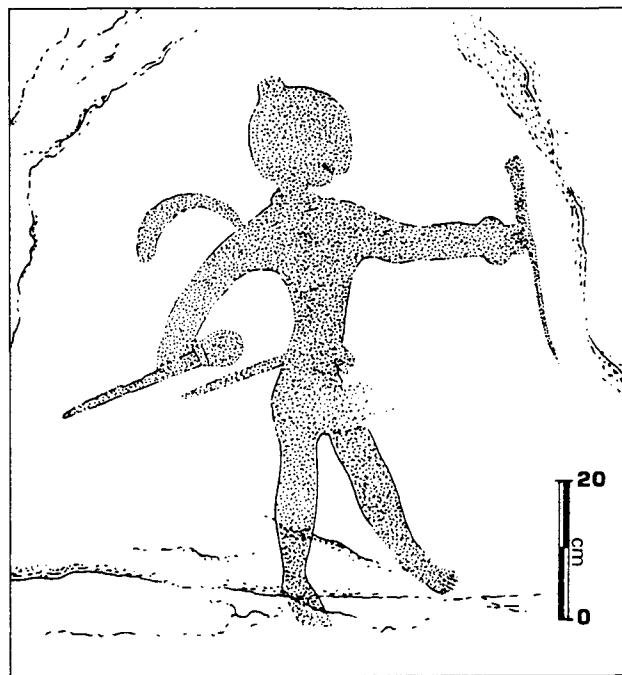
6 - Scène collective avec musiciens, de Ti-n-Aneuîn; peinture ocre (d'après EN-NIHUM 1980, I : fig. 43).



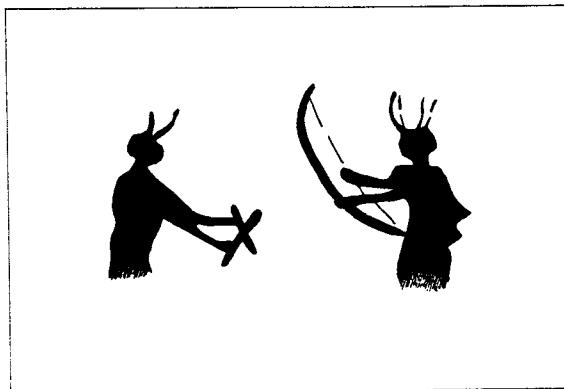
7 - Personnages de Wan Amîl (Akâkûs) frappant des bâtons; peinture du Bovidien final (d'après MORI 1965).



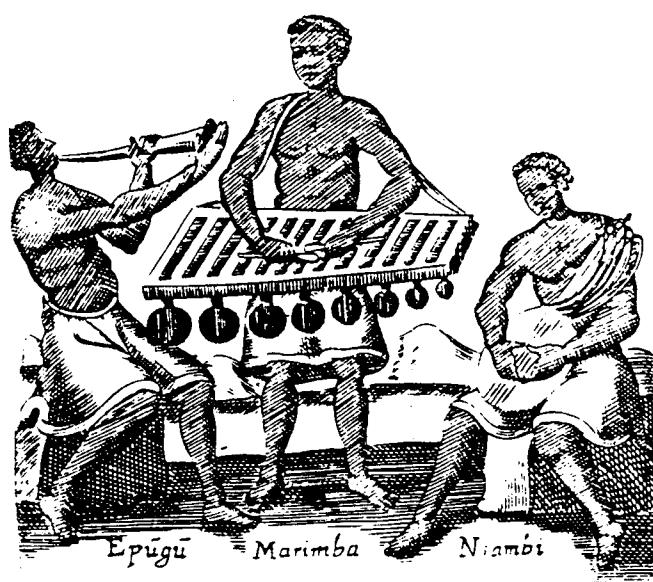
8 - Rhinocéros et Thérocéphales maniant des bâtons, au Wâdi Teknîwen (Messak Settafet, Libye); gravure du style archaïque local (relevé LE QUELLEC).



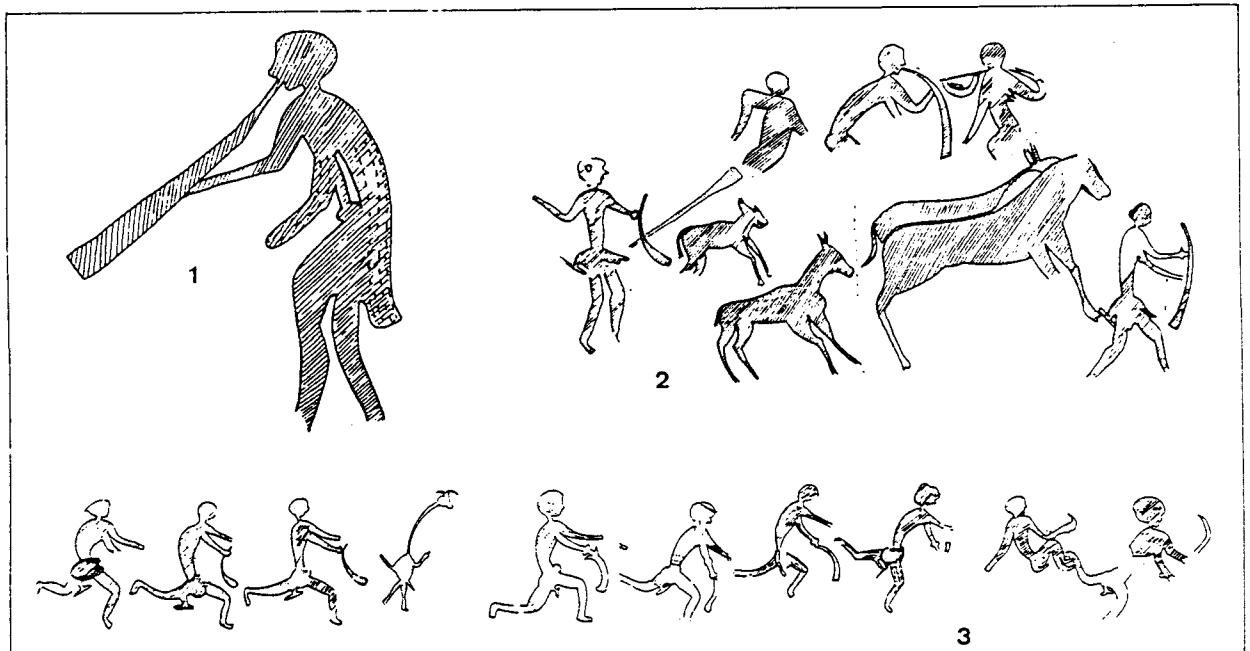
9 - Personnage des peintures du Style des Têtes Rondes de Ti-n-Tazrif, maniant un bâton et un possible hochet, généralement interprété comme masse d'arme(?) (d'après SEBE 1991).



10 - Personnages cornus (masqués?) dont l'un joue des claquoirs et l'autre semble manier un arc musical (?); peinture du Tassili non localisée précisément (d'après MAZONOWICZ 1975:130).



11 - Gravure extraite de la relation de voyage de G. Merolla da Sorento : Breve e succinta relazione del viaggio nel regno di Congo nell'Africa Meridionale, Napoli, 1692, p. 113, pl. XII.



12 - n° 1 : Ti-n-Bedjedj (Tassili), "grand joueur d'olifant en action" selon l'interprétation, par l'abbé Breuil, du relevé (effectué par Brenans) d'une peinture rouge brun uni moucheté. - n° 2 : Ti-n-Bedjedj, "joueur de trompe" et "hommes à trompes", peintures en "rouge uni" de même provenance. - n° 3 : Ti-n-Bedjedj, grande frise de personnages "en rouge uni", et "esprit" central en jaune; selon l'abbé Breuil, les personnages "semblent porter des trompes", lecture paraissant douteuse à cause du type de préhension utilisé, et certaines des "trompes" ressemblant plutôt à des armes courbes.