



HAL
open science

La mobilisation des données dans l'interprétation rituelle des arts rupestres San du Maloti-Drakensberg

Romain Lahaye

► **To cite this version:**

Romain Lahaye. La mobilisation des données dans l'interprétation rituelle des arts rupestres San du Maloti-Drakensberg. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2023. Français. NNT : 2023PA01H059 . tel-04520805

HAL Id: tel-04520805

<https://theses.hal.science/tel-04520805>

Submitted on 25 Mar 2024

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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE

Laboratoire de rattachement : Institut des Mondes Africains
(IMAf - UMR 8171)

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire

Présentée et soutenue publiquement

le 6 octobre 2023 par

Romain LAHAYE

Titre de la thèse

**La mobilisation des données dans l'interprétation rituelle
des arts rupestres San du Maloti-Drakensberg**

Volume I

Sous la direction de M. Jean-Loïc LE QUELLEC

Directeur de recherches émérite au CNRS

Membres du Jury

M. François-Xavier Fauvelle-Aymar, Professeur, Collège de France

M. Bertrand Hirsch, Professeur, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme. Claire Bosc-Tiessé, Directrice de recherche, CNRS, et Directrice
d'études EHESS cumulante

M. Serge Lemaitre, Maître d'enseignement, Université libre de
Bruxelles

M. Jeremy Hollmann, Chercheur associé à l'Université du
Witwatersrand de Johannesburg

Mme. Claudia Defrasne, Chargée de recherche, CNRS

Résumé

Les sites d'art rupestre attribués aux chasseurs-collecteurs San d'Afrique du Sud figurent parmi les plus riches et les mieux documentés au monde. Certaines régions telles que le parc uKhahlamba-Drakensberg ont fait l'objet de recherches et de recensements approfondis, et des données ethnographiques diverses ont été recueillies, notamment en ce qui concerne la réalisation et la signification des peintures. L'utilisation de ces témoignages pour interpréter les images et les sites rupestres soulève toutefois d'importantes questions heuristiques et épistémologiques, car certains groupes San – bien qu'ayant livré une profusion d'informations cosmogoniques, mythologiques et traditionnelles – n'ont jamais pratiqué ce type d'art. Au fil des décennies, de nombreux chercheurs ont émis des hypothèses et des théories disparates, dont la plupart sont nomothétiques et mettent l'accent sur l'importance des pratiques rituelles. Pourtant, les critères qui permettraient éventuellement d'attribuer un caractère rituel à ces images ne sont jamais formulés explicitement.

Ce travail propose donc une discussion synoptique des approches ritualistes concernant l'étude des arts rupestres attribués aux San du Maloti-Drakensberg. Les relations entre les récits ethnographiques recueillis, les pratiques rituelles documentées et celles supposées être représentées ou évoquées dans les arts rupestres sont examinées à l'aune des questions centrales de la discipline, telles que l'identification iconographique, la diversité des thèmes et des styles, la fonction des images, la motivation et l'identité des artistes.

Summary

The rock art sites attributed to the San hunter-gatherers of South Africa are among the richest and best documented in the world. Certain regions, such as the uKhahlamba-Drakensberg Park, have been extensively researched and recorded, and a wide range of ethnographic data has been collected, particularly concerning the making and the significance of the paintings. However, using these accounts to interpret the images and the rock art sites raises major heuristic and epistemological questions, as certain San groups - despite having provided a wealth of cosmogonic, mythological and traditional information - never practised this type of art. Over the decades, many

researchers have put forward disparate hypotheses and theories, most of which are nomothetic and emphasise the importance of ritual practices. Yet the criteria for attributing a ritual character to these images have never been explicitly formulated.

This paper therefore proposes a synoptic discussion of ritualist approaches to the study of rock art attributed to the San of Maloti-Drakensberg. The relationships between the ethnographic accounts collected, the ritual practices documented and those supposedly represented or evoked in the rock art are examined in the light of the questions central to the discipline, such as iconographic identification, the diversity of themes and styles, the function of the images, the motivation and the identity of the artists.

Mots-clés

arts rupestres – Afrique du Sud – parc uKhahlamba-Drakensberg – San
pratiques rituelles – interprétations – photogrammétrie – relevé

Keywords

rock art – South Africa – uKhahlamba-Drakensberg parc – San
ritual practices – interpretations – photogrammetry – redrawing

Table des matières

Résumé.....	3
Remerciements	10
Remarques préliminaires.....	13
Lexique.....	14
Introduction.....	18
I. Le cadre de l'étude.....	35
A. Protocole d'acquisition, de modélisation 3D et de relevé.....	35
1. Méthode d'étude technique des parois	38
2. Inventaire matériel et logiciel	39
3. Résumé synoptique du protocole	41
4. La photogrammétrie à corrélation d'images denses, quèsaco ?.....	41
5. L'acquisition numérique des données	43
6. Le traitement photogrammétrique d'images numériques.....	48
7. Le relevé.....	53
8. Amélioration d'images <i>via</i> Dstretch® et utilisation couplée à Agisoft Metashape®.....	55
9. Apports et limites.....	56
B. Géologie.....	58
1. Le supergroupe du Karoo	61
2. Les basaltes du groupe du Drakensberg.....	62
3. Un climat, plusieurs biotes et biotopes en fonction de l'étagement du Drakensberg	64
4. Les incendies	66
C. Faune	68
D. Histoire et traditions rupestres	69
1. Les San.....	69
2. Techniques d'exécution des arts rupestres	72
3. Une diversité de thèmes et de techniques	73
4. Historiographie sommaire des recherches en Afrique du Sud	77
5. L'avènement des études statistiques	84
6. L'ethnographie : source ou solution à nombre de biais ?.....	87
7. Le chamanisme : du statut d'hypothèse à celui de théorie hégémonique.....	89
E. Le rituel : quelles définitions ?.....	93
1. Les rituels, les rites et le sacré... ..	93
2. Distinction rites/rituels et champ d'études	101
3. L'importance du symbolisme	103

4.	De la relativité des termes et des concepts.....	106
5.	Le choix des mots : le sanctuaire et ses corollaires.....	107
6.	Fondements.....	108
7.	Dichotomies.....	109
8.	Réurrences sémantiques et éléments de définition.....	110
9.	Démonstrabilité.....	111
II.	Les interprétations rituelles.....	114
A.	Les rituels représentés par les figurations.....	117
1.	Une préoccupation au centre de l'école du RARI.....	121
2.	Des cérémonies rituelles diverses.....	124
3.	Une représentation de l' <i>eland bull dance</i> ?.....	125
4.	Des rituels performés dans le but de maintenir une forme d'équilibre ?.....	142
5.	Des sons, des odeurs et des matières particulières.....	148
6.	Un autre site-paragon : Burley I.....	151
7.	L'éland : symbole rituel par excellence.....	153
8.	Les thérianthropes.....	154
9.	Les attributs des <i>!giten</i>	186
10.	Les saignements de nez ou épistaxis.....	189
11.	Des objets particuliers : les chasse-mouches.....	212
12.	Les bâtons de danse.....	221
13.	Les hochets de danse.....	222
14.	Les formlings.....	224
15.	Les « choses qui nuisent ».....	226
16.	Les évocations foisonnantes des rituels de la pluie.....	236
17.	Les « femmes-mythiques ».....	267
B.	Les rituels exécutés au pied des figurations ou dans leur environnement proche...	278
1.	Des lithophones ?.....	278
2.	Des rituels plus récents ?.....	279
3.	L'abri orné de Game Pass Shelter.....	280
III.	Apports et limites.....	291
A.	Les implications foisonnantes des rituels San.....	291
1.	Une asymétrie relative.....	291
2.	Les implications de la pluie.....	300
3.	Des survivances syncrétiques ?.....	301
4.	De la difficulté d'identifier des critères observables dans les peintures.....	306

5.	Les différentes appréhensions du rituel	312
B.	Modes de pensée et biais cognitifs.....	315
1.	Schéma procédural axiomatique	315
2.	Des hapax ou de simples biais de raisonnement ?.....	316
3.	Comment dépasser le clivage homogénéité/hétérogénéité des groupes San ?.....	318
4.	Des concepts et des modes de pensée irisés	326
5.	Florilège de biais cognitifs	330
6.	L'imbrication des contextes scientifiques, politiques et culturels	335
C.	Étude de trois sites de la région de Didima	336
1.	Site n° 1 : Sorcerer's Rock	336
2.	Site n° 2 : Junction Shelter.....	342
3.	Site n° 3 : Halstone.....	357
D.	Dépasser l'aporie	361
1.	Limitations	361
2.	Méta-analyse des similitudes conceptuelles, sémantiques et culturelles	363
3.	Un protocole « idéal »	365
	Conclusions.....	373
	Bibliographie	378

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Jean-Loïc Le Quellec, pour avoir accepté de me suivre dans cette belle aventure. Ses conseils avisés, sa bienveillance et son acribie m'ont marqué et me porteront, j'espère, durablement.

J'adresse toute ma reconnaissance à Romain Pigeaud, pour m'avoir soutenu et réconforté dans les moments les plus critiques. À François-Xavier Fauvelle-Aymar et Claire Bosc-Tiessé, pour leur suivi exigeant, les conseils et remarques qui m'ont permis de remettre en question certains aspects de ce travail. Aux membres du musée du Quai Branly - Jacques Chirac, et tout particulièrement messieurs Emmanuel Kasarhérou, Philippe Charlier, Vincent Guiguenno et Leandro Varison, pour m'avoir permis de mettre un point d'honneur à ce doctorat en reconduisant la bourse de tous les doctorants et postdoctorants lors de la pandémie de Covid-19. À Anne Fazilleau et Elisabeth Dubois pour leur disponibilité et leur professionnalisme. À Jeremy Hollmann, qui reste probablement aujourd'hui celui qui a visité le plus de sites dans toute l'Afrique australe, qui m'a accompagné quelques dizaines de jours par monts et par vaux, dans le nord de l'uKhahlamba-Drakensberg Parc. À Rowen Mveli, mon ami, guide, conservateur et ranger le plus dévoué, passionné et motivé qu'il m'ait été donné de rencontrer. À Joham Outram, guide-conservateur de New Beginnings Shelter, toujours avide de partager son savoir sur le district de Bergville. À Geoffrey Blundell, pour m'avoir fait visiter le KwaZulu-Natal Museum de Pietermaritzburg au pied levé, un jour où le musée était exceptionnellement fermé. À toute la famille Duma et tout particulièrement Richard, Sipehelele et Sondelani, pour m'avoir permis d'assister à la cérémonie de l'éland. À Renaud Ego, pour avoir partagé avec moi les coordonnées de nombreux sites de l'État libre, pour ses conseils avisés et la qualité de nos échanges. À James David Lewis-Williams pour m'avoir fait visiter le Wits University Origins Centre. À Sam Challis, pour m'avoir accueilli, accompagné dans ce même centre, pour nos échanges, les articles qu'il m'a transmis avant-même leur parution ainsi que ses précieux conseils de terrain. À Dawn Green, pour m'avoir accueilli comme un membre de leur famille, et m'avoir facilité l'accès à de nombreux sites de la région de Barkly

East. À Thibaut Peres, pour ses précieux conseils concernant la photographie et la photogrammétrie.

À mes plus fidèles correcteurs, Florian Berrouet et Amandine Olivereau.

À mes parents et à mon frère, pour m'avoir épaulé durant ce long parcours.

À mes amis Marc Helleboid, Laure Bavière, Romain Thomas, Angeliki Kritikakou, Fabrice Lamarche, Katerina Kousaki, Antoine Morvan, Annaïg Butterworth, Sébastien Chédor, Pierre-Emmanuel Cornilleau, pour leur soutien indéfectible, leurs encouragements, leur capacité à rebondir sur des problématiques dont ils n'étaient au demeurant pas spécialistes. À mes compagnons d'infortune qui ont eu comme moi cette idée folle, un jour, de se lancer dans cette aventure : David Andolfatto, Antoine Guegan, Antoine Brillant, Fanny Malègue, Pia Bailleul, Mathilde Heslon, Maurizio Esposito La Rossa, Matteo Gallo, Brunna Crespi.

À Mélanie, pour sa patience et sa bienveillance.

Je dédie ce travail à ma grand-mère et à mon grand-oncle.

Remarques préliminaires

Tout au long de ce manuscrit, j'ai suivi la pratique généralement adoptée pour citer les carnets de la collection Bleek & Lloyd. Ces derniers peuvent être consultés en ligne à l'adresse suivante <http://lloydbleekcollection.cs.uct.ac.za/>

Certaines notes de bas de page prennent ainsi cette forme particulière : LL.II.6.670-677.

Les lettres LL ou WB indiquent si le carnet a été rédigé par Wilhelm Bleek ou Lucy Lloyd. Le chiffre romain fait référence à l'informateur. //Kabbo porte systématiquement le chiffre II, tandis que Diäk!wain est indiqué par le chiffre V et /Han≠kassō par le chiffre VIII. Le chiffre qui suit le chiffre romain indique le numéro du carnet recueilli par L. Lloyd ou W. Bleek auprès d'un seul informateur, et le dernier chiffre renvoie à la page citée. L'abréviation "rev" qui suit parfois ce numéro indique qu'il s'agit des pages opposées que les auteurs ont utilisées pour faire des observations et éclairer le texte principal.

Les caractères inhabituels dans les mots des différentes langues San, tels que les « / » dans « //Kabbo », représentent divers clics, nasaux, labiaux et gutturaux notamment, ainsi que des variations de tonalité. Les détails de ce système sont exposés dans la préface de l'ouvrage *Specimens of Bushman Folklore*¹.

La plupart des commentateurs utilisent le système orthographique développé par W. Bleek, dont le mode de retranscription des clics est basé sur l'Alphabet universel de Lepsius². Joseph Orpen utilise toutefois un système distinct pour les documents qu'il a recueillis.

¹ W.H.I. BLEEK et L. LLOYD, *Specimens of Bushman Folklore*, Londres, G. Allen & Company, ltd., 1911, p. vi-x, disponible à l'adresse : <http://archive.org/details/specimensofbush00blee>.

² R. LEPSIUS, *Das allgemeine linguistische Alphabet*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1855.

Lexique

!gi : la puissance surnaturelle, voir également //ke:n* et /ko:öde*.

!gi:ten (singulier : *!gi:xa*) : guérisseur.

!kwaha-ka !gi:ten (singulier : *!kwaha-ka !gi:xa*) : ceux qui ont un pouvoir sur la pluie.

//xi:ka *!gi:ten* (singulier : //xi :ka *!gi:xa*) : ceux qui utilisent leur pouvoir pour blesser les gens.

/xau : voyage hors du corps ou voyage extracorporel. Peut être utilisé par un détenteur de puissance pour plusieurs raisons, comme capturer un animal de la pluie, chasser les mauvais esprits, influencer le gibier pour la chasse ou s'assurer que ses proches se portent bien. Le détenteur de pouvoir ou spécialiste rituel pouvait alors se servir directement du corps d'un animal pour effectuer ces voyages.

/ki : concept de possession/contrôle. Un détenteur de pouvoir peut /ki une ou plusieurs sujets tels que des animaux ou des éléments. Les fermiers blancs utilisaient ce terme /ki pour désigner la danse des San.

!gi //ke:n et /ko:öde : désigne la puissance surnaturelle pour les /Xam, mais avec quelques nuances.

!gi et //ke:n semblent être synonymes, et les éventuelles nuances ne sont pas mises en évidence par l'ethnographie. J.D. Lewis-Williams dit avoir sourcé vingt usages du terme *!gi* et seize de //ke:n.

Berg : dérivé de l'allemand signifiant « éminence », « mont » ou « montagne ». Désigne les mêmes réalités en afrikaans. Au quotidien, les Sud-Africains nomment le piémont de la ceinture montagnarde le Petit Berg (« *Little Berg** »), et regroupent les ceintures alpine et subalpine sous les termes de Haut Berg (« *High Berg** ») ou de Berg principal (« *Main Berg** »).

High Berg : synonyme de *Main Berg**. Ceintures alpine et subalpine. Voir *Berg**.

Kaross : long manteau (en forme de cape), en peau d'animal. Ce vêtement est souvent représenté dans les peintures rupestres.

Kopje : important amas rocheux caractéristique du *veld**. Ce sont souvent des roches granitiques dressées, qui peuvent atteindre plusieurs centaines de mètres. Les variations de température entre le jour et la nuit ainsi que le vent ont conduit à des formations les plus diverses.

À noter que dans le cas des feux (préventifs ou non), ils représentent souvent une barrière naturelle. Avec leurs nombreuses crevasses, trous, grottes et abris-sous-roche, elles servent également d'abris aux animaux. Dans les régions où vivaient de grands prédateurs comme les lions et les guépards, les *kopjes* (parfois orthographié *koppies*) font office de points stratégiques d'observation.

Krantz : promontoire rocheux circulaire ou en surplomb.

Little Berg : piémont de la ceinture montagnarde. Voir **Berg***.

Main Berg : synonyme de **High Berg***. Ceintures alpine et subalpine. Voir **Berg***.

N!ow et **N/um** : nom de la puissance surnaturelle chez les Ju|'hoansi du Kalahari. La notion possède quelques nuances avec le *!gi**.

Opwaiten-ka !gi:ten (singulier : **wai-ta !gi :xa**) : celles et ceux qui contrôlent le gibier.

Veld : vient du néerlandais qui signifie « champ ». Peut faire référence à plusieurs réalités, selon le contexte. *Stricto sensu*, le *veld* est une steppe herbeuse présente en Afrique du Sud. Peut désigner de vastes espaces ruraux caractérisés par le peu de relief (en opposition au mot *berg**) par ce type de végétation, majoritairement herbeuse (*grassveld*) ou arbustive (*bushveld*). Les arbustes épineux forment quant à eux le *thornveld* (littéralement « champ d'épines »). Le terme *highveld* correspond aux hauts plateaux.

Sangomas : à la fois devins et guérisseurs traditionnels, les Zulu se rendent chez les sangomas afin de demander de l'aide en cas de problème ou de maladie. Ils sont capables d'intercéder auprès des ancêtres dans nombre de situations. Mes informateurs Sipehele Duma, Sondelani Duma et Rowan Mveli m'ont tous trois affirmé ne pas concevoir de prendre la route pour Johannesburg (situé à environ 500 kilomètres et six heures de

route de leur village de Thendele) sans demander à leur sangoma de jeter les os, pierres et coquillages, pour que les ancêtres leur montrent les éventuels dangers jonchant leur trajet. Dans certains cas, le sacrifice d'une chèvre peut faire office d'expiation, afin de calmer les esprits courroucés.

Les sangomas sont donc réputés entendre les paroles des ancêtres dans le cadre de leur profession et peuvent communiquer avec eux. Ils suivent un apprentissage de trois ans et sont des membres puissants et influents de la société Zulu. On les reconnaît facilement à leurs vêtements distinctifs et à leurs coiffes ornées. Ils portent parfois un chasse-mouches à queue de gnou, symbole de leur autorité. Dans le village de Thendele où j'ai passé le plus de temps, les sangomas ne portaient pas leur chasse-mouches sur eux. Il est la plupart du temps laissé pendant, accroché dans les pailles du toit de leur hutte. Ils ont recours aux séances de spiritisme, au lancer d'os et aux sacrifices d'animaux pour aider leurs patients ou renseigner les membres de leur communauté sur divers sujets de préoccupation quotidiens. Les sangomas travaillent avec des guérisseurs traditionnels, les *inyangas*, dont la connaissance approfondie des plantes et des racines est transmise de génération en génération. Ce sont généralement les *inyangas* qui mélangent des remèdes naturels pour le traitement des maladies, notamment les *muthi* élaborés à base d'écorces, de fruits, de feuilles et de racines broyées, écrasées et mélangées à des serpents, des os ou encore des entrailles d'animaux séchés.

Soxa : nom de la puissance surnaturelle chez les Hai||om.

Introduction

Les arts rupestres des chasseurs-collecteurs San³ d’Afrique du Sud figurent parmi les plus riches et les mieux documentés au monde. Ces sites sont remarquables tant pour leur qualité d’exécution, la diversité des thèmes qu’ils abordent, la profusion des détails figurés que pour leur densité de répartition sur le territoire. Mes recherches se sont focalisées sur les abris ornés dans la chaîne de montagnes du Maloti-Drakensberg (fig. 1), où le seul parc de l’uKhahlamba-Drakensberg (abrégé UDP par la suite), d’après le recensement de l’*Amafa Heritage AkwaZulu Natali*, concentre à lui seul plus de 600 sites formellement identifiés⁴, représentant plus de 40 000 unités graphiques. La première mention de ces arts rupestres dans le monde savant, en 1685, est le fait de Simon Van der Stel (premier gouverneur de la colonie du Cap)⁵, bien que de rares peintures rupestres soient encore réalisées dans l’UDP jusqu’au XX^e siècle⁶.

Depuis les premiers relevés effectués par Johannes Schumacher en 1777⁷, les arts rupestres San ont fait l’objet d’une grande attention, et de nombreuses recherches ont été menées. Les interprétations liminaires se révélèrent rapidement erronées, car elles dépeignaient les balbutiements d’un peuple primitif, stagnant au bas de l’échelle du Progrès. À travers les peintures, les artistes n’auraient fait qu’illustrer deux facettes ambivalentes de leur existence : les basses besognes de la vie quotidienne et de truculentes croyances orientées vers la magie de la chasse.

³ Les mots *San* et *Bushman* possèdent tous deux une connotation péjorative. Je préfère utiliser le nom *San* et je l’emploie avec respect, en gardant toujours à l’esprit le poids des humiliations et des préjugés qu’il a pu – et peut encore – véhiculer.

⁴ M. DUVAL *et al.*, « Towards a holistic approach to heritage values: for a multidisciplinary and cosmopolitan approach », *International Journal of Heritage Studies*, 25(12) (2019), p. 12.

⁵ R. EGO, *San : art rupestre d’Afrique australe*, Paris, Biro, 2000, p. 173 ; J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 138.

⁶ M. HOW, *The mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962 ; J. WALTON, « The Rock Paintings of Basutoland », dans *Third Pan-African congress on prehistory, Livingstone 1955*, J.D. CLARK et S. COLE éd., Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 277-281.

⁷ D.R. MACFARLANE, « An Early Copyist of Bushman Drawings », *The South African Archaeological Bulletin*, 9(34) (1954), p. 49-50, cité dans J.-L. LE QUELLEC, *op. cit.*, p. 138-139.

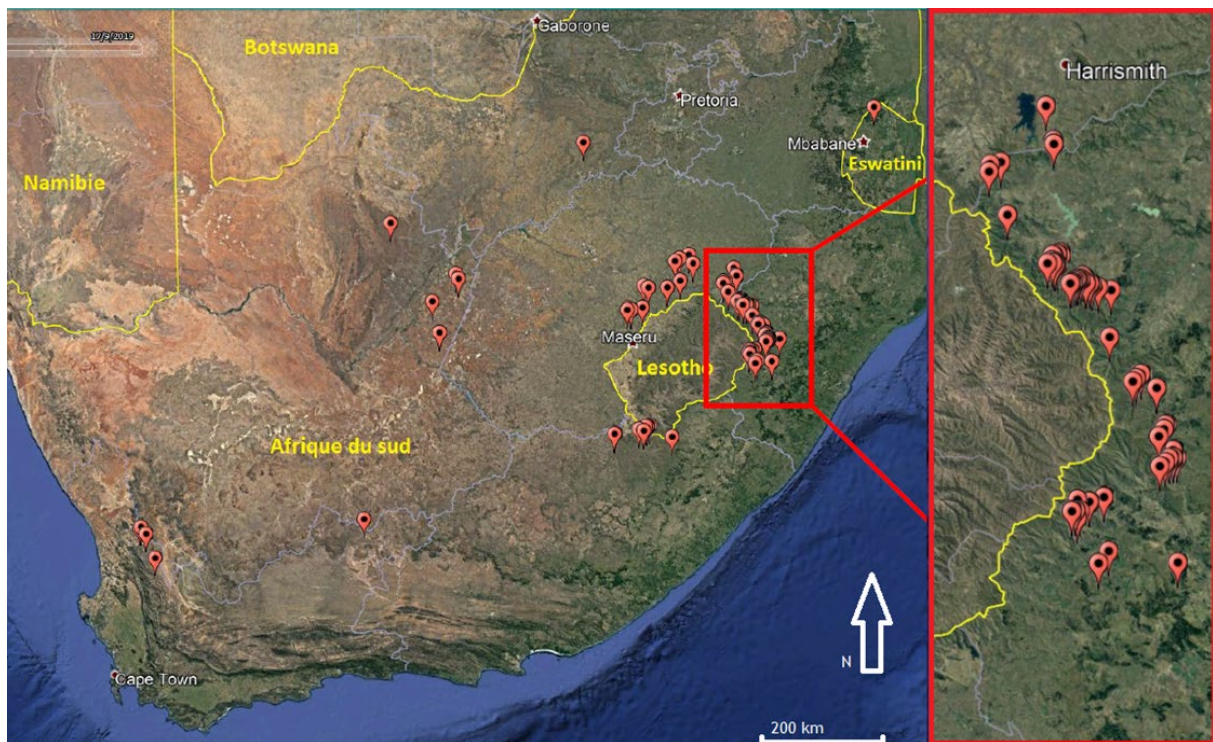


Fig. 1 – Ensemble des 122 sites visités en Afrique du Sud. À droite : les 70 sites du parc de l'uKhahlamba-Drakensberg.

Ces premières tentatives de compréhension soit concevaient donc ces arts comme un passe-temps, soit l'appréhendaient en tant que reflet des conceptions spirituelles et religieuses des sociétés qui les ont produits. Ces théories ne furent cependant pas formulées *ex nihilo*.

En effet, depuis l'invention des grottes ornées paléolithiques, dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France et en Espagne principalement, les interprétations émises pour tenter de découvrir les significations des arts pariétaux n'ont cessé d'inspirer le cadre théorique des recherches sud-africaines⁸. Or une grande partie de ces premières théories

⁸ H. BREUIL, « The White Lady of Brandberg, South-West Africa, Her Companions and Her Guards », *The South African Archaeological Bulletin*, 3(9) (1948a), p. 2-11 ; « South African Races in the rock paintings », dans *Robert Broome Commemorative Volume*, A.L. DU TOIT éd., Cape Town, 1948b (Special publication of the Royal Society of South Africa), p. 209-216 ; « Some Foreigners in the Frescoes on Rocks in Southern Africa », *The South African Archaeological Bulletin*, 4(14) (1949), p. 3950 ; « Rock Paintings of South Africa », *Anthropological Quarterly*, 27(2) (1954), p. 31-42 ; « Les roches peintes d'Afrique australe », *Mémoires de l'Institut de France*, 44(1) (1960), p. 121-145 ; L. FROBENIUS, *Madsimu Dsangara: Südafrikanische Felsbilderchronik*, Verlag nicht ermittelbar, 1931 ; L. FROBENIUS et D.C. FOX, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, New York, Museum of Modern Art, 1937 ; D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, *Art on the Rocks of Southern Africa*, New York, Scribner, 1970.

est nomothétique et s'inscrit dans un registre religieux⁹. En d'autres termes, celles-ci débouchent sur une explication générale qui vise à élucider l'ensemble de ces images et sont exprimées en termes de croyances¹⁰, dont on pense communément qu'elles relèvent du domaine religieux¹¹. Il s'agit, pour ne citer que les plus célèbres, des différentes théories totémiques et de l'animisme¹², de la magie de la chasse¹³, ainsi que du chamanisme¹⁴. Par ailleurs, ces premières lectures ont toutes en commun de mettre l'accent sur l'importance des pratiques rituelles. Si ces théories ne s'y réfèrent pas explicitement, un axiome voit le jour et commence alors à faire consensus dans la communauté scientifique : ceux qui se sont enfoncés aux tréfonds des grottes pour y inscrire des figurations et des signes ne peuvent avoir eu d'intentions autres que dévotionnelles, cultuelles, une attitude religieuse orientée vers la recherche du sacré. La grotte est un lieu qui ferait office de « cadre sacré à l'intérieur duquel s'inscrivaient des pratiques [religieuses]¹⁵ ». André Leroi-Gourhan concluait dès 1958 que « tout paraît montrer que les grottes ornées sont des sanctuaires dont la décoration est fortement organisée et procède par compositions répétées, séparées par des zones de transition

⁹ J. CLOTTES, « De "l'art pour l'art" au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 8, (2003) ; M. GROENEN, *Pour une histoire de la préhistoire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994.

¹⁰ Un terme polysémique, lui-même problématique : J. POUILLON, « Remarques sur le verbe "croire" », dans *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, M. IZARD et P. SMITH dir., Paris, 1979, p. 43-51.

¹¹ Ce terme, à son tour, ne va pas de soi, et n'est en définitive pas adapté à des contextes qui diffèrent des grands monothéismes. J.-L. LE QUELLEC, « "La religion" et "le fait religieux" : deux notions obsolètes », dans *L'Anthropologie pour tous*, Actes du colloque d'Aubervilliers, 6 juin 2015, Traces, St-Benoist-sur-Mer, 2015a, p. 19-32.

¹² J. CLOTTES, *op. cit.* ; M. GROENEN, *op. cit.* ; A. LAMING-EMPERAIRE, « Art rupestre et organisation sociale », Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, 1972 ; M. RAPHAEL, *Prehistoric Cave Paintings*, New York, Pantheon Books, 1945.

G. SAUVET, « L'art mobilier non classique de la grotte magdalénienne de Bédeilhac (Ariège) », dans *L'art du Paléolithique supérieur*, Actes du XIV^e congrès de l'UISPP, M. LEJEUNE et A.-C. WELTE dir., Liège, septembre 2001, Liège, 2004 (ERAUL, 107), p. 167-176 ; A. TESTART, *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016.

¹³ S. REINACH, « L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, XIV (1903), p. 257-266 ; H. BEGOUËN, « La magie aux temps préhistoriques », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, 12^e série, t. II (1924), p. 417-432 ; É. CARTAILHAC et H. BREUIL, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Imprimerie de Monaco, 1906 ; T.L. MAINAGE, *Les religions de la préhistoire. L'âge paléolithique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1921.

¹⁴ J. CLOTTES et D. LEWIS-WILLIAMS, *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, suivi de *Après « Les chamanes », polémiques et réponses*, Paris, Seuil, 2007 (Points) ; H. KIRCHNER, « Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus », *Anthropos*, 47(1/2) (1952), p. 244-286 ; A. LOMMEL, *The World of the Early Hunters*, Evelyn, Adams & Mackay, 1967.

¹⁵ A. LEROI-GOURHAN, *Les Religions de la préhistoire*, Paris, Quadrige, 1986, p. 311.

marquées de signes ou d'animaux appropriés¹⁶ » (je souligne). Depuis, cet axiome a peu évolué, j'en veux pour preuve une des synthèses récentes : « Comme la sépulture, la grotte ornée est un espace souterrain, extérieur à celui où se déroule la vie sociale. Lieu mimétique, où sont reproduits symboliquement les objets, les gestes et les êtres de la vie réelle, elle est un espace sacralisé, un sanctuaire¹⁷. »

Aussi loin que l'on puisse remonter, l'utilisation rituelle – au moins partielle – des cavités paléolithiques est liée à la formulation de la théorie de la magie de la chasse. C'est au départ Salomon Reinach¹⁸ qui participe le plus ardemment à inscrire cette notion au sein du panel explicatif de l'art pariétal, mais c'est Gabriel de Mortillet qui, dès 1883, conditionne l'existence du religieux à l'inhumation des morts¹⁹. Dans l'optique de bâtir une science véritablement nouvelle, ce dernier s'évertue à souligner les faits plutôt que d'insister sur des représentations religieuses ubiquistes et intemporelles. G. de Mortillet conteste le fait que l'homme préhistorique ait enterré ses morts, et il en conclut alors que « L'homme quaternaire était donc complètement dépourvu du sentiment de la religiosité²⁰ ». C'est en réaction à cette posture que S. Reinach introduit les notions de rituel et de religion au sein de la préhistoire, sans pour autant les définir²¹. Par la suite, le conte Bégouën et l'abbé Breuil lui emboîteront le pas²², et ce dernier fera ponctuellement référence à ces notions tout au long de sa tentative de périodisation de l'art pariétal²³.

L'abbé Breuil, l'abbé Glory, l'abbé Lemozi, les frères Bouyssonie, les prêtres Obermaier, Maringer et Teilhard de Chardin : nombre de préhistoriens sont au départ des clercs, et cela n'est pas anodin. Ceux qui s'intéressent alors à l'art pariétal se créent leur propre idée d'une religion préhistorique, en conciliant leur foi chrétienne, leurs

¹⁶ A. LEROI-GOURHAN, « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55(7) (1958), p. 395.

¹⁷ C. COHEN, *Nos ancêtres dans les arbres. Penser l'évolution humaine*, Paris, Seuil, 2021, p. 232.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ G. DE MORTILLET, *Le Préhistorique, antiquité de l'homme*, Paris, C. Reinwald, 1883, p. 336, 475, 476.

²⁰ *Ibid.*, p. 476.

²¹ S. REINACH, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye : antiquités nationales. Tome 1*, Paris, Firmin-Didot, 1889, p. 134, 268, 269.

²² H. BREUIL, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*, Paris, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952 ; É. CARTAILHAC et H. BREUIL, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Imprimerie de Monaco, 1906.

²³ H. BANDI *et al.*, *The Art of the Stone Age: Forty Thousand Years of Rock Art*, New York, Crown Publishers, 1961.

découvertes et ce qu'ils imaginent de leurs lointains ancêtres²⁴. Leurs conceptions participent à l'instauration du religieux comme facette particulièrement prégnante du prisme des premières théories. L'histoire de l'humanité va être précisée, illustrée, cette fois par la science, et les prêtres préhistoriens vont clairement faire partie des acteurs. Comment leur en vouloir de projeter leurs catégories empreintes de religiosité sur leur manière d'appréhender cette discipline balbutiante ? Ils pensent déceler, à travers l'art paléolithique, la naissance de la spiritualité²⁵. Et c'est bien ce qui leur permet, en leur for intérieur, de concilier foi religieuse et aspirations scientifiques. Pour se convaincre des traces qu'a laissées cette primauté du religieux, il suffit de passer en revue la phraséologie employée pour « décrire » la topographie des grottes ornées : dans les sanctuaires, des fresques se nichent au cœur des nefs, des absides et des autels. La salle principale de la « Chapelle Sixtine de la Préhistoire » est baptisée la Rotonde. Ne trouve-t-on pas la « Chapelle des Mammouths » au cœur de la « grotte-temple du Pech-Merle » ?

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, il y a tout à bâtir, et il faut bien poser les pierres quelque part. La composante rituelle fait partie intégrante de la religion catholique, et plus largement des traditions judéo-chrétiennes ; dans ce contexte, que les premières interprétations formulées en soient empreintes n'est pas étonnant. Hormis pour une courte période qui faisait la part belle à la théorie dite « de l'art pour l'art », le rituel en préhistoire est passé d'un statut latent et omniprésent dans les premiers discours scientifiques à celui de tabou, bien que toujours présent à travers des termes montrés comme anodins ou présentés comme purement descriptifs²⁶. Cette transition fut en grande partie le fruit de la remise en question par A. Leroi-Gourhan d'un grand nombre de théories sans ancrage scientifique. Ce dernier examine et discute dès 1964, dans son ouvrage *Les Religions de la Préhistoire*, chacun des arguments formulés en faveur de ce qu'il appelait « l'hypothèse religieuse²⁷ ». Il y déconstruit notamment le

²⁴ A. HUREL, *L'abbé Breuil : un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

²⁵ F. DEFRANCE-JUBLOT, « La question religieuse dans la première archéologie préhistorique 1859-1904 », dans *Dans l'épaisseur du temps : Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, N. COYE et A. HUREL dir., Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019 (Archives), p. 278-313 ; D. FABRE, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, Echoppe, 2014, p. 64-65.

²⁶ R. LAHAYE, *Cinq grottes ornées du Quercy, attribuées au Gravettien. Analyse du discours*, mémoire de Master 2, Université de Rennes-2, tome I : texte, 2015.

²⁷ A. LEROI-GOURHAN, *Les religions de la préhistoire : paléolithique*, 6^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2006 (Quadrige Grands textes), p. 12.

« culte des Ongones » développé par l'abbé André Glory²⁸, le culte de l'ours²⁹ dont les préhistoriens faisaient alors leurs choux gras, ainsi que la thèse de l'abbé Breuil (l'être humain naît dès le Paléolithique en tant que créature divine). Plus tard, A. Leroi-Gourhan dira du chamanisme et de l'art pariétal paléolithique qu' « on peut y découvrir de séduisantes équivalences », mais surtout que ces parallèles et comparatismes clé en main sont insuffisants et combien ils achoppent lorsqu'il s'agit de démontrer que des pratiques rituelles ou chamaniques auraient pu avoir lieu³⁰.

Depuis cet épisode de réagencement de ses fondements théoriques, la discipline semble animée d'une tension entre d'un côté la majeure partie des pariétalistes qui hésitent à produire des démonstrations quant aux intentions des artistes, et de l'autre, quelques chercheurs qui continuent d'émettre des interprétations rituelles³¹, avec tout de même, parfois, des ancrages régionaux³². Une partie des pariétalistes anglo-saxons règle ce problème en soutenant que dans bien des cas, on ne connaîtra jamais les motivations des artistes. Pourtant, le terme de *sanctuaire* continue de qualifier les sites ornés, et l'axiome implicite consensuel dominant la communauté scientifique demeure pratiquement inchangé. Ce pan interprétatif de la discipline est peu à peu devenu un sujet soit tabou, soit sous-jacent, mais rarement argumenté. Il existe bien sûr des exceptions, notamment chez les chercheurs espagnols³³, mais cet axiome de la grotte sacrée – rituelle, par définition – reste majoritairement présent, bien qu'il ne soit que très rarement explicité³⁴. Il persiste encore aujourd'hui, dans la discipline, une zone d'ombre autour des fondements de ces concepts, qui sont devenus des catégories³⁵.

²⁸ A. GLORY, « L'énigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des Ongones ? », *Revue des sciences religieuses*, 38(4) (1964), p. 337-388.

²⁹ E. BÄCHLER, « Das Drachenloch ob Vättis im Taminatale und seine Bedeutung als paläontologische Fundstätte und prähistorische Niederlassung aus der Altsteinzeit im Schweizerlande », *Jahrbuch der St. Gallischen Naturwissenschaftlichen Gesellschaft*, 57 (1921-1920), p. 1-144.

³⁰ A. LEROI-GOURHAN, « Le préhistorien et le chamane », *Voyages chamaniques. L'Ethnographie*, numéro spécial, 74-75 (1977), p. 19-25.

³¹ J. CLOTTES, « Ritual Cave Use in European Paleolithic Caves », dans *Sacred Darkness. A Global Perspective on the Ritual Use of Caves*, H. MOYES dir., Boulder, University Press of Colorado, 2014, p. 15-26 ; J. CLOTTES, *Une vie d'art préhistorique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2015.

³² M. LORBLANCHET, *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*, Rodez, 2010 ; *Naissance de la vie. Une lecture de l'art pariétal*, Arles, 2020.

³³ R. DE BALBIN BEHRMANN et J.J. ALCOLEA GONZALEZ, « Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique », *L'Anthropologie*, 103 (1999), p. 23-49.

³⁴ J.-L. LE QUELLEC, *La caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*, Paris, La Découverte, 2022 (Sciences sociales du vivant).

³⁵ La notion de catégorie désigne ce depuis quoi on pense, ici : un jeu de concepts.

Nous avons bien, chez les premiers auteurs cités un jeu de langage, c'est-à-dire un vocabulaire et des conceptions qui charrient du « religieux », du « rituel », etc. Mais puisque le sens des termes n'a pas été fixé, on ne peut parler d'une véritable conceptualisation. Que l'on ne s'y méprenne pas : je ne soutiens pas que les premiers auteurs cherchaient à établir ou à démontrer un quelconque caractère religieux, ni même à s'appuyer sur ces concepts pour bâtir les thèses qu'ils défendaient. Je postule que leur pensée s'est simplement formulée dans le jeu de langage du religieux, impliquant nécessairement un biais interprétatif.

Ces présupposés constituent-ils bien un « point de départ » chez eux ? La question est d'autant plus compliquée qu'ils n'opèrent pas, au départ, en scientifiques : peut-on alors parler de fondements, puisque ce schéma de la connaissance est celui des sciences ? Les sciences ont ensuite pris le relais, et je considère qu'elles l'ont pris en emportant avec elles et en admettant certaines dénominations (le jeu de langage du « religieux »). J'insiste pour préciser que l'axiome que j'évoque *supra* n'est pas le jeu de termes (*religion, sacré, rituel, etc.*), mais bien l'affirmation selon laquelle l'art pariétal est d'essence « religieuse ». Une assertion problématique puisqu'elle repose sur un terme équivoque (*religieux*), dont le sens n'a pas lui-même été élucidé³⁶.

Donc, des prêtres préhistoriens aux scientifiques, nous aurions bien affaire à une sorte d'axiomatisation subreptice ou maladroite, mais qui n'aurait pas elle-même été commandée par la recherche rigoureuse des fondements³⁷. En effet, la quête de propositions fondamentales sur lesquelles faire reposer toutes les autres ne semble ni volontaire, ni complètement conscientisée. Autant dire que cet « axiome » relève davantage du « postulat », à partir duquel sont déduits d'autres propositions : la grotte est un sanctuaire, il devait s'y passer des rituels, etc. Il s'agit, d'après moi, de quelque chose de plus que la survivance d'un vocabulaire « religieux » qui aurait fini par usurper la place de catégories descriptives faisant défaut, parce qu'on n'est pas parvenu à les élaborer, ou qu'on ne s'est simplement pas posé la question.

Quoi qu'il en soit, les premiers ouvrages qui traitent des arts rupestres sud-africains ne peuvent donc se comprendre en dehors de ces prolégomènes. À partir des

³⁶ J.-L. LE QUELLEC, « “La religion” et “le fait religieux” : deux notions obsolètes », *op. cit.*

³⁷ R. BLANCHE, *L'axiomatique*, 6^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

années 1970, les recherches scientifiques s’ancrent différemment dans cette « hypothèse rituelle » : le recours à des données jusqu’alors peu exploitées s’intensifie. Il s’agit principalement de récits de voyageurs, de recueils ethnographiques (dont la collection Bleek & Lloyd) ainsi que d’études anthropologiques plus récentes, mais aussi plus septentrionales³⁸.

Certains spécialistes commencent alors à s’appuyer intensivement et extensivement sur ces données (voir à partir de la page 84) le résumé historiographique des courants de pensée) et placent au centre du mode de vie San des pratiques rituelles (telles que la danse de guérison). Lorsque, dans certains cas, l’écart entre les données ethnographiques et les figurations rupestres est trop important, J. D. Lewis-Williams et Megan Biesele affirment qu’il est possible de le combler, notamment grâce à la comparaison des termes et des concepts similaires centrés sur la danse utilisée par les /Xam et les Ju/’hoansi³⁹. Il en résulte l’élaboration essentialisante d’un vaste système de croyance « pan-San », qui gomme à la fois les différences culturelles et les idiosyncrasies⁴⁰. Ces travaux ont peu à peu donné naissance à une véritable tradition universitaire qui soutenait donc – et soutient toujours – qu’il est possible de faire l’exégèse de systèmes complexes (et assez obscurs) d’observances, de mots de respect et de symbolismes divers de plusieurs sociétés San en ayant recours à des analogies systématiques, toujours dans l’optique de comprendre la complexité des images rupestres. Or ces rapprochements sont empiriques ; autrement dit, ils sont effectués le plus souvent sur la base d’intuitions personnelles.

Parce qu’elle a prévalu du début des années 1980 à la fin des années 1990, et que ses tenants furent essentiellement basés au Rock Art Research Institute de l’Université de Johannesburg, je nommerai désormais cette tradition universitaire « école du RARI ».

Le large consensus au sein de cette école est que la plupart de ces arts rupestres sont profondément « spirituels », avec un accent particulier, une emphase pour ce qui a trait

³⁸ L. MARSHALL, « N!ow », *Africa*, 27(3) (1957), p. 232-240 ; G.B. SILBERBAUER, *Hunter and habitat in the central Kalahari desert*, Cambridge, 1981.

³⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS et M. BIESELE, « Eland Hunting Rituals among Northern and Southern San Groups: Striking Similarities », *Africa: Journal of the International African Institute*, 48(2) (1978), p. 117-134.

⁴⁰ A. SOLOMON, « Meanings, models and minds: a reply to Lewis-Williams », *The South African Archaeological Bulletin*, 54(169) (1999), p. 51-60.

à une forme de puissance surnaturelle, des expériences d'état modifié de conscience et, dans certains cas, des cérémonies telles que des danses de guérison et des rituels genrés de passage à l'âge adulte. En 1994, J.D. Lewis-Williams (abrégé JDLW par la suite) soutenait que « *the rituals associated with the making and viewing of the paintings, as well as the ritual context from which much of the art's subject matter derived, were deeply embedded in social relations and that these rituals constituted and in some instances subverted those relations*⁴¹ ».

Au fil des décennies, toujours pour l'école du RARI, l'enjeu semble s'être peu à peu déplacé. Il n'est plus question d'identifier quelles ont pu être les significations des peintures, mais bien de préciser de quelle manière des images spécifiques dépeignent cette puissance surnaturelle, ou telle ou telle cérémonie⁴². Pour la majorité des chercheurs du RARI, les *!gi :ten**⁴³ ont même été réifiés en chamans.

Dans la collection Bleek & Lloyd, les *!gi :ten* sont dépeints comme capables d'utiliser une puissance surnaturelle afin d'accéder à des capacités hors du commun, telles qu'identifier des maladies, guérir ses pairs, leur rendre visite dans des régions lointaines, faire tomber la pluie, manipuler le gibier⁴⁴. Sur la base d'analogies avec ces données ethnographiques et d'observations méticuleuses de détails iconographiques, JDLW⁴⁵, puis l'école du RARI ont soutenu qu'il était possible d'identifier des danses de guérison, des signes de cette puissance surnaturelle, voire des sensations et expériences d'état modifié de conscience dans la majeure partie des arts rupestres d'Afrique du Sud.

À partir de ces données interprétatives sud-africaines d'ores et déjà très discutables, cette lecture chamanique des arts rupestres a progressivement été appliquée à l'Afrique

⁴¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Rock art and ritual: southern Africa and beyond », *Complutum*, 5 (1994), p. 277-289, 278.

⁴² J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « Southern African San rock painting as social intervention: a study of rain-control images », *African Archaeological Review*, 21(4) (2004a), p. 199-228 ; S. CHALLIS, « "The Men with Rhebok's Heads; They Tame Elands and Snakes": Incorporating the Rhebok Antelope in the Understanding of Southern African Rock Art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005), p. 11-20.

⁴³ Les astérisques renvoient au lexique, p. 14.

⁴⁴ D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen », *Bantu Studies* (1931-1935).

⁴⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres/New York, Academic Press, 1981 (Studies in anthropology) ; *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, Durban, 1977a.

montre combien l'étude statistique de la phraséologie de l'ouvrage le plus cité⁵⁰ dans les arts rupestres sud-africains est parlante. S'ils étaient regroupés sous un seul vocable, les mots *ritual*, *rituals* et *trance* apparaîtraient comme le deuxième terme le plus usité derrière le mot *eland* (en français : l'éland du Cap, la plus grande antilope d'Afrique, qui revêt un caractère symbolique et spirituel très important chez les peuples San).

Si nous prenons l'exemple de la région la mieux documentée, la vallée de Didima (au nord-est de l'UDP), les images rituelles et mythiques (regroupées sous ce même vocable par H. Pager⁵¹) ne concernent qu'une partie minoritaire du total figuratif. En recoupant mes données et celles de H. Pager, j'ai pu aboutir aux résultats suivants :

1. *a minima*, ce seraient 2,74 % du total des figurations qui feraient explicitement référence à des rituels. Soit, sur un total de 12 762 figurations, 183 figurations mythiques, 95 humains en train de danser, 35 chasse-mouches et 33 objets divers associables à des rituels ;
2. un chiffre beaucoup plus large, prenant en compte le maximum d'images qu'il serait possible de relier à des rituels, donne 17,54 % (487 figurations mythiques, 623 animaux, 267 humains, 35 chasse-mouches et 826 objets divers).

Toute la difficulté réside évidemment dans les critères d'attribution du caractère rituel à une image ou un ensemble d'images, un point d'achoppement rarement abordé.

Force est donc de constater que des thèmes et des techniques foisonnantes aboutissent pourtant, dans le cas de la vaste et imprécise catégorie dite « rituelle », à des apories interprétatives majeures : une estimation rapide indique qu'entre 2,74 et 17,54 % des figurations permettent à des chercheurs parmi les plus cités et les plus influents de la discipline de prétendre que l'art rupestre sud-africain relèverait du

⁵⁰ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*

⁵¹ Dans cette étude, H. Pager comptabilise clairement les images mythiques, tandis que les images possiblement rituelles sont présentes en filigrane, dans différentes catégories (danses, cérémonies funéraires, thérianthropes). J'ai choisi de les regrouper ici en une seule entité. H. PAGER, *Ndedema: A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, Portland, International Scholarly Book Services Inc., 1972.

rituel⁵². Comment en arrivent-ils à cette conclusion ? La spécificité de ces travaux réside dans leur capacité à fournir des exégèses sur des passages ethnographiques, et de relier des références équivoques dans ces passages (à des saignements de nez, des postures particulières, des attributs de danses rituelles comme les chasse-mouches) à des détails iconographiques. Le résultat est l'affirmation que la majorité des arts rupestres San relèverait bel et bien de « rituels ».

Les données ethnographiques susmentionnées et l'étude iconographique des peintures rupestres permettent pourtant d'autres approches, et fournissent des contre-arguments à cette thèse. Au fil des décennies, de nombreux chercheurs ont ainsi émis des hypothèses et des théories disparates⁵³. Dans ce contexte, en Afrique du Sud, si les recherches achoppent toujours sur des questions d'identification iconographique fondamentales, si la diversité des thèmes et des styles demeure mal comprise, des problèmes se posent toujours en ce qui concerne la fonction des figurations et les motivations des artistes. En particulier, la relation entre les récits ethnographiques recueillis entre les XVIII^e et XX^e siècles, les pratiques rituelles documentées et celles représentées dans les arts rupestres demeure problématique. Enfin, rares sont les études, même les plus récentes, qui tiennent suffisamment compte du caractère individuel des compositions et des différences régionales dans les traditions d'élaboration de ces

⁵² T.A. DOWSON et J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Rock art and ritual: Southern Africa and beyond », *op. cit.* ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *San Spirituality: Roots, Expression, and Social Consequences*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2004b ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *The rock art of southern Africa*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1983a (The Imprint of man).

⁵³ J. PARKINGTON, « Eland and Therianthropes in Southern African Rock Art: When Is a Person an Animal? », *African Archaeological Review* (2003), p. 13 ; « Interpreting paintings without a commentary: meaning and motive, content and composition in the rock art of the western Cape, South Africa », *Antiquity*, 63(238) (1989), p. 13-26 ; G. MCCALL, « Changing Views of Drakensberg San Rock Art: Examining Landscape Use, Ritual Activity, and Contact Through Multivariate Content-Based Spatial Analysis », *American Antiquity*, 75(4) (2010), p. 773-791 ; A. MAZEL, « Time, Color, and Sound: Revisiting the Rock Art of Didima Gorge, South Africa », *Time and Mind*, 4(3) (2011), p. 283-296 ; J.-L. LE QUELLEC, « Rock art in Southern Africa: New Developments (2010-2014) », dans *Rock Art Studies: News of the World V*, P. BAHN, N. FRANKLIN, M. STRECKER et E. DEVLET éd., Oxford, Archaeopress, 2016, p. 75-87 ; A. SOLOMON, « Gender, Representation, and Power in San Ethnography and Rock Art », *Journal of Anthropological Archaeology*, 11(4) (1992), p. 291-329.

figurations⁵⁴. Il apparaît aujourd'hui nécessaire de se pencher sur nos catégories d'analyse et de faire l'historiographie de nos propres modes d'interprétation.

Dès lors, le rituel ne serait-il pas tout à la fois le passe-partout, le lit de Procuste et l'Arlésienne des arts rupestres sud-africains ? Le passe-partout, car il semble être l'outil le plus commode, la clé interprétative qui ouvre sans peine la plupart des portes. Le lit de Procuste, parce que tout y paraît réduit, tronqué, pour y gagner une cohérence d'ensemble. Et tout cela à quel prix ? Celui de ne jamais dévoiler véritablement les subtilités des pratiques que le rituel prétend éclairer.

Problématique

Le point de départ de mon sujet est donc la remise en question de cet état de fait : sur quelles bases s'appuient les chercheurs qui prétendent que les peintures rupestres San ont majoritairement trait à des rituels ou à une forme de puissance surnaturelle ?

L'enjeu principal est de formaliser scientifiquement l'appréhension de pratiques dites rituelles dans l'étude des arts rupestres sud-africains. Comment analyse-t-on un site, un ensemble de sites, une tradition ? Comment les vestiges, les figurations, les indices sont-ils attribués à des pratiques rituelles ? En fonction de quels aspects est-il possible de catégoriser les différentes interprétations rituelles des sites rupestres sud-africains ? Sur quels critères se basent les chercheurs ?

Il s'agit d'analyser l'ensemble de ces pratiques, subsumées sous la dénomination de *pratiques rituelles*, afin de tenter de dépasser certaines apories conceptuelles et interprétatives. Mais comment délimiter ce qu'il convient de subsumer sous le terme *rituel* sans disposer préalablement d'un concept de rituel qui justifierait la subsomption ? Comment obtenir ce concept sans partir du terme et de ses usages, lesquels présupposent précisément ce qu'il s'agit ici de critiquer ? Inversement, on ne peut pas davantage décider arbitrairement d'écarter d'emblée les préconceptions dont le terme s'est chargé, car cela rendrait impossible la réception des interprétations à

⁵⁴ A. SOLOMON, « Central problems in southern African rock art research », dans *L'art rupestre d'Afrique : actualité de la recherche*, Actes du colloque international, Paris, 15-16-17 janvier 2014, Université Paris 1, Centre Panthéon & Musée du quai Branly, Paris, 2016, p. 233-244.

critiquer. En partant d'un sens entièrement renouvelé du rituel, qu'est-ce qui m'autoriserait à prétendre que je parle des mêmes phénomènes que ceux qui ont été rangés sous cette catégorie par ceux que je critique ? La discussion ne serait plus assurée de porter sur le même objet et la critique deviendrait impossible. Dès lors, s'il est impossible de se donner à l'avance un concept de rituel sans retomber soit dans l'arbitraire, soit dans les prénotions, il convient non de s'excepter, mais de s'inscrire dans une histoire des interprétations du rituel, terme auquel il faut d'abord donner son extension maximale à titre de délimitation initiale, tout en portant systématiquement un regard critique visant à débusquer et à neutraliser toute forme de préconception, pour affiner et esquisser progressivement un concept véritablement opératoire du rituel.

À partir de là, mon objectif sera de tester à la fois la réalité de ces pratiques sur le terrain et la cohérence des interprétations émises en ce sens. Pour ce faire, il importe de pouvoir disposer d'un corpus suffisant et de méthodes adéquates.

Choix des corpus et des méthodes

Mes travaux de recherche comportent deux volets – l'un discursif et bibliographique, l'autre davantage orienté vers le terrain – que je confronte à différentes échelles.

J'ai passé les premières années de préparation de mon doctorat à répertorier, classer et décomposer dans une base de données *ad hoc* les démonstrations (formulées depuis le XIX^e siècle jusqu'à nos jours) qui intègrent au moins un élément de ce qu'on admet communément relever du rituel pour les sites d'arts rupestres d'Afrique du Sud, principalement le parc uKhahlamba-Drakensberg (et, dans une moindre mesure, dans les régions de Barkly East, de l'État libre et du Cederberg).

J'ai rapidement été confronté à une base de données gigantesque, et finalement peu exploitable si l'on souhaite aborder tous les sujets dans le détail en seulement quelques centaines de pages. Je me suis donc reporté sur les critères qui permettent d'attribuer un caractère rituel à une unité graphique, un panneau, un site. En effet, seule la formulation de critères permet de discuter des différentes interprétations sur des bases reproductibles⁵⁵. Par exemple, d'un point de vue iconographique, les saignements de

⁵⁵ A. TESTART, *op. cit.*, p. 15.

nez, les élands du Cap représentés mourants, les scènes de danse, les « Femmes mythiques », les créatures ailées (alites), les « animaux de la pluie » et les thérianthropes (entre autres) sont considérés comme rituels dans les interprétations. Il était donc question de sourcer quel informateur, ethnographe, anthropologue ou pariétaliste est à l'origine de cette association entre une figuration et sa signification, de souligner les tenants et les aboutissants de cette association, puis de vérifier sur le terrain quelles sont les réalités effectives de celle-ci (la fréquence des associations thématiques, mais aussi les variantes et les exceptions).

J'ai ensuite examiné sur le terrain (trois missions totalisant sept mois) la validité des critères qui permettent d'attribuer un caractère rituel à ces différents sites⁵⁶. Mon choix s'est porté de plus en plus sur le parc uKhahlamba-Drakensberg, car il concentre un grand nombre de sites ornés. Surtout, de nombreux thèmes iconographiques mobilisés dans l'élaboration d'interprétations ritualistes variées y sont représentés, offrant ainsi un large panel iconographique, représentatif des arts rupestres sud-africains. J'ai choisi de faire apparaître la totalité des 122 sites que j'ai pu visiter. Ces abris ornés sont répartis sur l'ensemble du territoire sud-africain, mais un peu plus de la moitié se situe dans l'UDP. J'ai fait le choix de tous les présenter succinctement, en annexe, afin que le lecteur puisse se rendre compte de la totalité des données de terrain à partir desquelles j'ai élaboré mon étude.

J'ai donc mis au point un protocole d'étude qui, pour chaque site, permet d'établir :

- une acquisition de données numériques pour l'établissement de modèles 3D (ainsi que pour la phase suivante). Ce qui permet par la suite de « revenir » virtuellement sur les figurations ;

⁵⁶ Par exemple, des peintures sont décrites comme semblant entrer ou sortir des fissures naturelles de la roche, pour aboutir à l'interprétation que les abris ornés sont des « voiles peints », suspendus entre ce monde et le monde des esprits. Je vérifie alors sur les sites si d'autres fissures sont présentes autour des figurations. Si ces fissures sont présentes en grand nombre, et je me permets alors de remettre en question la validité de ce critère. J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Reality and non-reality in San rock art: twenty-fifth Raymond Dart lecture delivered 6 October 1987*, Johannesburg, Witwatersrand University Press for the Institute for the Study of Man in Africa, 1988a (Raymond Dart lectures), p. 14 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, « Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face », *The South African Archaeological Bulletin*, 45(151) (1990), p. 5-16.

- une prospection systématique des images et des détails invisibles à l'œil nu (*via* DStretch[®], un plug-in conçu pour améliorer les images numériques, sous le logiciel ImageJ) ;
- une étude du positionnement et des relations entre les figurations, des homothéties, des superpositions. L'objectif est de déceler si des figurations ont été isolées lors de la production d'hypothèses (qu'elles soient invisibles à l'œil nu ou qu'elles aient été isolées, par sélection intentionnelle ou non) ;
- l'enregistrement de toute donnée topographique (dimensions et volumes du site orné), géographique (emplacement du site, relation et positionnement vis-à-vis des autres sites à proximité) et scénographique utile ;
- la réalisation de nouveaux relevés, à partir des modèles 3D (pour certains sites seulement).

La totalité des différentes étapes de ce protocole d'analyse est présentée *infra*.

Mise en place et articulation des différentes méthodes

Mes recherches s'inscrivent donc dans une démarche plurielle. La première étape réside dans le questionnement de termes et de concepts peu ou pas définis (*rituel, religieux, sanctuaire, etc.*) qui aboutissent à des conclusions évasives, voire à des raisonnements circulaires (les sites d'art rupestre sont liés à des systèmes de « croyances », ces « sanctuaires » sont le théâtre de pratiques rituelles, etc.). Pour ce faire, je propose d'esquisser une définition de ce que recoupe le terme *rituel*. Il ne s'agit pas de révolutionner son appréhension, mais de proposer humblement un cadre qui circonscrive le rituel, dans une discipline (l'étude de l'art rupestre) où cette notion est rarement abordée. De quoi parle-t-on concrètement lorsque nous évoquons ce terme ?

Dans une deuxième partie, j'examinerai les données sud-africaines qui ont servi de base, depuis le XIX^e siècle, à des explications d'ordre rituel. Étant donné qu'il y a pléthore d'ouvrages et d'articles scientifiques, je mène cette étude à partir d'un ancrage régional spécifique : la chaîne de montagnes du Maloti-Drakensberg.

J'ai mis au point cette procédure dans le but de déterminer comment s'articule la composante rituelle au sein des interprétations formulées, en testant des approches

variées qui concernent des contextes comparables. Il est ainsi possible d'évaluer la cohérence des interprétations émises en ce sens dans le cadre d'un échantillon de sites. C'est ce que je fais dans un troisième temps, à l'aune des études techniques méticuleuses et de nouveaux relevés pour quatre sites (Halstone, Junction Shelter, Sorcerer's Rock et Lonyana). Je propose enfin des approches alternatives ainsi que de nouvelles normes de restitution des données techniques. J'appliquerai ainsi une des méthodes employées en ethnoarchéologie⁵⁷ et qui s'inspire du programme logiciste⁵⁸ : en mettant en perspective l'ensemble de ces données (ethnographiques, iconographiques, les critères établis, etc.), je mettrai en exergue les règles de transfert, de transposition d'un scénario observé (qui relève de l'anthropologie), en correspondance avec des contextes archéologiques (dont le scénario est, par définition, impossible à observer). En contextualisant les opérations de déduction et d'inférence, afin d'éclairer les facteurs implicites (connaissances établies, sens commun, contexte socioculturel, etc.), j'identifierai à la fois les paradigmes sous-jacents et les ressorts de nos catégories interprétatives.

⁵⁷ A. GALLAY, *Pour une ethnoarchéologie théorique. Mérites et limites de l'analogie ethnographique*, Paris, Éditions Errance, 2011 (Hespérides).

⁵⁸ J.-C. GARDIN, « Le questionnement logiciste et les conflits d'interprétation », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 5 (1997), p. 35-54.

I. Cadre de l'étude

A. Protocole d'acquisition, de modélisation 3D et de relevé

Au sein des recherches d'arts rupestres, mobiliers et pariétaux, le relevé est une condition *sine qua non* de l'étude des figurations. Mis en place à la fin du XIX^e siècle, son objectif initial était d'authentifier les tracés paléolithiques autant que de les diffuser. Il s'agissait alors d'extraire ces tracés anthropiques de leur support (la paroi) et de les transmettre à ceux qui ne pouvaient se rendre *in situ* : les scientifiques, mais aussi le grand public⁵⁹. Le relevé est aujourd'hui une étape préalable absolument nécessaire à tout protocole d'étude d'une gravure, d'un panneau, d'un site ; il autorise la lecture de la paroi, une lecture toujours partielle, mais méthodologiquement formalisée. C'est un document en deux dimensions⁶⁰ qui restitue les partis pris du pariétaliste afin de débiter son étude et de la diffuser ultérieurement. Le relevé, en tant qu'étape documentaire, est donc une retranscription normée de la lecture, à un instant T, par un observateur Y, de l'état d'une paroi, au moment de son observation.

Les méthodes de relevé n'ont cessé d'évoluer au fil du temps, depuis l'estampage⁶¹ jusqu'aux procédés numériques actuellement en plein essor, en passant par le relevé à vue (dessin à main levée), les moulages, les relevés par contact direct et indirect. L'évolution des techniques de rendu accompagne la diversification et la complexification de ces procédés de relevé, qui comprennent aujourd'hui une étude préalable (taphonomie, microtopographie et état de paroi) et une analyse postérieure. Si les contacts directs ont laissé de nombreux stigmates sur les parois ornées, de nos jours, le relevé correspond peu ou prou à une fouille non intrusive : « La fouille explore les sédiments, révèle et identifie les vestiges, dresse les plans de leur répartition en essayant de dégager des structures d'organisation, comme le relevé délimite et identifie les motifs, précise leur assemblage et leur relation avec le milieu environnant. La similitude des

⁵⁹ N. AUJOUAT, « L'évolution des techniques », dans *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude*, GRAPP, Paris, Édition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1993, p. 318-320 ; *Le relevé des œuvres pariétales paléolithiques : enregistrement et traitement des données*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1995 (Documents d'archéologie française), p. 36-39.

⁶⁰ À l'exception des relevés 3D mis en place par Priscilla Barbuti en coopération avec le Centre national de préhistoire : <https://www.priscilia-barbuti.com/releve-3d-art-parietal/>

⁶¹ M. CHIRON, « La grotte Chabot, commune d'Aiguèze (Gard) », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon*, 8(1) (1889), p. 97.

deux opérations est si grande qu'il est possible de dire qu'une figuration non relevée est un vestige non exhumé⁶². » L'application des matrices de Harris aux enchevêtrements des peintures rupestres d'Afrique du Sud, initialement dévolues à l'étude des superpositions stratigraphiques, conforte cette proximité entre méthodes de fouille et de relevé⁶³.

En parallèle à ces mutations, l'utilisation de nouvelles technologies numériques afin de manipuler et améliorer les photographies de peintures rupestres permet aux chercheurs de déchiffrer des images qui étaient auparavant difficilement lisibles, voire invisibles (fig. 2 et 3). DStretch[®], le plug-in du logiciel ImageJ, utilise l'étirement par décorrélation : de subtiles nuances de teintes indécélables à l'œil nu sont repérées par le capteur de l'appareil photographique ; elles sont ensuite traduites dans le spectre des couleurs visibles et accentuées, ce qui donne généralement des couleurs criardes et aberrantes⁶⁴. Il est possible par la suite, grâce à des logiciels de retraitement d'image,

⁶² M. LORBLANCHET, *Les grottes ornées de la préhistoire. Nouveaux regards*, Paris, Éditions Errance, 1995, p. 113-115.

⁶³ C. CHIPPINDALE et P.S.C. TAÇON, « Two old painted panels from Kakadu: variation and sequence in Arnhem Land rock art », dans *Time and Space: Dating and Spatial Considerations in Rock Art Research*, J. STEINBRING *et al.* dir., Melbourne, Australian Rock Art Research Association, 1993, p. 32-56 ; J. LOUBSER, « A guide to the rock paintings of Tandjesberg: discovery and conservation », *Navorsing van die Nasionale Museum (Bloemfontein)*, 9 (1993), p. 344-384 ; « The Use of Harris Diagrams in recording, Conserving, and Interpreting Rock Paintings », *International Newsletter on Rock Art*, 18 (29 août 1987), p. 14-21 ; S. MGUNI, *The evaluation of the superpositioning sequence of painted images to infer relative chronology: Diepkloof Kraal Shelter as a case study*, PhD thesis, Cape Town, 1997 ; T. RUSSELL, « No one said it would be easy. Ordering San paintings using the Harris matrix: Dangerously fallacious? A reply to David Pearce », *South African Archaeological Bulletin*, 67(196) (2012), p. 262-272 ; « The Application of the Harris Matrix to San Rock Art at Main Caves North, KwaZulu-Natal », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 60-70 ; *Sequencing rock paintings: the application of the Harris matrix to rock art at Main Caves North, Giant's Castle Game Reserve, KwaZulu-Natal*, Bachelor thesis (non publiée), Cape Town, 1997 ; J. SWART, « Harassing the matrix: a reply to Pearce », *Southern African Humanities*, 18(2) (2006), p. 178-181 ; « Rock art sequences in uKhahlamba-Drakensberg Park, South Africa », *Southern African Humanities*, 16 (2004), p. 13-35.

⁶⁴ Pour plus de précisions, voir L.M. BRADY et R.G. GUNN, « Digital Enhancement of Deteriorated and Superimposed Pigment Art: Methods and Case Studies », dans *A Companion to Rock Art*, J. McDONALD et P. VETH dir., Hoboken, John Wiley & Sons, Ltd, 2012, p. 625-643 ; L.M. BRADY, J. HAMPSON et I.D. SANZ, « Recording Rock Art: Strategies, Challenges, and Embracing the Digital Revolution », dans *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, B. DAVID et I.J. MCNIVEN dir., Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 763-785 ; J.C. HOLLMANN, « Digital Technology in Research and Documentation of Hunter-Gatherer Rock Art in South Africa », *African Archaeological Review*, 35(2) (2018), p. 157-168 ; J.C. HOLLMANN et K. CRAUSE, « Digital imaging and the revelation of 'hidden' rock art: Vaalekop Shelter, KwaZulu-Natal », *Southern African Humanities* (2011), p. 55-76 ; A. JALANDONI, I. DOMINGO et P.S.C. TAÇON, « Testing the value of low-cost Structure-from-Motion (SfM) photogrammetry for metric and visual analysis of rock art », *Journal of Archaeological Science: Reports*, 17 (2018), p. 605-616 ; J.-L. LE QUELLEC, F. DUQUESNOY et C. DEFASNE, « Digital image enhancement with DStretch[®]: Is complexity always necessary for efficiency? », *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(2-3) (2015), p. 55-67 ; J.-L. LE QUELLEC, J. HARMAN, C. DEFASNE et F. DUQUESNOY, « DStretch[®] et l'amélioration des images numériques : applications à

de restituer des couleurs plus vraisemblables (voir fig. 6). Cet outil se révèle en outre très utile pour discerner les superpositions de tracés.



Fig. 2 et 3 – Un panneau de Good Hope 1 (KwaZulu-Natal, Afrique du Sud) sans amélioration d'image (en haut). Puis, le même panneau après amélioration d'image : traitement YRE *via* DStretch®(en bas).

Il existe ainsi un large éventail de logiciels et de techniques disponibles dans le répertoire numérique, appliqué à chaque objectif. Cette « révolution digitale » n'élimine pas pour autant la nature subjective de l'enregistrement et de l'interprétation des figurations rupestres, d'où l'importance cardinale d'explicitier les méthodes employées⁶⁵. Or, les méthodologies ne sont que rarement mises en évidence, et encore moins détaillées.

Je présente ici le protocole d'étude que j'ai développé, basé majoritairement sur la photogrammétrie, un procédé employé depuis une quinzaine d'années dans les arts rupestres, et depuis vingt ans dans le domaine de l'archéologie en général. Ce n'est donc pas la méthode utilisée qui est novatrice, mais bien l'adaptation d'un protocole *ad hoc* à l'étude technique des peintures. L'utilisation corrélée de DStretch® et le peaufinage dans la restitution des détails à moindre coût (temporel et financier) sont deux améliorations prometteuses. Ce protocole est présenté dans sa version finale, bien qu'il soit le fruit de plusieurs années de tâtonnements et qu'il ait subi de nombreux ajustements. Il doit donc davantage être regardé comme un *vade-mecum*, en ce sens qu'il n'a pas été appliqué strictement de la sorte dès le début de l'étude.

1. Méthode d'étude technique des parois

Avant de détailler ce protocole, peut-être est-il nécessaire de revenir aux fondamentaux : une méthode d'étude est tout simplement l'explicitation des moyens mis en place pour répondre à une problématique. La méthode se doit d'être la plus claire possible, car elle doit pouvoir être réutilisée par d'autres opérateurs, et qu'elle doit alors aboutir à des résultats reproductibles.

Pour répondre aux questions que posait ma problématique, je n'ai eu de cesse de vouloir adapter au mieux les techniques à ma disposition. Cela suppose, eu égard aux éléments soulignés lors de l'introduction, de pouvoir enregistrer, étudier, interpréter et restituer les figurations de manière transparente et efficace.

⁶⁵ L.M. BRADY et R.G. GUNN, *op. cit.*, p. 628, cité dans J.-L. LE QUELLEC, J. HARMAN, C. DEFRASNE et F. DUQUESNOY, *op. cit.*, p. 177 ; L.M. BRADY, J. HAMPSON et I.D. SANZ, *op. cit.*

Au fur et à mesure de l'élaboration de ce protocole, de nouveaux enjeux ont nourri ma réflexion. Par exemple, les modèles obtenus (et les relevés qui en découlent) sont très précis mais très lourds. Les manipuler sur ordinateur suppose déjà une puissance de calcul conséquente. Comment diffuser les données produites, sachant que le format papier tend à réduire cette précision ? Le protocole mis en place ambitionne également de répondre à ces impératifs et limites.

2. Inventaire matériel et logiciel

Préciser quel matériel et quels logiciels sont utilisés est une étape préliminaire indispensable, car ces caractéristiques conditionnent les résultats obtenus et permettent les réajustements ultérieurs (voir p. 56 - Apports et limites).

Logiciels utilisés : Capture Pro pour le calibrage, Adobe Photoshop® pour le post-traitement des photographies, Agisoft Metashape® pour la photogrammétrie et la création des orthomosaïques, Adobe Illustrator® pour effectuer les relevés, DStretch® pour déchiffrer les figurations difficilement lisibles, MeshLab pour restituer les modèles 3D.

Appareil photographique : Sony Alpha A7R Mark II, objectif manuel Vivitar 28 mm f2.8 MC Close Focus Wide Angle (mise au point rapprochée), objectif Canon EF 100 mm f/2.8L Macro IS USM, deux bagues adaptatives (Canon EF vers Sony E, Novoflex Minolta MD vers Sony E), Godox TT350S TTL Flash 2,4 G 1/8000s HSS, Trépied Zomei 1m65

Station de calcul : base de Dell Precision T3610

Système d'exploitation Windows 10 Professionnel (X64) 21H2

Processeur Intel® Xeon® E5-2690 v2 cadencé à 3,29 GHz (10 physiques, 20 logiques)

Carte mère Dell Inc. 09M8Y8 A01

Mémoire : 127,95 Go de mémoire totale de type DDR3 à 2659,48 MHz (664.87x4 MHz)

Carte graphique : NVIDIA GeForce GTX 1070 (Fréq GPU 1,90 GHz, Fréq mémoire GPU 3,80 GHz)

Disques durs : SSD WDCWDS500G2B0A de 465,76 Go SATA III (Système)

SSD Samsung 870 QVO 2TB de 1,82 To SATA III (photogrammétrie)

SSD Samsung 850 Pro 256GB de 238,47 Go SATA III (Swap)

Écran Dell P2417H calibré en sortie d'usine

Tablette graphique : XP-Pen Artist 22e Pro – 21,5 pouces

Après plusieurs tests, dans différentes conditions, je privilégie l'utilisation de deux objectifs de 28 et 100 mm (voir les détails ci-dessus), couplés à un capteur plein format de 42,4 millions de pixels (Sony Alpha A7R Mark II). Dans sa première configuration, la grande taille et la précision du capteur permettent de positionner l'appareil photo à bonne distance de la paroi, ce qui limite le nombre de prises de vue, tout en obtenant une précision inframillimétrique. La mise au point rapprochée fournit également d'excellents résultats en s'approchant jusqu'à 6 cm des figurations. Les distorsions (aberrations géométriques qui altèrent le grossissement en fonction du champ) sont minimales, mais pas inexistantes. Elles se corrigent toutefois facilement grâce aux logiciels de post-traitement. Les objectifs manuels ne sont pratiquement plus utilisés de nos jours, au profit des objectifs autofocus, pourtant moins précis et aléatoires dans la mise au point.

Lorsqu'ils sont couplés à des capteurs plein format récents de plus de 50 millions de pixels, des réserves peuvent être émises quant à l'utilisation d'objectifs manuels, car ils ne sont pas conçus pour un tel degré de précision (tout se joue au niveau de la conception des lentilles). Les objectifs que j'utilise se situent donc à la limite d'exploitation du plein potentiel du capteur *mirrorless* (cf. *infra*). En procédant empiriquement, c'est-à-dire en testant dans diverses conditions des objectifs très chers de qualité supérieure, le gain de précision (de l'ordre de 20 % environ avec un objectif Zeiss Batis 25 mm f/2) se compense aisément en se rapprochant d'autant de la paroi. Les photographies fournissent un équivalent GSD⁶⁶ correspondant au mieux – avec l'objectif macro 100 mm à 50 cm de la paroi – à 32 μm (soit 0,032 mm). En appliquant le protocole qui suit, j'obtiens dans la pire configuration – avec l'objectif 28 mm à 50 cm de la paroi – un équivalent GSD de 64 μm (soit 0,064 mm) pour les photographies, en sachant que le modèle 3D dégrade la précision d'environ 20 %, ce qui donne 80 μm (0,08 mm) à l'exportation de l'orthomosaique.

L'objectif macro de 100 mm permet quant à lui de se focaliser sur des détails de la paroi ou de certaines figurations avec une précision accrue. Je l'utilise peu pour la photogrammétrie, car il nécessiterait un nombre de prises de vue trop important, et

⁶⁶ En télédétection, le GSD (Ground Sample Distance) mesure la distance effective, sur le terrain, entre les différents pixels. Ce que je nomme « équivalent GSD » est donc, de même, la mesure de la résolution de l'image par le biais de la distance entre deux pixels.

générerait des modèles beaucoup trop lourds. Il s'avère toutefois extrêmement utile pour les panneaux de petite taille, si l'on souhaite observer le chevauchement de certaines peintures ou obtenir des détails infinitésimaux.

Le capteur plein format (24 x 36 mm) est dit *mirrorless* : la visée oculaire ne représente pas mécaniquement (avec un miroir) ce que cadre l'objectif, mais offre une restitution de l'image obtenue par le capteur. Ce viseur numérique est d'une grande utilité puisqu'il permet de contrebalancer les inconvénients de la mise au point manuelle de l'objectif : grâce à l'EVF (Electronic Viewfinder), il est possible de voir directement les zones surexposées (qui apparaissent alors en surbrillance), et surtout de zoomer jusqu'à 12 fois. Cela permet d'être extrêmement précis lors de la mise au point manuelle, là où l'autofocus peut se révéler pour le moins capricieux.

3. Résumé synoptique du protocole

- Acquisition photographique
- Élaboration du modèle 3D
- Création de l'orthoprojection
- Élaboration du relevé (en se référant ponctuellement aux images améliorées)

4. La photogrammétrie à corrélation d'images denses, quèsaco ?

Technique d'acquisition en trois dimensions (depuis un simple smartphone, un appareil photographique, un drone, etc.), le principe de la photogrammétrie est de varier les prises de vue, de manière à obtenir entre 60 et 80 % de recoupement sur des photographies prises sur un objet, un site ou – en l'occurrence – une paroi ornée. Les photos sont introduites dans un logiciel qui permet de gérer un nuage de points obtenus à partir de la triangulation, grâce aux différents angles de vue : d'où l'importance d'avoir un grand nombre de clichés. Il est alors possible de reconstituer les trois dimensions de l'abri-sous-roche, sur des supports numériques variés, afin d'améliorer l'intelligibilité des tracés.

Les objectifs et les avantages des reconstitutions en trois dimensions sont multiples et vont bien au-delà des aspects de conservation et de restitution mis en évidence depuis le début des applications photogrammétriques à l'étude des arts rupestres et pariétaux. Il s'agit bien évidemment de l'archivage des parois ornées au sein de leur relief environnant, à un instant t , quelles que soient les évolutions ultérieures (concrétionnement, abrasion, dégradations diverses). En palliant les obstacles qui se posent lors des relevés manuels, la photogrammétrie appréhende et diffuse les tracés par le biais d'un autre degré de précision et peut-être également d'une façon plus objective (voir p. 53 – Le relevé). La modélisation tridimensionnelle des peintures permet surtout de visionner ces dernières en dehors du terrain, c'est-à-dire de revenir sur des aspects choisis des tracés, sans avoir à retourner sur les lieux (souvent difficiles d'accès). Le logiciel Agisoft Metashape[®] peut modifier la couleur de la matière (et supprimer celle du support). De même, certains logiciels (MeshLab) permettent d'orienter un éclairage virtuel à 360°, ce qui est particulièrement pertinent pour l'identification et le relevé de gravures, révélées plus aisément par les éclairages rasants. Il est donc possible d'identifier des éléments imperceptibles ou difficilement visibles à l'œil nu, et, le cas échéant, de retourner sur le terrain vérifier ces nouveaux aspects (ce qui est d'autant plus vrai avec l'amélioration d'images). La photogrammétrie facilite ainsi l'étude des arts rupestres en complétant les informations fournies par les relevés (profondeur des gravures, superpositions des tracés, restitution des volumes, etc.). Des relevés numériques à partir d'orthomosaïques peuvent être effectués sur des écrans ou des tablettes graphiques : il suffit d'exporter l'orthoprojection sur Illustrator pour en relever les gravures et peintures. Le relevé ou le modèle complet peut enfin être transféré sur un logiciel de SIG, tel que QGIS, et mis en relation avec un grand nombre de modèles 3D géoréférencés.

Le processus de modélisation numérique, par la méthode de photogrammétrie à corrélation d'images denses, se décompose en trois phases (qui se subdivisent elles-mêmes en différentes étapes) :

1. l'acquisition numérique des données ;
 - a) calibrages et prétraitements ;
 - b) positionnement et topographie ;
 - c) uniformisation des prises de vue ;
2. le traitement photogrammétrique d'images numériques ;
 - d) alignement des photographies ;
 - e) optimisation de l'alignement ;
 - f) construction du nuage dense ;
 - g) construction du maillage ;
 - h) construction de la texture ;
 - i) construction de l'orthomosaique ;
3. l'archivage et la conservation des données.

5. L'acquisition numérique des données

Il s'agit de photographier la surface que l'on souhaite numériser en prenant soin de faire se chevaucher les prises de vue à hauteur d'au moins 60 % (idéalement 80 %), à distance quasi constante (en fonction de l'objectif utilisé) afin que l'assemblage soit de qualité maximale. Après de multiples essais, je privilégie une distance de 20 à 50 cm avec la paroi, selon la résolution souhaitée et la taille du panneau, voire de l'abri complet.

L'utilisation d'un matériel spécifique est à privilégier :

- le trépied, qui autorise de basses vitesses d'obturation (sachant que la luminosité est souvent faible devant les parois et que l'utilisation du flash gêne les calculs ultérieurs), couplé à une télécommande, afin d'éviter toute vibration transmise au capteur ;
- l'échelle colorimétrique de l'IFRAO (International Federation of Rock Art Organizations), qui permet à la fois de mesurer les figurations, d'effectuer une balance des blancs et d'uniformiser les couleurs primaires au sein de la communauté scientifique (voir fig. 4) ;
- la mire archéologique classique, qui permet de restituer l'échelle des figurations et des panneaux de grande taille ;
- les repères imprimés à partir du logiciel Agisoft Metashape[®], à disposer *in situ*, qui permettent de caler des zones difficiles à exploiter. Le logiciel fonctionne par association de pixels identiques sur des photos différentes, mais lors de situations telles qu'une végétation dense, une multitude de petits arbustes, ou encore les pierres au pied des abris ornés, les ombrages similaires et les redondances formelles génèrent de nombreux artefacts. Il est possible de résoudre ce problème en sélectionnant les zones indésirables sur les photos, et forcer le logiciel à ne pas en tenir compte. Cette étape s'avère très chronophage, puisqu'il convient de la renouveler sur chaque photographie.

a. Calibrages et prétraitements

J'ai indiqué *supra* que l'utilisation d'une mire fournie par l'IFRAO était une condition nécessaire à l'uniformisation des normes colorimétriques. Toutefois, ces mires ont le défaut de s'altérer avec le temps, et de perdre en précision. Les plastifier permet de les changer moins souvent, mais peut modifier légèrement leur teinte et sape totalement leurs avantages.

Dans l'optique d'acquérir davantage de précision, j'ai opté, lors de ma deuxième campagne de terrain pour une échelle colorimétrique calibrée spécifiquement par un professionnel⁶⁷ pour mon capteur (voir fig. 4). Les logiciels de post-traitement des

⁶⁷ CMP-color (www.cmp-color.fr)

fichiers bruts (.raw ou .dng) possèdent des flux de traitements internes spécifiques assujettis aux choix techniques et esthétiques de leurs développeurs ; ils génèrent donc des rendus *sui generis*. Ces déterminations forment autant de partis pris, notamment en ce qui concerne la restitution des hautes lumières. Heureusement, l'utilisation de profils personnalisés (ICC ou DCP) permet de s'en affranchir. Le calibrage du capteur de l'appareil photographique et le réglage idoine des paramètres dans la création des profils se rapprochent d'une colorimétrie optimale et d'un rendu des hautes lumières des plus réalistes.

La procédure de calibrage est, comme dit précédemment, effectuée par un professionnel : il suffit de photographier la mire colorimétrique avec une lumière neutre, en conditions optimales, en légère sous-exposition puis en légère surexposition (afin de couvrir toutes les situations possibles). Après analyse et traitement des fichiers bruts, le professionnel crée plusieurs profils de correction directement utilisables dans les applications compatibles avec les profils DCP et ICC (Adobe Lightroom® et le module Camera Raw d'Adobe Photoshop®). Pour l'étude des images rupestres, les profils les plus intéressants demeurent le profil totalement neutre et celui accentuant les contrastes. Le premier restitue les couleurs telles qu'elles le sont de manière objective, le profil plus contrasté permet une meilleure dissociation des couleurs, ce qui est particulièrement intéressant pour faire ressortir des images lissées ou trop neutres, mais aussi pour DStretch® (une option dans le plug-in permet d'ailleurs d'exacerber encore un peu plus les contrastes).

L'échelle colorimétrique utilisée permet les mesures en espace couleur LAB (description mathématique de toutes les couleurs, bien supérieure aux 90 % couverts par les modèles RVB) et spectrale ; elles sont toutefois mesurées par lots de production. D'autres échelles, plus précises mais évidemment bien plus coûteuses, sont quant à elles calibrées individuellement. En effet, chaque capteur (même de série identique) possède des variations colorimétriques qui altèrent sensiblement le rendu final des photographies. Lisser ces variations en post-traitement permet de faire gagner un temps considérable au logiciel de photogrammétrie, et de gagner en fidélité de restitution.

Sur le terrain, il faut impérativement faire une première prise de vue du site avec une mise au point correcte sur la mire colorimétrique visible dans le champ. Les prises

de vue suivantes sont effectuées tout à fait normalement. Le premier fichier raw (qui comporte la mire) sera utilisé comme étalon, afin de définir les réglages adéquats de balance des blancs en fonction des conditions de prise de vue. L'ajustement de la balance des blancs idéale (qui restitue la perception de l'ambiance lumineuse à l'œil nu et neutralise toute dominante de l'image, même celles qui seraient esthétiques) s'en trouve grandement facilité. Pour cela, je commence toujours par régler la balance des blancs sur le logiciel Capture One, qui s'avère plus précis que le module Camera Raw d'Adobe Photoshop®, avec lequel j'applique généralement les profils DCP, et je peaufine les autres réglages. À noter que les deux logiciels autorisent le traitement par lot de multiples réglages ; il est ainsi possible d'appliquer simplement et rapidement différents réglages à un grand nombre de photographies.

Ce calibrage des couleurs autorise dès lors la comparaison des différents abris, quelques soit les conditions d'exposition, sur des bases strictement identiques.

Bien évidemment, afin d'aller au bout de la démarche, il convient de calibrer les écrans utilisés pour le traitement des images et des relevés, de manière à obtenir une caractérisation homogène depuis le profil ICC/DCP jusqu'à l'écran (voire l'imprimante). L'étalonnage peut s'effectuer par le biais d'une sonde colorimétrique (un colorimètre), qui demeure toutefois relativement coûteuse. Une autre solution, pour laquelle j'ai opté, consiste à acheter un écran directement calibré de manière neutre en sortie d'usine.

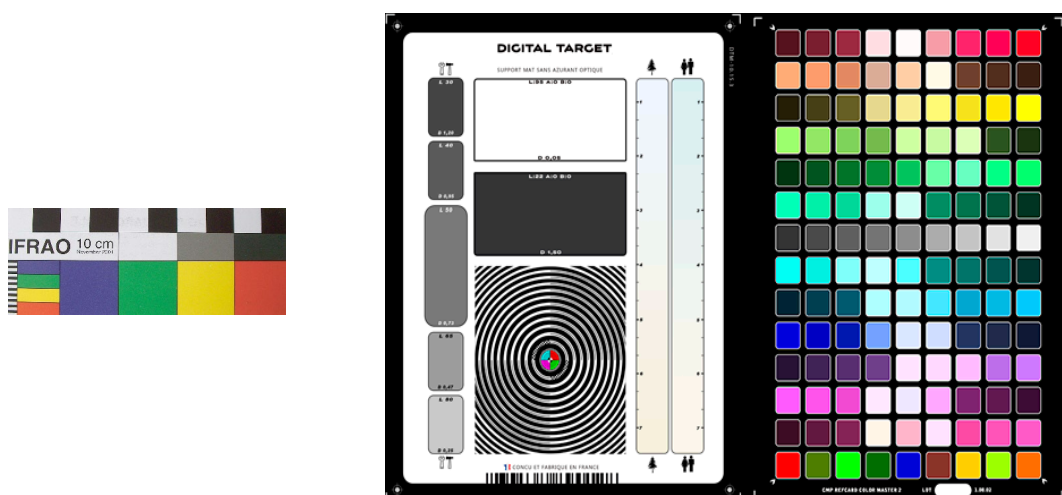


Fig. 4 – Comparaison entre la mire colorimétrique de l'IFRAO (à gauche) et celle calibrée par un professionnel (à droite). Les 126 plages de couleur génèrent des profils de qualité bien supérieure.

b. Positionnement et topographie

Pour les prises de vue, il est toujours préférable de procéder de manière linéaire, car une option du logiciel Agisoft Metashape® permet de gagner du temps de calcul en présélectionnant les photographies dans leur ordre d'enregistrement. Par exemple, commencer en haut à gauche de la paroi et progresser en déplaçant le trépied vers la droite (en restant toujours à la même hauteur), puis une fois arrivé à l'extrémité droite de la paroi, descendre l'appareil de quelques centimètres ou dizaines de centimètres (en fonction de la distance vis-à-vis de la paroi et de l'objectif) et repartir vers l'extrémité gauche. Il est primordial de positionner l'appareil photo face à tous les angles de la paroi, afin de couvrir les moindres anfractuosités et de respecter une distance toujours équivalente. *A contrario*, le maillage comportera des trous (que le logiciel comblera aléatoirement ou laissera béants), et des différences de précision seront visibles sur le modèle, créant un effet en damier, avec des rectangles plus flous que d'autres. Enfin, il est préférable d'acquérir des prises de vue qui débordent largement des zones ornées, afin que les figurations puissent apparaître dans un large contexte environnant.

c. Uniformisation des prises de vue

Le chevauchement des images (aussi appelé « recouvrement ») permet au logiciel, lors de la phase suivante, d'établir des corrélations entre des mêmes zones, objets ou couleurs sur les différentes prises de vue afin de retrouver l'ordre spatial et l'orientation de ces dernières. Ce sont ces zones, objets ou couleurs – bref, ces groupes de pixels caractéristiques – qui forment autant de points repères. La qualité des images est primordiale et certains paramètres ne doivent pas trop varier d'une prise de vue à l'autre si l'on souhaite obtenir une grande précision, c'est-à-dire beaucoup de détails dans la future modélisation 3D. Avec l'évolution du logiciel Agisoft Metashape®, cette considération est à relativiser. Il y a encore cinq ans, il convenait d'uniformiser strictement les réglages de l'appareil photographique. Les conditions d'éclairage, l'ouverture du diaphragme (afin d'obtenir une bonne profondeur de champ), la balance des blancs, la sensibilité ISO ainsi que la vitesse d'obturation devaient être identiques, à tout le moins homogènes pour toutes les photographies, toujours dans le but de lier correctement les images. Au fur et à mesure des mises à jour du logiciel, l'écart de ces

paramètres tend à réduire l'incidence sur le modèle final. Une homogénéité d'ensemble permet toutefois d'économiser considérablement sur le temps de calcul (de l'ordre de 10 à 40 % selon les réglages effectués). Surtout, il devient alors possible de prendre des photos plus détaillées de certaines figurations, avec un objectif différent.

Les prises de vue sont systématiquement réalisées au format brut (.raw, .dng), qui permet d'exploiter le maximum d'informations. L'exportation des photographies traitées se fera préférentiellement au format TIFF, un format extrêmement lourd, mais qui restitue le plus fidèlement possible les détails. Le format JPEG est à exclure, car il établit une moyenne des pixels environnants et constitue une perte considérable de données (que ce soit pour la photogrammétrie ou – à plus forte raison – pour l'amélioration d'images). Le format DNG supprime quant à lui automatiquement les Exifs (pour Exchangeable Image File), des métadonnées qui se révèlent indispensables à la triangulation (voir page suivante) ; il est à exclure également.

6. Le traitement photogrammétrique d'images numériques

Les différentes étapes de calcul :

- a) alignement des photographies ;
- b) optimisation de l'alignement ;
- c) construction du nuage dense ;
- d) construction du maillage ;
- e) construction de la texture ;
- f) construction de l'orthomosaïque.

La première étape de calcul a pour but d'identifier des points repères particuliers entre les différentes prises de vue. Il s'agit de l'alignement des photographies, c'est-à-dire de l'aérotriangulation : les prises de vue sont orientées et positionnées les unes en fonction des autres. Il est possible de supprimer les éléments non pertinents sur les photographies (l'arrière-plan, la végétation, le sol, etc.), ce qui force le logiciel à se

concentrer sur ce qui nous importe. L'opération se doit d'être effectuée sur chaque photographie. Il convient alors de calculer la précision de chaque cliché, et d'éliminer ceux de moindre qualité.

On optimise ensuite l'alignement : les Exifs de chaque prise de vue contribuent ici à améliorer la précision du modèle. Les Exifs sont des métadonnées condensées de manière exhaustive dans un seul fichier, au format normalisé. Celui-ci comprend les informations propres à chaque image, telles que la correction d'exposition, la présence du flash, l'ouverture, la vitesse d'obturation, la sensibilité ISO, la longueur focale de l'objectif, la date et l'heure, ainsi que les coordonnées GPS (sur les appareils les plus récents). Il est donc primordial de ne pas les supprimer lors du post-traitement. L'utilisation d'objectifs manuels nécessite de renseigner soi-même l'ouverture du diaphragme et la longueur focale dans les spécificités de l'objectif (certains profils sont présents nativement dans Metashape©).

La troisième étape de calcul permet la construction d'un nuage dense. Il s'agit d'un nuage de points qui correspondent à autant de pixels référencés dans l'espace. Dès cette étape, on peut choisir de calculer la couleur des points, et de calculer le taux de confiance du nuage dans chaque secteur de la paroi. Grâce à cette option, il sera par la suite plus aisé d'identifier les lacunes du modèle, en retrouvant quelle photographie génère tel ou tel problème (dans mon cas, il s'agit généralement de problèmes de précision). Après l'obtention de ce nuage de points, il convient ici de « nettoyer » les aberrations, c'est-à-dire les pixels qui se situent à des endroits improbables (ces anomalies interviennent généralement lors de prises de vue proches de végétations denses, ou aux abords des pierriers).

Ensuite intervient la construction du maillage. Des polygones sont tracés entre les points du nuage dense. C'est l'opération la plus longue effectuée par le logiciel, car cette étape de la création du maillage (*mesh* en anglais) est la construction du modèle 3D proprement dit. Celui-ci peut être très détaillé ou seulement servir de support aux photographies. À la suite de cette étape, des parties indésirables du réseau maillé peuvent être supprimées par le biais d'outils qui permettent de découper et d'isoler proprement la zone que l'on souhaite garder. Il s'agit de dissimuler et donc d'ignorer les parties inutiles ou qui ne sont pas directement liées à l'objet d'étude, mais aussi

d'alléger considérablement le temps de calcul et de réduire les zones d'ombre ou les artefacts sur le modèle 3D.

La texture est ensuite appliquée sur le volume, c'est-à-dire sur le modèle 3D. Cette ultime opération s'intitule la construction de la texture (ou texturation). Sa particularité pour la photogrammétrie, voire son avantage, est que la couleur est appliquée point par point, c'est-à-dire pixel par pixel. Cette étape est donc beaucoup plus précise, car ce n'est pas une simple application de texture sur un maillage, comme ce peut être le cas en modélisation logicielle appliquée aux jeux vidéo ou à certains types de réalité virtuelle.

Enfin, si l'on souhaite obtenir une image de très haute qualité, une mosaïque composée de l'ensemble des photos utilisée lors de la modélisation 3D, il convient de construire l'orthomosaïque, puis de l'exporter au format souhaité. L'orthomosaïque, aussi appelée orthoprojection, est le modèle 3D auquel on a enlevé la perspective, que l'on a donc en quelque sorte « aplati ». Cette opération est effectuée automatiquement par le logiciel qui calcule le plan moyen parallèle à l'ensemble des prises de vue.

a. Importance de la configuration matérielle

En dehors des recommandations générales du logiciel Agisoft Metashape[®], peu de détails ont été fournis jusqu'à présent par les pariétalistes en ce qui concerne l'équipement informatique requis pour la modélisation tridimensionnelle appliquée aux images rupestres. Ce type d'opération nécessite une puissance de calcul importante ainsi que des réglages précis au sein du logiciel lui-même. De même, des configurations matérielles précises permettent tantôt de sauver un calcul voué à l'échec (dans le cas du Swap ; voir ci-après), tantôt de gagner un temps de calcul considérable. Les recommandations que je formule sont les suivantes :

– dans les manuels de photogrammétrie, il est recommandé de pas prendre trop de clichés, car cela peut générer une certaine lourdeur lors du traitement (des phases de calculs les plus gourmandes). En réalité, tout dépend de ce qui est recherché. Pour restituer un secteur de fouille, une précision de l'ordre de la dizaine de centimètres est

parfois suffisante, tandis que dans les études d'arts rupestres, une précision maximale est privilégiée ;

– installer un disque dur de type SSD pour stocker les photographies. Le logiciel charge les données lors de la première phase de calcul, mais surtout se réfère constamment aux données sources, un SSD fera donc gagner un temps considérable (lecture 10 fois plus rapide qu'un HDD classique, écriture jusqu'à 20 fois plus rapide), l'idéal étant une connexion par PCI express (NVMe) et non Sata (3,5 fois plus rapide). Beaucoup plus onéreux, les SSD M2 branchés en PCI express (NVMe) nécessitent une carte mère adéquate ;

– allouer un disque dur SSD complet à l'espace de Swap, c'est-à-dire dédier plusieurs centaines de gigaoctets (Go) au fichier d'échange, en tant que mémoire tampon. Ainsi, dans le cas où la mémoire vive est insuffisante pour une étape, au lieu de faire échouer le logiciel, cette mémoire virtuelle – en tant qu'extension – viendra seconder la mémoire vive. Le temps de calcul s'en trouvera allongé, car lire et écrire sur un SSD est beaucoup, beaucoup plus lent (jusqu'à cent fois) que la mémoire dite « réelle ». Le logiciel luttera pendant plusieurs dizaines d'heures, voire plusieurs jours, mais le calcul a de grandes chances d'aboutir ;

– opter pour un processeur au plus grand nombre de cœurs possible, voire, pour deux processeurs ; installer au moins 128 Go mémoire vive, 256 idéalement ; opter pour une carte graphique parmi les plus performantes. Tout cela fera gagner en temps de calcul (les calculs les plus longs peuvent durer plusieurs semaines) ;

– dans le gestionnaire des tâches, *via* l'onglet « Détails », puis « Définir l'affinité », décocher un cœur du processeur, afin de pouvoir continuer à utiliser la station de calcul pour des tâches simples lors des phases de calcul.

b. Archivage

L'un des objectifs de la photogrammétrie appliquée aux arts rupestres est la conservation des données ; l'archivage représente donc un aspect important de l'entreprise globale, qui n'est que trop peu abordé dans les articles sur le sujet. Il ne s'agit pas de faire de la reconstitution numérique uniquement pour l'aspect esthétique, mais bien de collecter des données en tendant vers l'exhaustivité, de les conserver de manière pérenne et de façon à pouvoir les utiliser, les fusionner et les corrélérer par le biais d'autres logiciels.

Il n'existe actuellement aucune norme consensuellement définie quant au choix des formats d'enregistrement. Ce sont donc les usages ultérieurs du modèle 3D qui déterminent le plus souvent les formats d'archivage. Je recommande toutefois de garder le projet du modèle photogrammétrique complet, afin d'assurer l'exportation ultérieure sous n'importe quel format. Cette précaution est également primordiale, car il y a fort à parier que les mises à jour ultérieures du logiciel Agisoft Metashape[®] intégreront de nouveaux formats dédiés à de nouvelles possibilités d'exportations.

Comme dit précédemment, une fois le modèle créé et archivé, il est possible de le lier à des reconstitutions 3D plus vastes et moins détaillées (par exemple, une vallée complète qui comporte plusieurs abris ornés, dans le cadre d'un SIG). Si la quantité de détails ne peut être aussi élevée pour un volume aussi important, la prise de points-repère géoréférencés sur les sites peut être envisagée lors de la phase d'acquisition photogrammétrique. Il est ainsi possible de caler précisément ces points-repère sur les modélisations plus larges. Pour cela, il est nécessaire d'exporter les *meshs* au format .3ds, car c'est par le biais du logiciel Autodesk 3ds Max que sera effectué le recalage.

De même, les modèles 3D issus de la photogrammétrie à corrélation d'images denses peuvent être associés à des modèles lasergrammétriques plus vastes et plus précis encore. Il s'agit d'une technique d'acquisition 3D par capteur laser qui triangule directement chaque partie de la paroi. Des capteurs numériques enregistrent directement les coordonnées de chaque point, en fonction du degré de précision souhaité.

7. Le relevé

Si les modèles 3D obtenus permettent des restitutions diverses (présentations vidéos, expériences immersives grâce à des salles dédiées, expositions numériques, etc.), l'objectif demeure pour le pariétaliste d'augmenter les possibilités analytiques de son objet d'étude. L'intérêt principal d'exporter l'orthoprojection (au format TIFF afin de préserver l'ensemble des détails) dans le logiciel Illustrator[®] est que l'on pourra travailler sur un support où la précision est nettement supérieure à celle d'un relevé par calque sur photographie. Comme dit précédemment, l'application de ce présent protocole aboutit à un équivalent GSD variant de 40 à 80 μm , selon la distance à laquelle on place l'objectif face à la paroi. Ce qui signifie que l'image générée pour effectuer le relevé possède des pixels restituant entre 0,04 et 0,08 mm de la paroi. Le modèle 3D dégrade d'environ 20 % la résolution obtenue dans les photographies.

La méthode de relevé qui fut dominante jusqu'à très récemment est celle du calque sur photographie. Elle consiste à appliquer un papier transparent au-dessus de l'impression des figures que l'on souhaite relever. Les photographies sont travaillées en post-traitement, agrandies et immobilisées sur des supports rigides aisément préhensibles. Il s'agit de surligner les contours des figurations en travaillant directement face ou au pied des parois. Le fait de se référer constamment aux tracés *in situ* est sans conteste ce qui confère à cette méthode son avantage principal (pour le relevé numérique, il est toutefois possible de se référer au modèle 3D). Le calque sur photographie s'avère relativement rapide à effectuer et sa mise en place est aisée, elle comporte cependant des inconvénients majeurs :

- le morcellement des différents relevés (assujettis au nombre de clichés), qu'il s'agit ensuite de joindre soit physiquement, soit numériquement (par numérisation ultérieure des calques puis assemblage dans un logiciel). Le calage souffre parfois de défauts de perspectives, notamment sur les panneaux de très grande taille ;
- la subjectivité du parallélisme choisi entre le plan médian de la paroi (celui qui rend le mieux compte des figurations et des reliefs naturels) et l'appareil photographique. Afin de réduire les défauts de parallaxe, c'est au photographe de réaliser les clichés en projection orthogonale.

L'orthoprojection issue du modèle photogrammétrique permet à la fois de réaliser des relevés sans limite de taille, et de minimiser automatiquement les défauts de perspective et de parallaxe.

Pour la méthode que j'ai développée, la première étape est de verrouiller le calque de l'orthoprojection dans Illustrator[®]. L'idéal est de progresser par création méthodique incrémentale et exhaustive de calques, en fonction de la nature des interventions, en procédant des stigmates les plus anciens aux plus récents. Ainsi, il sera plus aisé d'isoler numériquement les altérations naturelles de la paroi (concrétions, fissures, cupules, grains de roche, suintements, etc.), des interventions animales (griffades, guano de chauve-souris, etc.), mais aussi des interventions anthropiques (gravures, peintures, mouchages de torches, etc.), en fonction de ce que l'on souhaite démontrer. On obtient ainsi traditionnellement une charte graphique qui détaille en légende les couleurs associées à ces différentes altérations de la paroi. J'ai toutefois procédé différemment, puisque les couleurs sont directement prélevées sur l'orthomosaïque grâce à l'outil pipette (en prenant soin de sélectionner comme échantillon la moyenne d'un carré de cinq pixels de côté). Grâce aux précautions prises lors des réglages colorimétriques, j'acquies ainsi des couleurs uniques dans les relevés, particulièrement fidèles aux couleurs réelles des peintures. Les formes naturelles de la paroi sont restituées par un fin trait noir continu, dont l'épaisseur varie en fonction de la taille de l'orthomosaïque. La couleur retenue pour la paroi est toujours le brun jaune 10YR 5/4 du nuancier de Munsell.

Pour relever numériquement, il s'agit simplement de repasser au stylet les différents contours des stigmates et tracés, tout en zoomant et dézoomant au besoin sur la tablette graphique. Cette dernière doit impérativement disposer d'un écran, au risque de perdre en précision et en rapidité d'exécution. En cas de doute sur un tracé difficilement lisible ou un enchevêtrement complexe, il convient d'ouvrir l'image améliorée (*via* DStretch[®]), sur un second écran adjacent au premier, et de s'y référer ponctuellement (voir paragraphe suivant et fig. 5).



Fig. 5 – Exemple de poste de travail figurant le modèle photogrammétrique (en haut à gauche), l'amélioration d'image sur DStretch® (en haut à droite) et le relevé (en bas).

8. Amélioration d'images *via* DStretch® et utilisation couplée à Agisoft Metashape®

Il serait tentant d'exporter l'orthoprojection complète dans DStretch® afin de déchiffrer directement la totalité d'une paroi, voire d'effectuer un relevé sur une orthoprojection dont l'image aurait été améliorée. Malheureusement, tous les fichiers ne sont supportés par le logiciel ImageJ. Par exemple, les fichiers au format BIG TIFF ou TIFF de taille conséquente ne sont pas exploitables. On serait alors tenté de réduire la taille de l'orthomosaique avant de la lire sur DStretch®, mais ce serait effacer de précieuses informations que le plug-in exploite.

S'il est possible de procéder à rebours, en créant un modèle photogrammétrique avec des images traitées *via* le plug-in DStretch®, puis en exportant l'orthomosaique, un obstacle persiste. En effet, les réglages idéaux pour l'acquisition des données en vue d'une amélioration d'image ou pour la modélisation tridimensionnelle ne sont pas les mêmes. L'utilisation du flash est privilégiée si l'on souhaite révéler des tracés invisibles à l'œil nu, tandis qu'elle créera des zones d'ombre à différents endroits (selon l'angle

des clichés pris pour la photogrammétrie) qui gêneront grandement les étapes de calcul du logiciel Agisoft Metashape®. En effet, sur une même zone, les mêmes pixels apparaîtront différemment d'une photo à l'autre, et le logiciel aura tendance à créer des sous-couches ou des surcouches de matière. En l'état actuel des mises à jour du logiciel Agisoft Metashape®, je recommande donc d'effectuer des réglages idéaux pour ce dernier et non dans l'objectif de réussir une amélioration d'image. Des photos avec flash peuvent évidemment être prises et stockées à part, pour la lecture de certaines parties particulièrement difficiles à déchiffrer. Il conviendra de se référer à l'image améliorée (*via* DStretch®), que l'on diffusera sur un écran adjacent à celui sur lequel est affiché le relevé.

Au-delà de l'aide non négligeable apportée par l'amélioration d'images lors des relevés, il est possible de faire des montages où l'on restaure numériquement les pigments d'origine (voir fig. 6).



Fig. 6 – Lion's Rock (KwaZulu-Natal, Afrique du Sud) avant et après restauration numérique.

9. Apports et limites

J'ai d'ores et déjà insisté çà et là sur nombre d'apports du protocole d'étude. On peut les résumer par la facilité de transmission et de diffusion des peintures, relevés et

modèles 3D ; la précision accrue ; la possibilité de revenir virtuellement à tout moment sur les tracés ou détails quelconques ; la prise en compte des formes naturelles du support au sein des tracés ; la possibilité de restaurations et d'améliorations numériques variées ; les facilités d'ordre métrologique (une fois l'échelle renseignée, on peut interroger le modèle sur n'importe quelle distance, mais aussi calculer le volume de l'abri-sous-roche).

Les différents procédés de ce protocole présentent également des limites de plusieurs ordres, pour lesquelles des solutions, des alternatives, des contournements ou des garde-fous existent cependant.

Pour ce qui est des aspects techniques, le coût du matériel (appareil photographique, objectifs, station de calcul), la puissance et le temps de calcul nécessaires à la modélisation ainsi que les espaces de stockage gigantesques sont les limites principales. Les freins principaux sont donc, à l'heure actuelle, d'ordre budgétaire et non technologique. On peut toutefois y remédier en favorisant les collaborations, en concevant un budget durable au lieu d'augmenter les financements, mais aussi en optant pour des choix matériels mieux adaptés et plus consensuels. Par exemple, en privilégiant des capteurs de moyenne gamme mais suffisamment puissants ; en optant pour des volumes de stockage SSD (Solid-State Drive) à interface SATA (Serial Advanced Technology Attachment)⁶⁸ ; en mutualisant la puissance de calcul *via* des serveurs ; en concevant en amont son plan de stockage ou en ayant recours à des serveurs externes.

Les limites méthodologiques concernent :

- la fiabilité de certains modèles (pour lesquels il peut y avoir une part d'imprécision si la phase d'acquisition n'a pas été correctement effectuée) ;
- le décalage entre l'investissement (temporel et financier) et le résultat (c'est-à-dire les modèles et relevés obtenus).

⁶⁸ Ces derniers sont deux fois plus rapides que les volumes de stockage HDD (Hard Disc Drive), et deux fois moins chers que les SSD à interface PCIe (Peripheral Component Interconnect express).

Les solutions et garde-fous consistent à demeurer transparent dans la démarche tout autant que dans les erreurs et obstacles rencontrés ; ainsi qu'à réajuster la problématique – ou le protocole d'analyse – itérativement jusqu'à sa validation.

B. Géologie

Les peintures rupestres ne peuvent être étudiées isolément de leur « support » : les parois des abris-sous-roche et des grottes. Dans mon corpus ne figurent que des abris-sous-roche : je me concentrerai donc sur ceux-ci. Le terme *support* est en lui-même impropre, car il renvoie à une forme de passivité ; surtout, il suppose que la roche est perçue comme inerte, sans vie. Or nous verrons que des éléments peuvent attester du fait que la roche-support fut perçue par les artistes comme participant au processus artistique (voir fig. 7).



Fig. 7 – Sur un petit bloc rocheux effondré, à Battle Cave (voir annexes p. 262), une ou plusieurs unités graphiques (dont peut-être un serpent) semblent entrer ou sortir d'une aspérité.

La formation géologique de l'Afrique australe s'est déroulée sur plusieurs millions d'années, au cours d'un processus de formation des roches ayant suivi un schéma qui s'est répété au cours des ères, comprenant :

1. la collision des plaques tectoniques, entraînant des compressions, des plissements ou des soulèvements ;
2. l'érosion des roches exposées et soulevées ;
3. la rupture de la croûte terrestre, l'affaissement et la formation de bassins (généralement remplis d'eau) dans lesquels les roches sont déposées ;
4. l'apparition de failles supplémentaires conduisant à des fissures dans la croûte, à travers lesquelles le matériel volcanique s'est écoulé pour former une couche de roches magmatiques par-dessus les couches de roches sédimentaires⁶⁹.

La croûte terrestre est en constante évolution : les hautes montagnes sont érodées par les intempéries au cours de millions d'années et les sédiments sont emportés pour former les roches sédimentaires des plaines environnantes. Les pressions exercées par les plaques tectoniques froissent les sédiments pour former de nouvelles montagnes, provoquant ainsi l'éruption de volcans le long des limites de plaques. L'apparition de failles permet à la lave de s'écouler sur de vastes zones pour former des roches magmatiques.

Toutes les roches déposées au cours de la même période sont regroupées en un supergroupe, lui-même divisé en entités plus petites qui sont, par ordre hiérarchique, les groupes, les sous-groupes, les formations, les membres et les lits⁷⁰ (voir fig. 8).

⁶⁹ J.F. TRUSWELL, *The Geological Evolution of South Africa*, Cape Town, Purnell, 1977.

⁷⁰ *Id.*

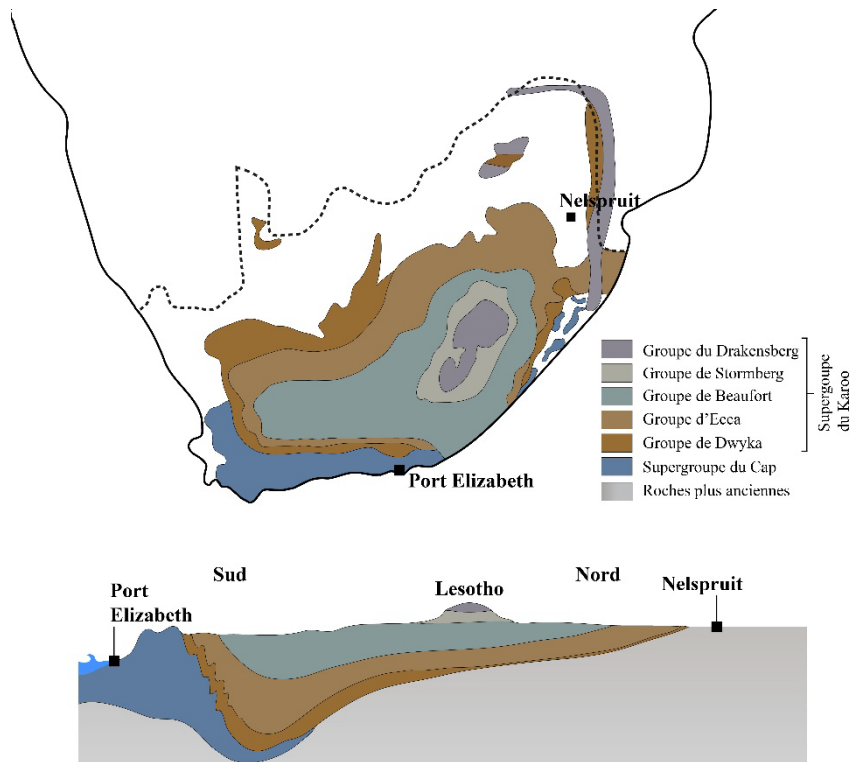


Fig. 8 – Répartition actuelle des roches du supergroupe du Karoo et du supergroupe du Cap.

Il y a environ 500 millions d'années, se forme une faille dans la partie australe du Gondwana⁷¹, au fond de laquelle se dépose le supergroupe du Cap, sur 8 km d'épaisseur⁷². Une subduction entame la fermeture de ce rift il y a environ 330 millions d'années, la compression du supergroupe du Cap marque le début de la formation d'une succession de plissements parallèles et fait apparaître un immense massif montagneux dans la partie méridionale de l'ancien rift. Ces plissements du supergroupe forment le piémont septentrional de cette chaîne (montagnes du supergroupe des Falklands et du Cap).

Le poids de ce gigantesque massif fait s'affaisser la croûte terrestre et engendre un bassin sédimentaire structural. Des sédiments issus de dépôts glaciaires se déposent et inondent la mer du Karoo, entamant la formation du supergroupe du Karoo⁷³.

⁷¹ Ce supercontinent qui regroupait l'actuelle Afrique, l'Amérique du Sud, l'Arabie, l'Inde, l'Antarctique et l'Australie s'est formé il y a environ 600 millions d'années.

⁷² J.F. TRUSWELL, *The Geological Evolution of South Africa*, *op. cit.*

⁷³ T. MCCARTHY et B. RUBISGE, *The story of earth & life: a southern Africa perspective on a 4.6 billion-year journey*, Cape Town, Struik, 2005, p. 160-242 ; R.W. SHONE et P.W.K. BOOTH, « The Cape Basin, South Africa: A review », *Journal of African Earth Sciences*, 43(13) (2005), p. 196-210.

1. Le supergroupe du Karoo

Périodes géologiques	Groupes géologiques	Formations géologiques à l'ouest du 24°E	Formations géologiques à l'est du 24°E	Strates (cénozone)		
Jurassique	Drakensberg	Hiatus	Drakensberg			
			Clarens			
Trias	Stormberg			Elliot		
				Molteno		
Permien	Beaufort	Teekloof	Burgersdorp	<i>Cynognathus</i>		
			Katberg	<i>Lystrosaurus</i>		
			Balfour	<i>Dicynodon</i>		
			Middleton	<i>Cistecephalus</i>		
	Ecca	Abrahams-Kraal	Koonap		<i>Tropidostoma</i>	
					<i>Pristerognathus</i>	
					<i>Tapinocephalus</i>	
					<i>Eodicynodon</i>	
				Waterford	Waterford	
				Tierberg/Fort Brown	Fort Brown	
Carbonifère	Dwyka	Elandsvlei	Ripon			
			Collingham			
			White Hill			
			Prince Albert			

Fig. 9 – Stratigraphie multiscalaire du supergroupe du Karoo, d'après B.S. Rubidge⁷⁴.

Le groupe le plus ancien est le groupe de Dwyka, constitué de larges dépôts glaciaires : des tillites de Dwyka et des schistes argileux (*shales*). Le groupe d'Ecca sus-jacent est composé de schiste argileux, de siltite, de grès, ainsi que de charbon issus des marécages et forêts du bassin du Karoo⁷⁵.

⁷⁴ B.S. RUBIDGE, « Re-uniting lost continents. Fossil reptiles from the ancient Karoo and their wanderlust », *South African Journal of Geology*, 108(1) (2005), p. 135-172.

⁷⁵ *Id.*

Les sédiments du groupe de Beaufort, au-dessus, ont été déposés sous forme de limon et de boue par des rivières méandreuses et à écoulement lent, dans une vaste plaine d'inondation au nord des monts de la ceinture plissée du Cap (*Cape Fold belt*). Ce groupe de Beaufort comprend des grès riches en fossiles d'amphibiens et de reptiles, ainsi que des schistes argileux, tout comme les formations de Molteno, d'Elliot et de Clarens qui forment le groupe supérieur du Stormberg. Ces sédiments sont recouverts par les basaltes volcaniques et les rhyolites du groupe du Drakensberg⁷⁶.

La plupart des grandes rivières du KwaZulu-Natal présentent des caractéristiques géomorphologiques connues sous le nom de « rivières méandreuses incisées ». Ces caractéristiques marquent une période importante de soulèvement de la région côtière orientale de l'Afrique du Sud. Le soulèvement de la surface terrestre a augmenté les dénivelés et a relancé l'érosion fluviale, de sorte que le fleuve a entaillé le substrat rocheux le long des méandres préexistants, qui sont désormais profondément incisés dans un paysage accidenté⁷⁷.

2. Les basaltes du groupe du Drakensberg (il y a environ 182 millions d'années)

Le supergroupe du Karoo, et plus particulièrement le groupe du Drakensberg, témoigne – de par les indices de glaciation, des fossiles directeurs et des épanchements volcaniques spécifiques – de la rupture du Gondwana, évoquée *supra*. Lorsque ce supercontinent a commencé à se séparer, et à migrer du pôle Sud vers les latitudes tropicales (sur environ 150 millions d'années), la croûte terrestre s'est amincie entre les continents adjacents, permettant à la lave de faire éruption à la surface, un processus toujours existant aujourd'hui, au niveau des crêtes médio-océaniques. Les coulées de lave ont d'abord recouvert une énorme zone, allant jusqu'à 1,6 km d'épaisseur par endroits.

⁷⁶ T. MCCARTHY et B. RUBISGE, *The story of earth & life: a southern Africa perspective on a 4.6 billion-year journey*, Cape Town, Struik, 2005, p. 160-242 ; R.W. SHONE et P.W.K. BOOTH, « The Cape Basin, South Africa: A review », *op. cit.*

⁷⁷ J.F. TRUSWELL, *The Geological Evolution of South Africa*, *op. cit.*

Ce groupe du Drakensberg est marqué par les montagnes éponymes⁷⁸ et la partie la plus épaisse se situe dans la région de l'actuel Lesotho. Une grande partie de la lave s'est érodée, mais le basalte est toujours présent dans les parties sommitales des monts de l'uKhahlamba-Drakensberg (voir fig. 8, 9 et 10), des monts Maluti du Lesotho, des monts Lebombo à la frontière avec l'Eswatini et le Mozambique, dans certaines parties du Soutspansberg (à l'extrême nord de l'Afrique du Sud, dans la région du Limpopo) et dans la plaine des Springbok Flats (dans la région du Limpopo également).

Les basaltes de l'uKhahlamba-Drakensberg contiennent des vésicules de gaz dont certaines ont été comblées ultérieurement par des minéraux déposés par les eaux souterraines en circulation. Les épanchements successifs sont visibles à travers l'abondance des vésicules au sommet de chaque couche, à l'inverse des laves en coussins (*pillow lavas*). Les filons de dolérite qui traversent toute la séquence sédimentaire du Karoo représentent en fait les conduits d'alimentation du magma ayant été expulsé sous forme de laves du Drakensberg, ils sont particulièrement visibles lorsqu'ils pénètrent les grès de Clarens, notamment dans le parc national du Golden Gate (région de l'État libre).

Nous l'avons vu, les montagnes du Drakensberg se caractérisent par un étagement sédimentaire épais, coiffé par une accumulation de basalte. L'art rupestre peut se trouver sur de grands blocs rocheux (parfois isolés), dans des abris-sous-roche de toutes tailles, ou dans des grottes (rares dans la région étudiée ici). Les abris-sous-roche sont des cavités résultant de processus d'érosion ; dans la région, ils sont constitués de grès fin et poreux, offrant une surface idéale pour y apposer les peintures.

Les sites ornés se situent majoritairement près des rivières principales, ainsi que des affluents et des ruisseaux qui alimentent ces rivières. Cela est dû davantage au réseau hydrographique extrêmement dense qu'à un processus sélectif particulier. Dans d'autres régions, comme le Cederberg, la particularité des abris-sous-roche est d'être constitués de grès et de couches argileuses sur lesquelles l'érosion a agi en différé. Ces abris sont composés de grès quartzitiques, c'est-à-dire de grès avec des inclusions de quartz.

⁷⁸ *Drakensberg* signifie « les montagnes du dragon » en afrikaans, tandis que les Zulu les dénomment *Ukhahlamba* : « la barrière de lances acérées ».

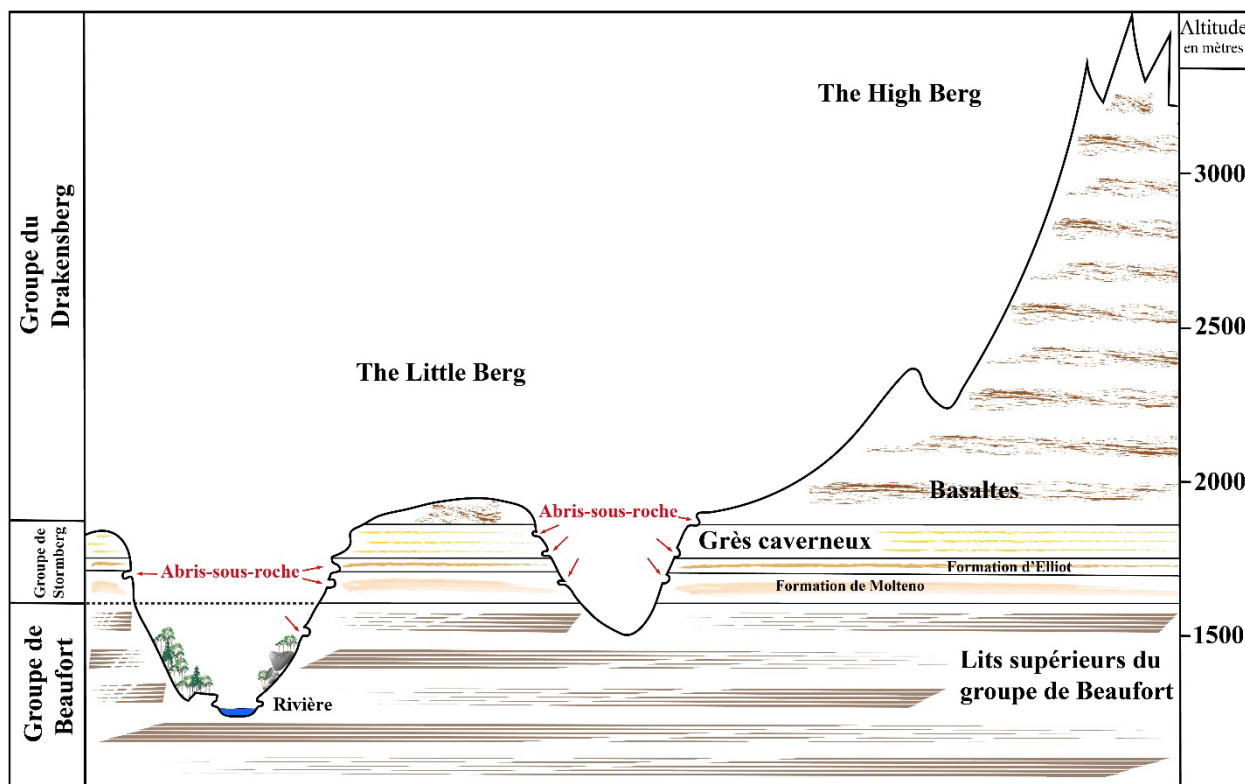


Fig. 10 – Stratigraphie multiscalaire du supergroupe du Karoo, d'après B.S. Rubidge⁷⁹ et H. Pager⁸⁰.

3. Un climat, plusieurs biotes et biotopes en fonction de l'étagement du Drakensberg

La végétation naturelle des régions du *veld** abrite une très grande variété d'espèces. Aucune de ces dernières n'est ubiquiste, et beaucoup sont très localisées. Le *grassveld* est la végétation caractéristique des hauts plateaux (le *Highveld*), dominée par des espèces d'herbes aux couleurs majoritairement rouges. Là où l'herbe pousse sur des sols fertiles bien drainés et soumis à des précipitations relativement faibles, elle a tendance à être plus douce qu'ailleurs : elle est donc appelée *sweetveld*, en opposition au *sourveld*. Les *sweetvelds* sont plus appétissantes pour le bétail et les élands que les *sourvelds* (qui ne sont d'ailleurs pas utilisables comme fourrage l'hiver).

La vallée s'étend de 1 250 m à environ 2 000 m d'altitude. Elle accueille les pentes caractéristiques du *Little Berg** et des vallées fluviales. La pluviométrie est d'environ 1 400 mm par an. La majeure partie de cette zone est occupée par des prairies de

⁷⁹ B.S. RUBIDGE, « Re-uniting lost continents. Fossil reptiles from the ancient Karoo and their wanderlust », *op. cit.*

⁸⁰ H. PAGER, *Ndedema: A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*

sourveld, principalement des graminées *Themeda triandra*, avec des *Protea* éparpillés sur les flancs de collines. Des prairies de *sweetveld* sont présentes de manière éparse.

De nombreuses vallées fluviales, dont la vallée de Didima, sont densément boisées, principalement avec des bois jaunes (*yellowwoods*), dont *Podocarpus latifolius*, *Podocarpus falcatus* et *Podocarpus henkelii*.

Une ceinture subalpine, entre 2 000 et 2 800 m d'altitude environ, s'étend du sommet du *Little Berg* à la partie inférieure des sommets du *Main Berg**. Les précipitations y sont plus importantes, en moyenne 2 000 mm par an, et les pentes y sont beaucoup plus raides que dans la vallée. La zone se situe au-dessus de la limite des arbres ; les seules plantes ligneuses qui y poussent sont celles que les Zulu nomment l'*umtshitshi* – *oldwood* en anglais (*Leucosidea sericea*)⁸¹. Comme au niveau inférieur, la végétation du *sourveld* domine, se composant principalement de prairies, avec toujours *Themeda triandra* comme graminée dominante.

La ceinture alpine occupe une étroite bande au bord de l'escarpement du Drakensberg, au-delà de 2 800 m d'altitude. Les précipitations sont moins importantes que dans la ceinture subalpine, avec environ 1 600 mm par an. Le climat y est rigoureux et les longues sécheresses ne sont pas rares. La flore peut être comparée à la toundra alpine, avec des sols peu profonds et marécageux en été. Des corridors de végétation se créent temporairement, avec parfois de vastes zones humides⁸².

La diminution de la pression atmosphérique et l'augmentation de l'intensité des rayons ultraviolets entraînent la diminution des hormones de croissance, ce qui a pour effet de nanifier de nombreuses plantes poussant à ces hautes altitudes. Malgré cela, la profusion de plantes à fleurs sur les hauteurs, surtout en été, est remarquable. Dans les

⁸¹ Les Zulu en écrasent et en mélangent les feuilles afin d'obtenir une pâte réputée traiter l'ophtalmie. L'arbre est utilisé comme un charme apotropaïque afin de protéger les habitants des fermes. T.H. ARNOLD et D.J.B. KILLICK, *Medicinal and magical plants of southern Africa: an annotated checklist*, Pretoria, National Botanical Institute, 2002 (Strelitzia).

⁸² L. MUCINA, D.B. HOARE, M.C. LÖTTER, J. PREEZ, M.C. RUTHERFORD, C.R. SCOTT-SHAW, G.J. BREDENKAMP, L. POWRIE, L. SCOTT, K.G.T. CAMP, H. BEZUIDENHOUT, T.H. MOSTERT, S. SIEBERT, P. WINTER, J.E. BURROWS, L. DOBSON, R.A. WARD, M. STALMANS et L. SELETENG KOSE, « Grassland biome », *Strelitzia*, 19 (2006), p. 348-437.

années 1890, Hans Justus Thode, un pionnier de la collecte de plantes, décrivait déjà la végétation des sommets comme « des champs verdoyants et fleuris⁸³ ».

Une autre caractéristique notable de ces hautes altitudes est l'amplitude thermique extrême : les nuits d'hiver peuvent être très froides (jusqu'à -20 °C), mais les températures se réchauffent sensiblement durant la mi-journée, où elles peuvent atteindre environ 15 °C . L'humidité varie de même sensiblement : elle est très élevée en été, en raison de l'abondance des nuages, du brouillard et des pluies quotidiennes, tandis que l'hiver est souvent synonyme de sécheresse. La neige est fréquente en période hivernale, mais peut advenir durant tous les mois de l'année. Un manteau neigeux demeure pendant plusieurs mois sur les plateaux des sommets et dans les ravins exposés au sud, protégeant ainsi les plantes des températures trop basses.

Ailleurs dans le Drakensberg, en particulier dans les vallées du *Little Berg*^{*}, le climat est doux et agréable, frais en été, mais il peut tout de même être très froid en hiver. L'été est la période pluvieuse, avec des brouillards et des pluies qui durent parfois plusieurs jours. L'automne et l'hiver sont frais (entre 5 et 15 °C en journée, les températures nocturnes sont souvent négatives) ; le vent y est vivifiant, avec pratiquement chaque jour hivernal l'assurance d'avoir un ciel sans nuage. Au printemps, des pluies précoces peuvent advenir et le vent de montagne (le « *Berg wind* », un vent catabatique), réputé chaud et sec, souffle du nord-ouest, depuis le haut plateau central du grand escarpement africain vers la côte Est.

4. Les incendies

La flore du Drakensberg est affectée par l'altitude, par la répartition des différentes espèces végétales, par les animaux, par le climat, mais aussi par le feu. Les feux de prairie (*grass fire*) sont fréquents dans le Drakensberg, surtout en hiver et au début du printemps, et ils ont un effet profond sur la végétation. Ces feux peuvent être naturels (déclenchés notamment par la foudre) ou anthropiques, c'est-à-dire de nature criminelle, accidentelle, mais aussi préventive. Chaque année, au début de l'hiver, de vastes bandes pare-feu (*fire-breaks*) sont brûlées de manière à obtenir des zones

⁸³ J. THODE, « Die botanischen Höhenregionen Natal's », *Botanische Jahrbücher für Systematik, Pflanzengeschichte und Pflanzengeographie*, 18 (1894), p. 14-45.

tampons, en cas d'incendies de plus grande ampleur. D'après les données ethnographiques⁸⁴, les San pratiquaient un système de gestion du feu qui avait pour but d'attirer le gibier⁸⁵.

De façon générale, les feux récurrents acidifient légèrement les sols et réduisent les taux de carbone et d'azote. Sur les zones pare-feu brûlées annuellement, il en résulte une baisse de fertilité d'environ 20 % par rapport aux parcelles brûlées moins régulièrement (tous les 2, 3 ou 4 ans), ce qui semble n'avoir qu'un impact limité sur la diversité des espèces et sur les propriétés des sols⁸⁶.

Les plantes ont adopté de nombreuses méthodes leur permettant de survivre aux incendies. Ainsi, les *Erica* poussent dans les ravines rocheuses exposées au sud, où les incendies sont moins ravageurs que sur les pentes exposées au nord. Si les *Protea roupelliae* et *Protea multibracteata* se protègent du feu grâce à leur écorce épaisse, les *Protea subvestita* en sont dépourvues. Ces dernières se protègent en partie en poussant ensemble de manière beaucoup plus dense que dans le cas des deux autres espèces⁸⁷. Cette plante présente des tendances pyrophiles, c'est-à-dire que le feu favorise sa régénération. Autour des *Protea subvestita* isolées, calcinées, il ne tarde jamais à apparaître des centaines de jeunes plantes poussant à partir de graines stimulées par le feu. Les poils de la graine sont brûlés, ce qui lui permet d'entrer en contact avec le sol et de mieux germer. Le mimosa d'hiver (*Acacia dealbata*, en anglais *Silver wattle*) assure sa survie de la même manière, excepté que c'est la chaleur du feu qui fait craquer

⁸⁴ D.F. BLEEK, *The Naron: A Bushman Tribe of the Central Kalahari*, Cambridge, The University Press, 1928 ; H.J. DEACON, *Where hunters gathered: A study of Holocene Stone Age people in the Eastern Cape*, Cape Town, South African Archaeological Society monograph series, 1976 ; A.W. DRAYSON, *Sporting Scenes amongst the Kaffirs of South Africa*, Londres, Routledge, 1858, p. 110 ; I. SCHAPER, *The Khoisan Peoples of South Africa: Bushmen and Hottentots*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1930.

⁸⁵ S. ARCHIBALD, A.C. STAVER et S.A. LEVIN, « Evolution of human-driven fire regimes in Africa », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109(3) (2012), p. 847-852 ; J.M. FINCH, T.R. HILL, M.E. MEADOWS, J. LODDER et L. BODMANN, « Fire and montane vegetation dynamics through successive phases of human occupation in the northern Drakensberg, South Africa », *Quaternary International*, 611-612 (2022), p. 66-76 ; E.J. MOLL, B. MCKENZIE et D. MCLACHLAN, « A possible explanation for the lack of trees in the fynbos, Cape Province, South Africa », *Biological Conservation*, 17(3) (1980), p. 224 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976, p. 5.

⁸⁶ T.G. O'CONNOR, R.G. UYS et A.J. MILLS, « Ecological effects of fire-breaks in the montane grasslands of the southern Drakensberg, South Africa », *African Journal of Range & Forage Science*, 21(1) (2004), p. 1-9.

⁸⁷ E. POOLEY, *Mountain flowers: a field guide to the flora of the Drakensberg and Lesotho*, 1^{re} éd., Durban, The Flora Publications Trust, 2003.

l'épiderme dur de la graine, permettant à l'humidité d'atteindre l'embryon et de commencer la germination. Enfin, *Peotea caffra* dépend directement de la fumée de ces feux pour stimuler les graines dormantes⁸⁸.

Si une partie de la végétation a appris à s'adapter à ces feux périodiques, certaines des espèces montagnardes sont menacées. Par exemple, la plante *Erica woodii* semble disparaître des prairies régulièrement brûlées, et *Erica cerinthoides* n'y atteint jamais plus de 25 cm de hauteur, alors que dans les réserves préservées des incendies, ces arbustes mesurent plus d'un mètre et fleurissent abondamment⁸⁹.

C. Faune

Je me contenterai ici de nommer les différentes espèces animales que l'on retrouve dans l'uKhahlamba-Drakensberg, car des indications plus précises seront données au fil du texte, notamment lorsque les figurations nécessiteront de plus amples développements.

L'on rencontre donc dans cette région différentes espèces d'antilope, dont principalement l'éland (*Taurotragus oryx*), le cobe des montagnes (*Redunca fulvorufula*), le céphalophe de Grimm (*Sylvicapra grimmia*), le *steenbok* (*Raphicerus campestris*) et le péléa (*Pelea capreolus*). Les mammifères que l'on croise le plus souvent demeurent les babouins Chacma (*Papio ursinus*), qui se déplacent en groupe et possèdent des comportements hiérarchiques complexes. Les damans du Cap (*Procavia capensis* et *Procavia capensis welwitschii*) sont souvent présents dans les abris-sous-roche, au plus près des peintures. Les porcs-épics du Cap (*Hystrix africaeaustralis*), de même que les chacals à dos noir (*Canis mesomelas*) et différents mustélidés (*Ictonyx striatus*, *Aonyx capensis*) se font extrêmement discrets. Il en va de même du protèle (*Proteles cristatus*), du chat sauvage d'Afrique subsaharienne (*Felis silvestris cafra*), de l'oryctérope du Cap, de l'Oryctérope du Cap (*Orycteropus afer*) et du léopard (*Panthera pardus*).

⁸⁸ J. WILLIAMS, *Walking in the Drakensberg: 75 walks in the Maloti-Drakensberg Park, South Africa*, Kendal, Cicerone, 2017, p. 28.

⁸⁹ E. POOLEY, *op. cit.*

La région compte plus de 300 espèces d'oiseaux⁹⁰, parmi lesquels le gypaète barbu (*Gypaetus barbatus*), le vautour du Cap (*Gyps coprotheres*), le messenger sagittaire (*Sagittarius serpentarius*), le souimanga à plastron rouge (*Cinnyris afer*), la buse rounoir (*Buteo rufofuscus*) ainsi que l'euplecte à longue queue (*Euplectes progne*).

Quelques scorpions peuvent être aperçus, notamment le *Drakensberg creeper* (*Opisthacanthus validus*), ainsi que plusieurs espèces de serpents, dont trois hautement dangereuses pour les humains : la vipère heurtante (*Bitis arietans*), la *berg adder* (*Bitis atropos*) et le ringhal (*Hemachatus haemachatus*).

Enfin, de nombreuses araignées sont présentes (*Harpactirinae*, *Palystes*, *Lycosidae...*), mais seuls deux spécimens sont dangereux : les veuves noires et les veuves brunes (appartenant toutes deux aux *Latrodectus*).

D. Histoire et traditions rupestres

1. Les San

Les vestiges archéologiques attestent que des chasseurs-collecteurs se sont établis dans la région montagneuse du Maloti-Drakensberg depuis au moins 29 000 ans⁹¹. Les chasseurs-collecteurs possèdent un mode de vie semi-nomade, au sein duquel les clans se déplacent sur des itinéraires spécifiques, se nourrissent de baies ainsi que de tubercules disponibles en fonction des saisons et chassent divers animaux, depuis les plus petits rongeurs jusqu'aux élands, les plus grandes antilopes d'Afrique. La division sexuelle des tâches implique que les femmes et les enfants recherchent les racines et les tubercules, chassent les petits animaux tels que les rongeurs⁹², tandis que les hommes s'occupent de traquer le plus gros gibier. Ce mode de vie induit également une saisonnalité des chasses, et des déplacements depuis les hauteurs du Drakensberg vers les terres basses et plus accueillantes du Natal les mois d'hiver. Les San actuels sont

⁹⁰ J. WILLIAMS, *op. cit.*, p. 22.

⁹¹ H. OPPERMAN, « Strathalan Cave B, north-eastern Cape Province, south Africa: Evidence for human behaviour 29,000-26,000 years ago », *Quaternary International*, 33 (1996), p. 45-53 ; « A report on the results of a test pit in Strathalan Cave B, Maclear district, North-eastern Cape », *Southern African Field Archaeology*, 1(2) (1992), p. 98-102.

⁹² W.E. STANFORD, « Statement of Silayi, with Reference to His Life Among the Bushmen », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 1(2) (1910), p. 437.

les descendants de ces chasseurs-collecteurs dont les peintures sont majoritaires dans la région du Maloti-Drakensberg. En Afrique du Sud, les San ont été progressivement repoussés vers des zones plus arides, par l'arrivée de différents peuples à partir du XVII^e siècle⁹³, puis décimés par les allochtones. Le drame se joue en plusieurs actes. Durant le premier millénaire de notre ère, les Khoekhoe (un peuple voisin principalement éleveur de bétail) s'installent dans les parties les plus méridionales de l'Afrique australe, ils entrent en contact avec les San. À partir du XVIII^e siècle, les *komandos* – qui ont pour vocation initiale de patrouiller aux frontières de la colonie – se livrent à des raids punitifs contre les San. Ils tuent les hommes et raptent en masse femmes et enfants, ils pillent également le bétail des communautés d'agriculteurs. Initialement, ces *komandos* sont des milices instituées par la Compagnie des Indes orientales, formées de colons, de Khoekhoe, de métis, puis de *bastards* à partir de 1774 et l'instauration du « *komando* général »⁹⁴. Dès lors, très peu de San survivent sur le territoire sud-africain, certains parviennent à trouver refuge dans des communautés Zulu, dans les marges du Maloti-Drakensberg. Différents groupes San vivent encore aujourd'hui en Namibie, dans les parties méridionales de l'Angola ainsi qu'au Botswana. Ces groupes San sont nombreux, et sont eux-mêmes composés d'une multitude de tribus. La dénomination générique de « groupes San » ne rend pas justice à leur diversité culturelle⁹⁵.

Si Bartolomeu Dias et son équipage sont les premiers Européens à poser le pied en Afrique du Sud, c'est Jan van Riebeeck, capitaine de la Compagnie des Indes orientales, qui établit le premier comptoir commercial, prêt du cap de Bon-Espérance, en 1652. À partir de 1806, les Britanniques colonisent à leur tour la région du Cap, supplantant le gouvernement néerlandais. Dès la fin du XVII^e siècle, les *trekboers*, des fermiers d'origine hollandaise, parcourent le nord et l'est de la colonie et l'élargissent d'autant. Dans les années 1860, ils vivent aux confins de la frontière nord de la colonie, à bonne distance de la loi. Ils établissent des fermes en s'appropriant les terres des indigènes San (principalement les /Xam), et chassent leur gibier pour se nourrir, tout autant que pour le plaisir de chasser. Les San périssent en grand nombre, de la main des *trekboers* : ils

⁹³ F.-X. FAUVELLE-AYMAR, *Histoire de l'Afrique du Sud*, Paris, Éditions Points, 2013, p. 219.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 118-131.

sont chassés, enlevés et forcés à travailler comme ouvriers dans les fermes ; beaucoup meurent de faim. En représailles, des tribus San attaquent certains cheptels de colons – des assauts meurtriers qui ne manquent pas de s’attirer à leur tour la vindicte de ceux qui se nommaient eux-mêmes les Afrikaners.

Toujours dans les années 1860, le philologue et linguiste allemand Wilhelm Heinrich Immanuel Bleek s’installe au Cap en compagnie de sa femme Jemima. Ils seront rejoints plus tard par la sœur de Jemima : Lucy Catherine Lloyd. W. Bleek voulait initialement étudier la langue Zulu, mais il comprit rapidement les enjeux associés aux massacres des San. Il entreprit alors d’apprendre, d’étudier et de décrire une langue San. Après plusieurs tentatives infructueuses pour interviewer des captifs à Robben Island, le magistrat du Namaqualand au Cap, Louis Anything, présente à W. Bleek trois /Xam amenés du nord du Cap pour être jugés. Bleek obtint du gouverneur de pouvoir conserver les prisonniers sous sa garde, à des fins de recherche dès 1870.

L. Lloyd s’est jointe à W. Bleek dans le cadre de ce projet. Ensemble, ils ont rassemblé des archives uniques et étendues d’histoires, de dessins et d’aquarelles. Plusieurs prisonniers et locuteurs ont vécu pendant des périodes variables dans la maison des Bleek. Après la mort de W. Bleek en 1875, sa femme Jemima ainsi que L. Lloyd continuent d’héberger et d’interviewer des /Xam, mais aussi plusieurs Korana, ainsi que quatre jeunes orphelins parlant le !kun⁹⁶ qui étaient venus du nord de la Namibie au Cap à la fin des années 1870. Le projet a donné lieu à plus de 13 000 pages de carnets de notes, ainsi qu’à des généalogies, des cartes et des illustrations d’observations de la vie quotidienne en /Xam et en !kun.

La collection Bleek & Lloyd est aujourd’hui conservée à l’Université du Cap, à la Bibliothèque nationale et à l’Iziko South African Museum de Cape Town. La totalité des archives a été numérisée, elle est entièrement consultable en ligne⁹⁷.

⁹⁶ La langue !kun est parlée dans le centre-ouest de la Namibie (région d’Erongo) et ne doit pas être confondue avec la langue !kung et le peuple éponyme vivant plus au nord.

⁹⁷ <http://lloydbleekcollection.cs.uct.ac.za/>

2. Techniques d'exécution des arts rupestres

Les artistes San utilisaient une technique de pinceau dite « à trait fin » (*fine-line tradition*) caractérisée, comme son nom l'indique, par des nuances de couleurs finement réalisées, des contours fins et la représentation minutieuse de détails particuliers (anatomiques, éthologiques, ornementaux). Les thèmes abordés vont des animaux divers (avec une grande proportion d'antilopes) aux thérianthropes (des représentations mi-humaines, mi-animales), en passant par les humains, les vêtements et objets (parfois clairement identifiables, comme des bâtons percés, des armes ou des sacs spécifiques de collecte) et un grand nombre de représentations abstraites bien plus énigmatiques. Les techniques d'exécution diffèrent relativement peu d'un bout à l'autre du massif montagneux, même si des variations stylistiques et thématiques discrètes ont été identifiées. Les artistes peignaient sur un type de roche suffisamment poreux pour absorber le pigment, mais suffisamment lisse pour être peint sans que les aspérités de la roche ne perturbent trop les traits de pinceau. Les pinceaux pouvaient être constitués de poils de queue ou de crinière de gnou attachés par un lien très fin de roseau⁹⁸, bien qu'il soit évidemment possible d'imaginer d'autres confections.

Les couleurs qui permettaient l'élaboration des peintures San étaient obtenues à partir de pigments naturellement présents dans les argiles riches en fer ou dans les ocres que l'on trouve à travers toute la région. C'est en tout cas ce qui ressort d'un entretien, dans les années 1930, entre Marion Walsham How⁹⁹ (l'épouse d'un commissaire de district du Lesotho) et Mapote. Ce Sotho expliqua comment, à la fin du XIX^e siècle, il avait appris à peindre avec les San dans leurs abris-sous-roche, et comment ces derniers confectionnaient leurs peintures.

Les pigments jaunes et les autres couleurs terreuses sont issus des roches sédimentaires parfois associées à des oxydes de fer, telles que la limonite et la goethite¹⁰⁰. Les roches sont cassées, abrasées et broyées dans le but d'obtenir une fine poudre qui sera ensuite mélangée à un liant (de l'eau, de l'œuf, de la sève...), afin

⁹⁸ W.E. STANFORD, *op. cit.*, p. 439.

⁹⁹ M.W. HOW, *The mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962.

¹⁰⁰ *Id.*

d'arriver à la consistance souhaitée. Les liants à base de sang¹⁰¹ – par exemple d'éland¹⁰² – ou de graisse animale sont réputés mieux tenir dans le temps, et fournissent la matière carbonée nécessaire aux datations radiocarbone. Les pigments rouges pouvaient être obtenus à partir d'hématites auxquelles on ajoutait de petites quantités d'oxydes de fer ; elles étaient ensuite de même broyées et liées à un liquide. L'ocre rouge fonce lorsqu'elle est chauffée et l'ocre jaune vire au rouge. Le pigment blanc pouvait être obtenu soit à partir d'une argile siliceuse mélangée au jus d'une plante succulente, *Asclepia gibba* selon Mapote¹⁰³, soit à partir de fiente d'oiseau. Le noir était principalement élaboré à partir de charbon de bois (par exemple de bâtons brûlés) ou de manganèse. Le mélange de ces pigments primaires – noir, blanc, rouge et jaune – permet d'obtenir une large gamme de couleurs, comme on le voit souvent dans les peintures polychromes nuancées des San. Au cours des périodes plus récentes, les oxydes ferriques hydratés (à grain plus grossier) semblent avoir été utilisés plus fréquemment. Ceux-ci s'effacent plus rapidement que les autres, ce qui donne une indication de l'âge des peintures. L. Lloyd remarquait déjà que les pigments blancs, bien qu'ils ne fussent pas utilisés dans les périodes les plus anciennes, s'estompaient plus rapidement que les autres¹⁰⁴.

3. Une diversité de thèmes et de techniques

Les gravures rupestres San, quasiment absente de l'UDP, sont très abondantes sur le plateau intérieur du sous-continent, notamment dans la région semi-désertique du Karoo. Elles ont été réalisées à l'aide d'un vaste éventail technique allant du piquetage au raclage, en passant par des ciselages finement effectués. Ces gravures effectuées par les San en côtoient d'autres, de traditions différentes, mais dont l'identification demeure problématique.

En effet, bien que mes recherches se focalisent sur les peintures San qui se situent autour du Maloti-Drakensberg, il convient de rappeler que l'Afrique du Sud, et

¹⁰¹ E. DENNINGER, *Age determination of rock paintings in Northern Transvaal (Limpopo Valley) and Natal (Drakensberg)*, Pretoria, C.S.I.R., 1967.

¹⁰² *Ibid.*, p. 35 ; M.W. HOW, *op. cit.*

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock-Paintings in South Africa: From Parts of the Eastern Province and Orange Free State*, Londres, Methuen, 1930, p. XIV, XX.

a fortiori l'Afrique australe, sont des territoires-palimpsestes. Les paysages ont été traversés, tant historiquement que géographiquement, par une multitude de populations et de traditions rupestres différentes.

Ces différents groupes de populations possèdent chacun des manières singulières de marquer durablement leur territoire ; ils ont peint et gravé en utilisant une multitude de techniques pour représenter des thèmes variés et ainsi aborder des sujets tout aussi nombreux. Il s'agit de figuration animales, d'anthropomorphes, de thérianthropes, de formes géométriques, de vêtements, d'objets en tout genre, de véhicules, d'armes, etc. Or, est-il un seul aspect, un seul pan des recherches d'art rupestre en Afrique du Sud qui ne soit pas miné par la sériation ethnique et raciale héritée du passé colonial et de l'apartheid ? Si les techniques utilisées pour appliquer la peinture ou réaliser des gravures sur les roches peuvent être utiles pour en identifier les auteurs, des travaux ont montré combien ces frontières ethniques et culturelles étaient mouvantes¹⁰⁵.

Il s'agit de préciser que les San actuels ne sont pas les chasseurs-collecteurs qui occupaient l'Afrique australe il y a plusieurs millénaires. L'essentialisation latente qui résulte de ces raccourcis fait partie des points cruciaux traités dans la troisième partie de ce mémoire. Il est primordial de reconnaître que les groupes culturels ne sont pas figés dans le temps. Les individus n'ont jamais cessé d'entrer en contact avec d'autres groupes, ils se sont épiés, se sont rapprochés, ont parfois pris leurs distances les uns vis-à-vis des autres ; ils ont vécu ensemble, se sont mariés entre eux et ont parfois même emprunté aux cultures environnantes des pratiques et de subtiles manières de voir et de penser. Les individus d'origine San, Khoekhoe, Sotho, Nguni, européenne et asiatique se sont mariés et mélangés, au-delà des prétendues divisions culturelles, pendant des centaines d'années. Les Korana (autrefois plus couramment dénommés Griquas) en

¹⁰⁵ J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Archaeological Review*, 32(3) (2015a), p. 505-535 ; R. KING et S. CHALLIS, « The "interior world" of the nineteenth-century Maloti-Drakensberg mountains », *The Journal of African History*, 58(2) (2017), p. 213-237.

sont un exemple édifiant¹⁰⁶, de même que les AmaTola¹⁰⁷. Lorsque j'emploie ces termes culturels et ethniques chargés et controversés, je les manie avec respect, dans l'unique optique d'être plus précis, et toujours en reconnaissant la complexité et le caractère dynamique de l'histoire de ces populations.

Actuellement, au sein de la recherche sud-africaine, la compréhension des différents types d'art rupestre dépend en grande partie des auteurs présumés, c'est-à-dire de l'origine ethnique que les chercheurs leur assignent. Ces derniers tentent ensuite de confirmer ces associations, en observant s'il y a correspondance partielle entre les motifs représentés et les systèmes de pensée, ainsi que divers objets de vie quotidienne.

Les San utilisaient généralement une technique de peinture « au trait fin » (que j'ai décrite *supra*) tandis que les Khoekhoe et les Sotho ont par exemple recours à une technique de peinture au doigt, et certains groupes mixtes combinent une technique de peinture au pinceau et au doigt. Les figurations peintes au doigt représentent des chevaux, des chariots à bœufs, des armes à feu et des personnages vêtus à l'europpéenne. Provenant du Karoo et de part et d'autre de la ceinture plissée du Cap, ces peintures ont été réalisées après le passage de la frontière coloniale, et très probablement par les frontaliers et les colons eux-mêmes¹⁰⁸. Il en va de même des piquetages caractéristiques du plateau de Ghaap, au nord de Kimberley. Est-il utile de préciser que pour chacune de ces traditions, ainsi que d'un site à l'autre, les significations des gravures et les motivations des artistes étaient très différentes ?

Les gravures et ciselages « au trait fin » (*hairline engravings*) semblent être l'apanage des chasseurs-cueilleurs (fig. 11). C'est en tout cas le consensus actuel, vers lequel pointent le choix des thèmes, le contexte figuratif et géographique des sites, ainsi que la comparaison des formes graphiques avec les cosmologies des chasseurs-cueilleurs¹⁰⁹.

¹⁰⁶ J.A. ENGELBRECHT, *The Korana: An Account of Their Customs and Their History, with Texts*, Cape Town, Maskew Miller, 1936 ; S. OUZMAN, « The magical arts of a raider nation: Central South Africa's Korana rock art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005a), p. 101-113.

¹⁰⁷ S. CHALLIS, « The impact of the horse on the AmaTola 'bushmen': new identity in the Maloti-Drakensberg Mountains of Southern Africa, University of Oxford, 2008 », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 44(1) (2009), p. 156-157.

¹⁰⁸ J. PARKINGTON, D. MORRIS et N. RUSCH, *Karoo Rock Engravings*, Cape Town, Southern Cross Ventures, 2008 (Follow the San series, 4), p. 10-13.

¹⁰⁹ *Id.*



Fig.11 – Site de Klipkraal 2, province du Cap Nord (Afrique du Sud).

Les gravures très largement géométriques (les pétroglyphes abstraits que l'on qualifie de grilles, de méandres, de points, de zig-zags, de motifs circulaires ou en nid d'abeille) contrastent avec les gravures décrites précédemment, qui représentent des animaux et des figurations humaines. C'est précisément cette dissonance stylistique qui a mené à l'hypothèse d'une tradition rupestre différente, consensuellement attribuée aux Khoekhoe. La répartition de ces sites rupestres coïncide par ailleurs avec les itinéraires de migration de ce peuple de pasteurs.

Les gravures qui ressemblent à des vues aériennes d'enceintes de pierre (dans le nord-est de l'Afrique du Sud) sont vraisemblablement attribuables aux agriculteurs précoloniaux ou du début de la période coloniale. Dans cette même région, on trouve également la tradition des « taches blanches », caractérisée par des figurations éponymes dessinées au doigt qui incluent des humains, certaines espèces d'animaux et des images coloniales. Cette tradition, bien que distincte de la précédente, serait également l'œuvre d'agriculteurs¹¹⁰.

¹¹⁰ *Id.*

4. Historiographie sommaire des recherches en Afrique du Sud

Si les fouilles archéologiques révèlent que les chasseurs-collecteurs ancêtres des San ont habité la chaîne de montagne du Maloti-Drakensberg dès 8 000 ans BP, ils ont occupé ce territoire de façon limitée jusqu'à il y a environ 3 000 ans. La quantité et la variété accrue des restes fauniques et des vestiges culturels retrouvés dans de nombreux abris-sous-roche attestent d'occupations qui semblent s'intensifier entre 3 000 et 1 600 ans BP¹¹¹.

Divers éléments indiquent que l'âge des peintures rupestres San du Drakensberg peut varier de quelques centaines d'années à environ 3 700 ans BP. Il s'agit de datations AMS de vestiges archéologiques¹¹² réalisées dans les sites du sud-ouest du massif montagneux, dans la région de Barkly East ainsi que dans l'est du Lesotho¹¹³, et de datations radiocarbone de fibres végétales incorporées dans les pigments et des dépôts d'oxalate qui recouvrent les peintures à Main Cave North¹¹⁴.

Quatorze dates fiables avaient été obtenues jusqu'à présent pour l'Afrique du Sud¹¹⁵. Un des enjeux majeurs dans l'étude des arts rupestres d'Afrique australe demeure d'affiner les jalons chronologiques¹¹⁶. Plus récemment, quatorze sites d'Afrique australe

¹¹¹ A.D. MAZEL et A.L. WATCHMAN, « Dating rock paintings in the uKhahlamba-Drakensberg and the Biggarsberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Southern African Humanities*, 15 (2003), p. 59-73 ; « Accelerator radiocarbon dating of Natal Drakensberg paintings: results and implications », *Antiquity*, 71(272) (1997), p. 445-449.

¹¹² A.D. MAZEL, « Dating the Collingham Shelter rock paintings », *Pictogram*, 6 (1994), p. 33-35.

¹¹³ A. BONNEAU, « Direct dating of rock art using radiocarbon and optically stimulated luminescence: the case study of southern Africa and the Canadian Shield », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 51(3) (2016), p. 415-416 ; A. BONNEAU, D.G. PEARCE, C. ARTHUR et M. LAMOTTE, « Comparing painting pigments and subjects: the case of white paints at the Metolong dam (Lesotho) », *Proceedings of the 39th International Symposium on Archaeometry, Leuven, Belgium*, Leuven, 2014, p. 319-323 ; A. BONNEAU, D.G. PEARCE et T. HIGHAM, « Establishing a chronology of San rock art using paint characterization and radiocarbon dating », dans *L'Art Rupestre d'Afrique. Actualité de la Recherche. Actes du Colloque International*, E. HONORÉ et M. GUTIERREZ dir., Paris, L'Harmattan, 2016, p. 245-251 ; A. BONNEAU, R.A. STAFF, T. HIGHAM, F. BROCK, D.G. PEARCE et P.J. MITCHELL, « Successfully Dating Rock Art in Southern Africa Using Improved Sampling Methods and New Characterization and Pretreatment Protocols », *Radiocarbon*, 59(3) (2017a), p. 659-677 ; A. BONNEAU, D.G. PEARCE, P. MITCHELL, R. STAFF, C. ARTHUR, L. MALLEEN, F. BROCK et T. HIGHAM, « The earliest directly dated rock paintings from southern Africa: new AMS radiocarbon dates », *Antiquity*, 91(356) (2017b), p. 322-333.

¹¹⁴ A.D. MAZEL et A.L. WATCHMAN, « Accelerator radiocarbon dating of Natal Drakensberg paintings: results and implications », *Antiquity*, 71(272) (1997), p. 445-449 ; « Dating rock paintings in the uKhahlamba-Drakensberg and the Biggarsberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Southern African Humanities*, 15 (2003), p. 66.

¹¹⁵ J.-L. LE QUELLEC, *op. cit.*

¹¹⁶ A. BONNEAU, F. BROCK, T. HIGHAM, D.G. PEARCE et A.M. POLLARD, « An Improved Pretreatment Protocol for Radiocarbon Dating Black Pigments in San Rock Art », *Radiocarbon*, 53(3) (2011), p. 419-

ont fourni quarante-trois échantillons qui ont pu être datés¹¹⁷. La figure 12 répertorie l'ensemble de ces nouveaux résultats (trois dates avaient en fait été obtenues en 2011)¹¹⁸.

Identification des échantillons	Code laboratoire AMS	Datation ¹⁴ C conventionnelle en années BP (± 1 sigma)	Datation calibrée en années BP (95,4 %)
Botswana			
TD2-2012-1	OxA-X-2555-49	1250 \pm 80	1276-962
TD2-2012-19	OxA-X-2555-48	2130 \pm 90	2320-1878
TD12-2012-7	OxA-X-2555-45	2500 \pm 100	2754-2332
TD12-2012-9	OxA-X-2543-6	2580 \pm 390	3593-1712
TD21-2012-2	OxA-X-2555-44	2580 \pm 130	2923-2327
TD21-2012-3	OxA-X-2555-43	2630 \pm 230	3325-2109
TD2-2012-21	OxA-X-2555-47	2960 \pm 160	3448-2751
TD12-2012-8	OxA-29182	3060 \pm 30	3343-3077
TD12-2012-6	OxA-X-2555-46	4500 \pm 260	5723-4420
Lesotho			
ARAL175-C1	OxA-X-2470-49	300 \pm 65	495-12
ARAL175-C2	OxA-X-2470-48	390 \pm 70	516-291
ARAL175-2012-2	OxA-X-2555-39	410 \pm 130	635-present
ARAL175-C2	OxA-X-2495-27	470 \pm 90	630-300
ARAL175-2012-3	OxA-X-2555-26	575 \pm 75	664-460
ARAL175-2012-1	OxA-X-2555-40	760 \pm 120	905-518
ARAL249-2012-1	OxA-X-2555-24	770 \pm 90	897-540
ARAL171-C1	OxA-X-2470-50	1210 \pm 90	1274-927
ARAL172-C1	OxA-X-2479-37	1700 \pm 310	2326-965
ARAL252-C4	OxA-X-2479-36	2640 \pm 390	3691-1748
ARAL-252-C2	OxA-X-2479-35	5300 \pm 1000	9003-4177

428 ; A. BONNEAU, S. HOERLÉ, D.G. PEARCE et A.M. POLLARD, « Une approche multi-techniques pour la caractérisation des pigments San », *Paléo: revue d'archéologie préhistorique*, numéro spécial (2014), p. 57-59 ; A.D. MAZEL et A.L. WATCHMAN, *op. cit.* ; A.D. MAZEL, « Unsettled times: shaded polychrome paintings and hunter-gatherer history in the southeastern mountains of southern Africa », *Southern AFRICAN humanities*, 21 (2009), p. 85-115.

¹¹⁷ A. BONNEAU, D.G. PEARCE et A.M. POLLARD, « A multi-technique characterization and provenance study of the pigments used in San rock art, South Africa », *Journal of Archaeological Science*, 39(2) (2012), p. 287-294 ; A. BONNEAU, D.G. PEARCE et T. HIGHAM, « Establishing a chronology of San rock art using paint characterization and radiocarbon dating », dans *L'Art rupestre d'Afrique*, Actes du colloque, Paris, janvier 2014, Centre Panthéon & musée du quai Branly, M. GUTIERREZ et E. HONORÉ dir., Paris, L'Harmattan, 2016 ; A. BONNEAU, R.A. STAFF, T. HIGHAM, F. BROCK, D.G. PEARCE et P.J. MITCHELL, *op. cit.* ; A. BONNEAU, D.G. PEARCE, P. MITCHELL, R.A. STAFF, C. ARTHUR, L. MALLÉN, F. BROCK et T. HIGHAM, *op. cit.*

¹¹⁸ J.-L. LE QUELLEC, *op. cit.*

ARAL-252-C1	OxA-X-2479-34	5700 ± 2000	13579-1591
<i>Afrique du Sud</i>			
LAB7-2013-C2	OxA-28978	124 ± 23	254-present
LAB7-2013-C1	OxA-28977	147 ± 23	263-present
FRE4-2013-C7	OxA-X-2555-19	290 ± 90	494-present
PRH1-2013-C2	OxA-29186	308 ± 35	452-155
PRH1-2013-C1	OxA-28980	447 ± 23	509-338
FRE4-2013-C6	OxA-X-2555-20	510 ± 90	641-318
FRE4-2013-C4	OxA-X-2555-21	770 ± 100	903-531
FRE4-2013-C3	OxA-X-2555-22	1160 ± 140	1297-768
FRE4-2013-C8	OxA-X-2555-18	1420 ± 140	1561-977
LAB1-2013-C3	OxA-X-2555-17	1530 ± 90	1585-1189
LAB1-C2	OxA-25961	1620 ± 90	1700-1305
TYN2-C6	OxA-25966	1900 ± 90	2002-1586
TYN2-C5	OxA-25965	1940 ± 90	2050-1607
LAB1-C1	OxA-25960	2040 ± 120	2308-1705
TYN2 RP/2009/003/13	OxA-X-2370-29	2072 ± 28	2081-1919
TYN2-C3	OxA-25964	2080 ± 90	2306-1754
TYN2 RP/2009/003/29	OxA-X-2370-31	2083 ± 32	2093-1920
TYN2 RP/2009/003/14	OxA-X-2370-30	2100 ± 40	2148-1926
TYN2-C7	OxA-25967	2290 ± 110	2699-1941
TYN2-C1	OxA-25962	2390 ± 140	2748-2060
CHA1-C1	OxA-X-2590-20	2590 ± 110	2848-2352
LAB1-2013-C5	OxA-X-2555-16	2690 ± 100	2998-2381

Fig. 12 – Datations radiocarbone AMS des peintures rupestres de Thune Dam (Botswana), Metolong Dam (Lesotho) et du district de Maclear (Afrique du Sud). Les échantillons sont classés par ordre chronologique dans chaque zone de recherche. D'après A.Bonneau *et al.*¹¹⁹

D'emblée, certains résultats doivent être interprétés avec prudence, étant donné la faible quantité de carbone contenue dans les échantillons. C'est le cas pour quatre dates obtenues au Botswana et quatre au Lesotho, tandis que ARAL-252-C2 et ARAL-252-C1 ne sont catégoriquement pas fiables : la marge d'incertitude des datations obtenue est trop importante.

¹¹⁹ A. BONNEAU, R.A. STAFF, T. HIGHAM, F. BROCK, D.G. PEARCE et P.J. MITCHELL, « Successfully Dating Rock Art in Southern Africa Using Improved Sampling Methods and New Characterization and Pretreatment Protocols », *op. cit.*

La majorité des peintures datées de manière fiable dans l'ouest du Lesotho ont été réalisées aux alentours des 1000 dernières années, et le résultat plus ancien est 2 998-2 381 cal BP. Le Botswana fournit la datation la plus ancienne avec un âge estimé entre 5 723 et 4 420 cal BP, tandis que les artistes sud-africains du district de Maclear (dans la région de Barly East) ont réalisé des figurations entre 254-présent cal BP et 2 998-2 381 cal BP.

Un point essentiel est à souligner : à l'exception d'une peinture sur le site RSA LAB7 (dans la région de Barky East), toutes les peintures datées appartiennent à la tradition dite « à traits fins » (*fine line tradition*). Plusieurs sites comprennent toutefois des peintures de tradition différente, réalisées au doigt, qui sont périphériques des échantillons analysés, ou qui leur sont superposés. Ces nouveaux développements donnent ainsi la possibilité de développer une approche chronométriquement fondée sur la diversité et les dynamiques de changement au sein des arts rupestres d'Afrique australe¹²⁰.

En effet, quatre échantillons distants de quelques centimètres seulement au sein d'un même panneau de Storm Shelter, voire deux au sein d'une même unité graphique, ont livré des dates très éloignées dans le temps (voir fig. 13). De même, sur le site de Main Cave North (voir annexes p. 251), trois échantillons rapprochés ont fourni des datations radiocarbone éloignées d'environ 500 ans¹²¹.

Comment interpréter ces écarts temporels obtenus sur une même unité graphique, ou à proximité sur un même panneau ? Ces configurations soulèvent des questionnements relatifs aux séquences d'élaboration des peintures, à la nature des auteurs et à l'utilisation des sites au fil des siècles, voire des millénaires.

Puisqu'il s'agit de sites de plein air, le fait que des matières organiques plus récentes que les peintures puissent polluer les échantillons ne peut être totalement exclu (Adelphine Bonneau, comm. pers.). Toutefois, de tels écarts temporels ont également été obtenus dans des environnements où l'hypothèse de pollutions ultérieures est moins probable, même si là non plus, elle ne peut être totalement écartée. Il s'agit des

¹²⁰ A. BONNEAU, D.G. PEARCE, P. MITCHELL, R. STAFF, C. ARTHUR, L. MALLEN, F. BROCK et T. HIGHAM, *op. cit.*, p. 331.

¹²¹ A.D. MAZEL et A.L. WATCHMAN, « Dating rock paintings in the uKhahlamba-Drakensberg and the Biggarsberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *op. cit.*

datations radiocarbone réalisées dans la grotte de Cougnac (située en France, dans le département du Lot), et dont l'art pariétal est attribué majoritairement au Gravettien¹²². Sur un même panneau, un mégacéros (*Megaloceros giganteus*) mâle a été daté 23 610 ± 310 ans BP et 22 750 ± 390 ans BP, et un mégacéros femelle a livré les datations 25 120 ± 390 ans BP et 19 500 ± 270 ans BP (ces dates sont non calibrées à ± 1 sigma)¹²³.

Si elle était avérée, que pourrait socialement signifier cette longue utilisation des sites ? Faut-elle l'interpréter, comme le fait Michel Lorblanchet pour Cougnac, en tant qu' « utilisation rituelle » sur le long terme ? M. Lorblanchet avait observé que pour certains sites d'art rupestre australiens, des « retouches ponctuelles¹²⁴ » avait été effectuées sur les panneaux. Il a soutenu que le but de ces gestes (repasser des peintures périodiquement) était de « réactiver symboliquement l'essence spirituelle et le pouvoir magique des images¹²⁵ », et que des situations comparables pouvaient avoir eu lieu dans certaines grottes ornées paléolithiques.

L'hypothèse formulée par M. Lorblanchet semble réunir les trois conditions requises pour toute tentative d'interprétation d'un art préhistorique (à savoir : documenter l'explicandum, recourir à un explicans solide et indépendant, éviter les anachronismes et les anatopismes)¹²⁶. Si la question des retouches mérite d'être posée pour certains sites de l'UDP et surtout prise en compte pour les prélèvements d'échantillons

¹²² J. JAUBERT, « L' "art" pariétal gravettien en France : éléments pour un bilan chronologique », *PALEO. Revue d'archéologie préhistorique*, 20 (2008), p. 439-474.

¹²³ M. LORBLANCHET, M. LABEAU, J.-L. VERNET, et al., « Étude des pigments de grottes ornées paléolithiques du Quercy », *Bulletin de la Société des Études du Lot*, 2 (1990), p. 93-143 ; M. LORBLANCHET, *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*, op. cit.

¹²⁴ Lorsqu'au minimum une unité graphique a été modifiée, améliorée ou simplement ravivée sur une longue période chronologique. M. LORBLANCHET, « De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous », *L'Anthropologie*, 92(1) (1988), p. 271-316 ; *Art pariétal : grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010, p. 133, 285.

Pour la question des retouches en Afrique australe : B.W. SMITH, *Rock art in south-central Africa: a study based on the pictographs of Dedza District, Malawi and Kasama District, Zambia*, PhD thesis, Cambridge, 1995 ; L.F. ZUBIETA, « The rock art of Chinamwali: material culture and girls' initiation in south-central Africa », PhD dissertation (non publiée), Johannesburg, 2009 ; D.M. WITELSON, *A Painted Ridge: Rock Art and Performance in the Maclear District, Eastern Cape Province, South Africa*, Oxford, Archaeopress, 2019.

¹²⁵ M. LORBLANCHET, *Art pariétal : grottes ornées du Quercy*, op. cit, p. 285.

¹²⁶ J.-L. LE QUELLEC, « Trois conditions du comparatisme », dans J.-L. GEORGET, P. GROSOS et R. KUBA, *L'avant et l'ailleurs. Comparatisme, ethnologie et préhistoire*, Paris, les Éditions du Cerf, 2020, p. 283-306.

ultérieurs, appliquer telle quelle cette hypothèse aux sites sud-africains serait hautement conjectural pour tenter d'expliquer les écarts temporels obtenus.

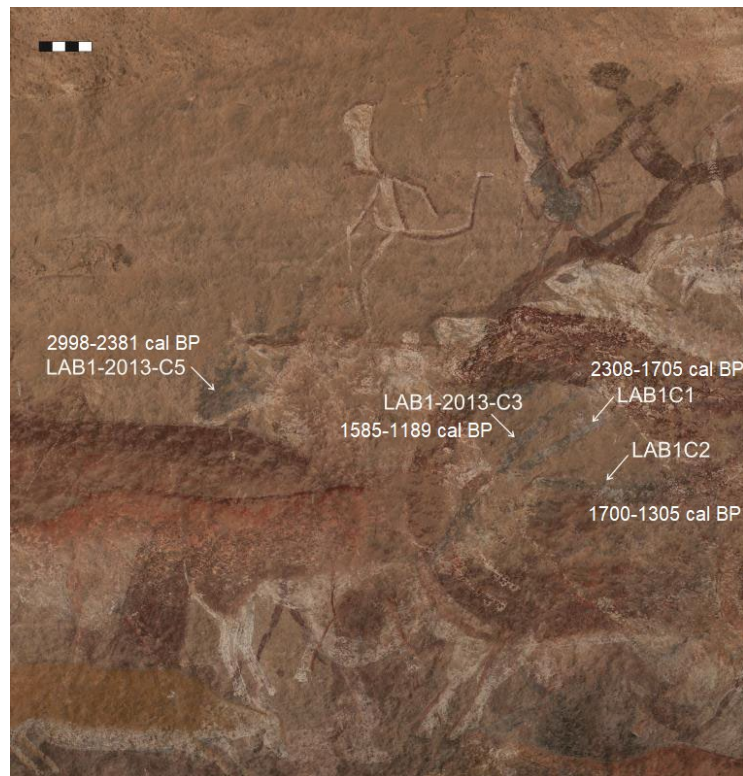


Fig. 13 – Emplacements des prélèvements effectués pour datations radiocarbone sur le site de Storm Shelter (Cap-Oriental, district de Maclear), d'après A. Bonneau *et al.*¹²⁷.

Par ailleurs, quelques échantillons de graines extraites du site de Woodcliffs (en fait, plusieurs structures à murs de pierres contenant des dépôts de céramiques) semblent indiquer que l'unité stratigraphique où se situaient les céramiques s'est formée après 1 700 AD¹²⁸. Ces sites (tous localisés dans la province du Cap-Oriental, dans le district de Maclear), et plus globalement le projet « Changing Hunter-gatherer lifeways », suggèrent des changements fondamentaux quant à certains postulats antérieurs. L'attribution de styles traditionnels à des populations particulières (par exemple aux chasseurs-cueilleurs San, aux agriculteurs, aux éleveurs) est en passe d'être réévaluée à l'aune de ces nouvelles données. Les hautes terres du sud du Maloti-Drakensberg ne

¹²⁷ A. BONNEAU, D.G. PEARCE, P. MITCHELL, R. STAFF, C. ARTHUR, L. MALLEN, F. BROCK et T. HIGHAM, *op. cit.*,

¹²⁸ R. KING, D.G. PEARCE, A. BONNEAU et L. MALLEN, « Changing lifeways in the Maloti-Drakensberg Mountains, southern Africa: Towards a history of innovation and belief in the late second millennium AD », *Archaeology International*, 21(1) (2018), p. 82-88.

doivent plus être considérées comme une zone confinée aux pilliers de bétail et aux réfugiés, du moins au cours des derniers siècles¹²⁹.

Pour revenir sur l'UDP, les séquences de peintures étudiées sur des sites de la partie nord-est du parc indiquent que la majorité d'entre elles a probablement été réalisée entre il y a au moins 2 500-3 000 ans et jusqu'à la fin du XIX^e siècle de notre ère¹³⁰. Des thèmes associés à des contextes chronologiques connus¹³¹ et les fouilles archéologiques menées sur le site de Collingham Shelter¹³² donnent des dates similaires pour la partie méridionale du parc.

Les premiers relevés des sites de l'UDP ont été effectués dans la région de Giant's Castle dès 1876 à la demande du lieutenant-gouverneur du Natal Sir Henry Bulwer. Le premier rapport prospectif à visée systématique des peintures rupestres date de 1910 : Alistair Douglas Whyte, un cavalier de la police montée du Natal, est le premier à répertorier durant quatre mois les peintures de la partie sud du massif, dans les vallées de Mkhomazi et de Ndawana¹³³. Ce rapport est commandé, car les autorités en charge du patrimoine sont de plus en plus préoccupées par la détérioration des peintures.

Jusqu'à la fin des années 1950, une cinquantaine de publications voient le jour sur les peintures de l'UDP, mais aucun travail de recherche ne se base sur une méthode d'étude clairement formalisée. Les commentaires et les débats se focalisent sur l'âge présumé des peintures, l'identité et la provenance des artistes, les qualités stylistiques et artistiques des œuvres, ainsi que l'identification de catégories de figurations particulièrement marquantes et de marqueurs stylistiques. Ces travaux se réclament

¹²⁹ *Ibid.* ; R. KING, « Living on Edge: New Perspectives on Anxiety, Refuge and Colonialism in Southern Africa », *Cambridge archaeological journal*, 27(3) (2017), p. 533-551 ; R. KING et S. CHALLIS, « The "interior world" of the nineteenth-century Maloti-Drakensberg mountains », *The Journal of African History*, 58(2) (2017), p. 213-237.

¹³⁰ J. SWART, « Rock art sequences in uKhahlamba-Drakensberg Park, South Africa », *Southern African Humanities*, 16 (2004), p. 13-35 ; T. RUSSELL, « The role of the Cape's unique climatic boundaries in sustaining specialised pastoralists in southern Africa during the last 2000 years », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 55(2) (2020), p. 242-257.

¹³¹ A.H. MANHIRE, J.E. PARKINGTON, A.D. MAZEL et T. MAGGS, « Cattle, Sheep and Horses: A Review of Domestic Animals in the Rock Art of Southern Africa », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 5 (1986), p. 22-30 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976.

¹³² A.D. MAZEL, « Gender and the Hunter-Gatherer Archaeological Record: A View from the Thukela Basin », *The South African Archaeological Bulletin*, 47(156) (1992), p. 122-126.

¹³³ P. VINNICOMBE, *op. cit.*, p. 123.

pour la plupart de la théorie de l'art pour l'art¹³⁴ ou établissent des analogies avec des régions très éloignées¹³⁵. Neil Lee, Herbert Woodhouse¹³⁶ et Alexander Willcox¹³⁷ appliquent aux peintures rupestres sud-africaines tantôt cette théorie de l'art pour l'art, tantôt celle de la magie de la chasse. En 1956, A. Willcox publie le premier livre consacré uniquement à des peintures rupestres de l'UDP.

5. L'avènement des études statistiques

Patricia Vinnicombe, qui a grandi dans les contreforts du Drakensberg, fera partie de la première génération de chercheurs qui tenteront d'enregistrer de manière systématique (et avec des critères identiques pour chaque site) les peintures rupestres circonscrites à des régions du Maloti-Drakensberg. C'est à partir de la lecture des travaux d'A. Leroi-Gourhan¹³⁸ que P. Vinnicombe décide à la fois de mettre en place des analyses quantitatives inédites¹³⁹ et d'avoir recours aux études ethnographiques¹⁴⁰. Ces analyses statistiques renseignent les aires de répartition de différents thèmes, animaux et objets représentés et permettent, par exemple, de connaître la proportion des représentations d'élands parmi les autres animaux, dans une zone donnée, puis de comparer les régions entre elles. Timothy Maggs met en place ce type d'analyse, à peu

¹³⁴ W. BATISS, *The amazing Bushman (Art in South Africa)*, Pretoria, Red Fawn Press, 1939 ; « Aesthetic approach to Bushman art », *South African Museums Association Bulletin*, 2(12) (1942), p. 300-304 ; « Prehistoric fishing scenes », *South African Journal of Science*, 41 (1944), p. 356-360 ; *The artists of the rocks*, Pretoria, Red Fawn Press, 1948 ; C. VAN RIET LOWE, « An Illustrated Analysis of Prehistoric Rock-Paintings From Pelzer's Rust », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 20(1) (1931), p. 51-56 ; « Prehistoric art in South Africa », *Archaeological Series No. V.*, Pretoria, 1941.

¹³⁵ H. BREUIL, « South African Races in the rock paintings », dans *Robert Broome Commemorative Volume*, A.L. DU TOIT dir., Cape Town, Royal Society of South Africa, 1948, p. 210-214 ; « The White Lady of Brandberg, South-West Africa, Her Companions and Her Guards », *The South African Archaeological Bulletin*, 3(9) (1948a), p. 2-11 ; « Some Foreigners in the Frescoes on Rocks in Southern Africa », *The South African Archaeological Bulletin*, 4(14) (1949), p. 39-50.

¹³⁶ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, *Art on the Rocks of Southern Africa*, New York, Scribner, 1970.

¹³⁷ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, Londres, Max Parish, 1956 ; *The Rock Art of South Africa*, Johannesburg, Nelson, 1963.

¹³⁸ A. LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Éditions Mazenod, 1965.

¹³⁹ P. VINNICOMBE, « Rock-Painting Analysis », *The South African Archaeological Bulletin*, 22(88) (1967), p. 129-141 ; « The recording of rock paintings – An interim report », *South African Journal of Science*, 63(7) (1967a), p. 282-284 ; *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976.

¹⁴⁰ P. MITCHELL, B. SMITH et P. VINNICOMBE, *The eland's people: new perspectives in the rock art of the Moloti-Drakensberg Bushmen: essays in memory of Patricia Vinnicombe*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2009 (Rock Art Research Institute monograph series), p. 64.

près au même moment, dans les montagnes du Koue Bokkeveld¹⁴¹, au nord de Cape Town ; puis H. Pager et JDLW adopteront à leur tour ce type de méthode dans différentes régions du Maloti-Drakensberg¹⁴².

Les résultats de ces analyses permettent de rebattre les cartes. P. Vinnicombe met en évidence le fait que les peintures rupestres ne sont pas le reflet de la vie quotidienne des artistes¹⁴³ : ce qui constitue un tournant dans la discipline, alors majoritairement orientée vers une explication des peintures par la théorie de l'art pour l'art. Pour sa part, JDLW confiera *a posteriori* que certaines idées de Radcliffe-Brown et de Malinowski ont joué un rôle majeur dans sa remise en question de cette théorie¹⁴⁴. Étrangement, il ne se réclame pas spécialement des nouvelles méthodes statistiques mise en place par Annette Laming-Emperaire¹⁴⁵ et A. Leroi-Gourhan¹⁴⁶, quelques années plus tôt en Europe. La filiation paraît pourtant, rétrospectivement, assez flagrante. Dès 1977, JDLW exprime également l'idée que les figurations rupestres reflèteraient quelque chose de plus que la simple délectation visuelle de ces animaux, en soulignant l'insistance « presque obsessionnelle » sur certains sujets comme l'éland, et des évitements ou des tabous sur d'autres, par exemple les gnous¹⁴⁷.

Un autre apport majeur des études statistiques révèle que la sélectivité récurrente de certains sujets semble marquer l'adhésion des artistes à des conventions spécifiques. Ces données numériques demeurent toutefois extrêmement difficiles à interpréter, car les raisonnements qui sous-tendent ces choix préférentiels sont largement inatteignables¹⁴⁸. Cela conduit P. Vinnicombe à chercher des explications dans une

¹⁴¹ T. MAGGS, « A quantitative analysis of the rock art from a sample area in the western Cape », *South African Journal of Science*, 63(3), 1967, p. 100-104.

¹⁴² H. PAGER, *Ndedema: A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, Portland, International Scholarly Book Services Inc., 1972 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Syntax and Function of the Giant's Castle Rock-Paintings », *The South African Archaeological Bulletin*, 27(105/106) (1972), p. 49-65 ; « Superpositioning in a Sample of Rock-Paintings from the Barkly East District », *The South African Archaeological Bulletin*, 29(115/116) (1974), p. 93-103 ; *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, Durban, 1977a.

¹⁴³ P. VINNICOMBE, *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976, p. 347.

¹⁴⁴ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Southern African Rock Art and Beyond: A Personal Perspective », *Time and Mind*, 6(1) (2013a), p. 43.

¹⁴⁵ A. LAMING-EMPERAIRE, *La signification de l'art rupestre paléolithique : méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962.

¹⁴⁶ A. LEROI-GOURHAN, *op. cit.*

¹⁴⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, Durban, 1977a, p. 9.

¹⁴⁸ P. VINNICOMBE, *op. cit.*, p. 347.

approche plus ethnographique, qui aboutit à l'ébauche d'une théorie orientée vers une importance cardinale des rituels au sein du panel des choix représentatifs opérés par les artistes¹⁴⁹. Les conclusions de *People of the Eland*, cet ouvrage fondateur, mettent la plus grande antilope d'Afrique au centre des préoccupations : l'éland faisait probablement office de lien entre le monde physique et le monde spirituel des San de cette région du Maloti-Drakensberg¹⁵⁰.

C'est à partir de ces avancées, formalisées avec parcimonie, et sur ces bases méthodologiques et heuristiques, que JDLW s'appuiera en partie pour développer une théorie qui met en tension sémiotique rituelle et exégèse systématique. Cette homogénéité des significations serait attestée par ce qu'il appelle les *nuggets*, c'est-à-dire des « unités de signification¹⁵¹ ».

Les études quantitatives que JDLW met en place examinent davantage les relations entre les catégories¹⁵², au sein des peintures des régions de Giant's Castle dans l'UDP et dans le district de Barkly East. Il remarque que certaines catégories d'images récurrentes se superposent à d'autres de manière statistiquement significative. Or, de même que celles de sa consœur, ces études ont rapidement montré leurs limites, notamment le fait que la signification des peintures ne peut en aucun cas être inférée de ces données statistiques. JDLW présente généralement cet état de fait pour expliquer, dès lors, son recours à l'ethnographie. Ce sera le cas dès sa thèse, achevée en 1977, et publiée avec de légères modifications à la marge (notamment des planches et relevés au rendu amélioré) en 1981 sous le titre *Believing and Seeing: Symbolic meanings in southern San rock paintings*.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 349.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 353.

¹⁵¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, D.G. PEARCE, D.M. WITELSON et S. CHALLIS, « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(1) (2021), p. 37.

¹⁵² J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Syntax and Function of the Giant's Castle Rock-Paintings », *The South African Archaeological Bulletin*, 27(105/106) (1972), p. 49-65 ; « Superpositioning in a Sample of Rock-Paintings from the Barkly East District », *op. cit.*

6. L'ethnographie : source ou solution à nombre de biais ?

Le recours à l'ethnographie est l'un des apports majeurs de P. Vinnicombe à l'étude des arts rupestres sud-africains, qu'elle cantonnera aux données locales, c'est-à-dire aux sources disponibles pour la partie sud du Maloti-Drakensberg (région du parc naturel de Cobham), ainsi qu'à la collection Bleek & Lloyd. Ce recueil regroupe les transcriptions de conversations d'informateurs San parlant le /Xam et le !kun au cours des années 1870. Une partie de ces informateurs venaient donc de Namibie, tandis qu'une autre venait des régions de Katkop et de Strontberg (en Afrique du Sud). Les informateurs décrivent certaines de leurs traditions orales, des pratiques et des rituels qui étaient au cœur de la vie de ces populations San.

Dès la fin des années 1960, P. Vinnicombe exploite ces sources ethnographiques et historiques afin d'établir des parallèles avec les peintures qu'elle étudie. À partir des années 1970, JDLW place également le recours à l'ethnographie au centre de ses travaux, en s'y référant de manière beaucoup plus systématique, et surtout en variant les sources. Il s'appuie sur plusieurs travaux, au premier rang desquels figure la collection Bleek & Lloyd¹⁵³, dont font partie les écrits de George William Stow¹⁵⁴ qui intègrent des commentaires de W. Bleek et des informateurs sur certaines peintures rupestres. JDLW va également tirer parti des récits fournis par l'administrateur colonial Joseph Orpen¹⁵⁵ et de ses conversations avec son guide San du Maloti-Drakensberg, nommé Qing. Des indications relatives à la fabrication des pigments¹⁵⁶ seront également prises en compte – des sources déjà évoquées par P. Vinnicombe, H. Pager et A. Willcox.

¹⁵³ W.H.I. BLEEK et L. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, Londres, G. Allen & Company, ltd., 1911 ; W.H.I. BLEEK, L. LLOYD et D.F. BLEEK, *The Mantis and his friends*, Cape Town/Londres/Oxford, T.M. Miller; B. Blackwell Ltd., 1924 ; D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part I-VIII », *Bantu Studies* (1931-1936).

¹⁵⁴ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa: A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, Londres, S. Sonnenschein & Company, limited, 1905.

¹⁵⁵ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *Cape Monthly Magazine*, 9(49) (1874), p. 1-13.

¹⁵⁶ M.W. HOW, *The mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962 ; J. WALTON, « The Rock Paintings of Basutoland », dans J.D. CLARK et S. COLE éd., *Third Pan-African congress on prehistory, Livingstone 1955*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 277-281.

Ce qui est totalement novateur en revanche, c'est le parti pris de JDLW de faire reposer un pan considérable de ses raisonnements sur des travaux anthropologiques portant sur les San vivant plus au nord, dans le Kalahari¹⁵⁷. Enfin, les récits de voyageurs des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁵⁸ ont également joué un rôle dans la conception de ses théories.

Pour JDLW, puis pour l'école du RARI, ces recueils ethnographiques sont censés confirmer l'existence d'un système de « croyances » pan-San. Dès lors, l'art rupestre San d'Afrique du Sud est présenté comme étant essentiellement religieux par nature en opposition à un simple enregistrement de la vie quotidienne¹⁵⁹.

Or ces données soulèvent un grand nombre de questions d'ordre heuristique et épistémologique, car certains groupes San étudiés – bien qu'ayant livré une profusion d'informations cosmogoniques, mythologiques et traditionnelles – n'ont jamais pratiqué ce type d'art¹⁶⁰. En outre, des disparités conceptuelles et symboliques importantes ont

¹⁵⁷ L. MARSHALL, « Marriage among !Kung Bushmen », *Africa*, 29(4) (1959), p. 335-365 ; « !Kung Bushman Religious Beliefs », *Africa*, 32(3) (1962), p. 221-252 ; « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *Africa: Journal of the International African Institute*, 39(4) (1969), p. 347-381 ; *Nyae Nyae !Kung beliefs and rites*, Cambridge, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 1999 (Peabody Museum monographs) ; I. SCHAPERLA, *The Khoisan Peoples of South Africa: Bushmen and Hottentots*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1930 ; G.B. SILBERBAUER, *Bushman survey*, Gaborone, Bechuanaland Government, 1965 ; *Hunter and habitat in the central Kalahari desert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 ; M. SHOSTAK, *Nisa, the life and words of a !Kung woman*, New York, Vintage Books, 1983 ; R. KATZ, *Boiling energy: community healing among the Kalahari Kung*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 ; M. BIESELE, « Sapience and scarce resources: Communication systems of the !Kung and other foragers », *Social Science Information*, 17(6) (1978), p. 921-947.

¹⁵⁸ T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance : entrepris dans les mois de mars, avril et mai 1836 par MM. T. Arbusset et F. Daumas*, Paris, Arthus Bertrand, 1842 ; J. BARROW, *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa*, Londres, Cadell & Davies, 1801 ; J.E. ALEXANDER, *An expedition of discovery into the interior of Africa, through the hitherto undescribed countries of the Great Namaquas, Boschmans, and Hill Damaras*, vol. 2, Londres, H. Colburn, 1838 ; W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, vol. II, Londres, Longman, 1824 ; J. CAMPBELL, *Travels in South Africa*, Londres, Black, Parry, & Company, 1815 ; J. CHAPMAN, *Travels in the Interior of South Africa: Comprising Fifteen Years' Hunting and Trading; with Journeys Across the Continent from Natal to Walvis Bay, and Visits to Lake Ngami and the Victoria Falls*, Londres, Bell & Daldy, 1868 ; H. LICHTENSTEIN, *Reisen im südlichen Afrika in den Jahren 1803, 1804, 1805, und 1806*, Berlin, Carl Salfeld, 1811 ; A. SPARRMAN, *A Voyage to the Cape of Good Hope, Towards the Antarctic Polar Circle, and Round the World: But Chiefly Into the Country of the Hottentots and Caffres, from the Year 1772, to 1776*, Londres, G.G.J. and J. Robinson, 1786.

¹⁵⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, Durban, 1977a ; J. DEACON et A. MAZEL, « UKhahlamba Drakensberg and Mapungubwe Contrasts in South Africa's World Heritage Rock Art Sites », *Adoranten*, (2011), p. 5-23.

¹⁶⁰ M. LORBLANCHET, J.-L. LE QUELLEC et P.G. BAHN, *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, Paris, Éditions Errance, 2006 (Hespérides).

également été mises en évidence selon les régions¹⁶¹, et il s'avère ardu de mesurer les répercussions de ces divergences pour l'interprétation des figurations.

7. Le chamanisme : du statut d'hypothèse à celui de théorie hégémonique

Au départ, il n'est pas immédiatement question de chamanisme : JDLW relie tout d'abord des détails iconographiques de peintures rupestres San à la danse de guérison, qu'il qualifie plutôt de danse de la transe¹⁶².

JDLW affirme ainsi que :

- les recueils ethnographiques San démontrent que la danse de guérison est au cœur des « croyances » San, ou de leur « système religieux » ;
- des métaphores de la mort sont censées être contenues dans la danse de transe. Lorsque les *gi :ten* dansent, la puissance surnaturelle qu'ils maîtrisent s'accroît jusqu'à atteindre un point de rupture. Les *gi :ten* expérimentent alors une « petite mort », métaphore du voyage vers un autre royaume où résident les esprits, de la même manière que l'âme voyage après la mort ;
- les peintures rupestres San représentent ces danses, reconnaissables à travers des détails iconographiques qu'il est possible d'identifier avec certitude (les saignements de nez, des postures particulières, des objets tels que les chasse-mouches, etc.).

Roger Hewitt est le premier – à ma connaissance – à employer le mot *shaman*, dans le cadre de sa thèse¹⁶³ qui sera publiée dix ans plus tard¹⁶⁴. JDLW va progressivement

¹⁶¹ A. SOLOMON, « Meanings, models and minds: a reply to Lewis-Williams », *The South African Archaeological Bulletin*, 54(169) (1999), p. 52-53.

¹⁶² J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, Durban, 1977a ; *The rock art of southern Africa*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1983a (The Imprint of man).

¹⁶³ R. HEWITT, *An examination of the Bleek and Lloyd collection of /Xam Bushman narratives, with special reference to the trickster /Kaggen*, PhD thesis (non publiée), Londres, 1976.

¹⁶⁴ R. HEWITT, *Structure, meaning and ritual in the narratives of the southern San*, Hambourg, H. Buske, 1986 (Quellen zur Khoisan-Forschung).

opérer la fusion entre sa théorie de la transe et celle du chamanisme¹⁶⁵, qui deviendra le nouveau paradigme pour l'interprétation des arts rupestres d'Afrique du Sud. Peu à peu, ses théories seront reprises, amendées et appliquées (je l'ai mentionné dans l'introduction) à d'autres traditions d'art rupestre en Afrique australe¹⁶⁶ et au-delà, jusqu'à toucher des périodes et des régions extrêmement lointaines¹⁶⁷.

Cette théorie du chamanisme repose sur deux axiomes principaux, desquels découlent un certain nombre de sous-propositions. Le premier présente l'art rupestre sud-africain comme possédant une cohérence globale, dont il serait possible de découvrir la signification, à condition de s'appuyer sur la totalité des documents en notre possession, censés contenir les pièces éparpillées d'un puzzle autrefois complet : le système symbolique et religieux des artistes San. Il y aurait donc une adéquation presque parfaite entre les sources ethnographiques et historiques diverses et les catégories iconographiques qui seront détaillées en deuxième partie.

Le second axiome est que des thèmes, des formes apparentées dans les peintures et gravures rupestres que j'ai commencé à présenter s'expliqueraient par l'universalité des stimuli engendrés par le système cognitif, dans certaines situations comme les états modifiés de conscience¹⁶⁸.

Une première série de problèmes méthodologiques réside dans la conception d'un symbolisme des arts rupestres San qui découlerait d'une sémiotique de la danse de guérison (ou de transe pour les chamanistes). Une sémiotique présentée de manière fixiste, où tantôt les subtilités linguistiques de mots de respect (prononcés dans le cadre de rituels de passage à l'âge adulte par exemple), tantôt des symboliques aussi vastes

¹⁶⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Ideological continuities in prehistoric southern Africa: The evidence of rock art », dans C. SCHRIRE éd., *Past and Present in Hunter Gatherer Studies*, New York, Academic Press, 1984, p. 226.

¹⁶⁶ T.N. HUFFMAN, « The Trance Hypothesis and the Rock Art of Zimbabwe », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 4 (1983), p. 49-53 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et T. DOWSON, « The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art », *Current Anthropology*, 29 (1988), p. 201-245 ; « Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face », *The South African Archaeological Bulletin*, 45(151) (1990), p. 5-16 ; *Rock paintings of the Natal Drakensberg*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1992 (Ukhahlamba series) ; *Images of power: understanding Bushman rock art*, 1^{re} éd., Johannesburg, Southern Book Publishers, 1989.

¹⁶⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, trad. Emmanuel Scavée, Monaco, Éditions du Rocher, 2003a ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *Inside the neolithic mind: consciousness, cosmos and the realm of the gods*, Londres, Thames & Hudson, 2013.

¹⁶⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS et T. DOWSON, *op. cit.*

que la figure de l'éland dans ces sociétés seront mises en corrélation. JDLW et M. Biesele ont en effet affirmé que des termes, des métaphores, des observances et des concepts similaires utilisés par les /Xam et les Ju/'hoansi pouvaient être utilisés pour comprendre la complexité des figurations rupestres¹⁶⁹. Ils se sont appuyés sur des travaux anthropologiques de Lorna Marshall¹⁷⁰ pour tenter d'imposer l'idée d'un système de « croyances » commun à tous les peuples San. En reprenant également l'argument avancé par Daniel Francis McCall¹⁷¹, pour qui le symbolisme de certains rituels /Xam ne peut être compris qu'en référence aux oppositions présentes dans certains contes (le fait que les personnages puissent être à la fois humains et animaux, que les relations hommes/femmes mais aussi carnivores/herbivores, chasseurs/collecteurs soient ambivalentes).

Cette idée d'une équivalence métaphorique de la chasse et de l'accouplement, qui serait au cœur d'une prétendue idéologie pan-San, préfigure une autre faille majeure de ces travaux. La variabilité au sein des grandes traditions est expliquée par des facteurs environnementaux et culturels : les peintures rupestres de sites foncièrement différents sont présentées comme les variations discrètes des similitudes fondamentales dans les « croyances » des artistes. Les seules disparités concédées se situent au niveau des choix opérés dans les sujets représentés, en raison d'une gamme différente d'animaux présents dans les deux environnements différents. Les artistes se seraient donc sentis libres de traiter différemment du même sujet...

Si, comme dans le cas des traditions géométriques ou abstraites, la signification des symboles est évidemment équivoque, et que les données ethnographiques ne peuvent pas leur être associées, les tenants de cette théorie estiment que ces figurations peuvent tout de même être comparées aux motifs communément « vus » par les individus dans des états modifiés de conscience. Ces figurations géométriques seront donc également présentées comme pouvant être associées à des pratiques rituelles et religieuses. Les autres hypothèses ne sont jamais explicitées. Par exemple, le simple fait que ces

¹⁶⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS et M. BIESELE, « Eland Hunting Rituals among Northern and Southern San Groups: Striking Similarities », *Africa: Journal of the International African Institute*, 48(2) (1978), p. 117-134.

¹⁷⁰ L. MARSHALL, « N!ow », *Africa*, 27(3) (1957), p. 232-240.

¹⁷¹ D.F. MCCALL, *Wolf courts girl: The equivalence of hunting and mating in Bushman thought*, Athens, Ohio University, Center for International Studies, 1970.

figurations géométriques pourraient tout aussi bien représenter des aspects profanes n'est jamais mis en avant.

Tout aussi problématique est la proposition d'un modèle neuropsychologique comportant plusieurs étapes d'hallucinations vécues lors d'états modifiés de conscience. Thomas Dowson et JDLW ont élaboré leur argument phare à l'aide de données issues d'expériences en laboratoire sur des substances hallucinogènes. Or les conclusions des études sur lesquelles ils se fondent ne sont partagées que par une infime partie des spécialistes¹⁷². Paul Bahn rappelle qu'« il n'existe aucune preuve solide ou non de l'existence de “trois stades de la transe” (J.L. Bradshaw, comm. pers.)¹⁷³ ».

Ce modèle prétend expliquer la présence de signes géométriques et figuratifs qui possèdent des similitudes formelles de façon nomothétique, et fournir une explication universelle et anhistorique à travers la neurologie. Le principal reproche qui a été fait à cette approche est qu'elle ne tient pas compte des différences culturelles, ni au sein des sociétés San¹⁷⁴, ni lorsqu'il s'agit de rapprocher des peuples sibériens et d'Afrique australe. Un rapprochement qui se fait au prix de multiples confusions : entre transe et chamanisme ainsi qu'entre transe et possession¹⁷⁵. Roberte Hamayon a d'ailleurs montré que la transe ne signifiait pas, de fait, le chamanisme, pas plus que les chamanismes sibériens n'induisaient nécessairement de transe¹⁷⁶. Elle a aussi rappelé la difficulté de définir et d'appréhender scientifiquement cette notion¹⁷⁷. Il existe de nombreuses différences fondamentales entre un chamane qui « établit un contact directement avec le monde des esprits » et les détenteurs de pouvoirs San qui manipulent et partagent avec la communauté, une puissance qui dérive de celle-ci¹⁷⁸.

¹⁷² P.G. BAHN, « M'accorderez-vous cette transe ? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre », dans *Chamanismes et arts préhistoriques. Vision critique*, M. LORBLANCHET *et al.* dir., Paris, Éditions Errance, 2006, p. 11-51 ; P.A. HELVENSTON et P.G. BAHN, « Archéologie ou mythologie ? Le modèle des “trois stades de la transe” et l'art rupestre d'Afrique du Sud », *Afrique histoire*, 6(2) (2006), p. 111-147.

¹⁷³ P.G. BAHN, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁴ A. SOLOMON, « Meanings, models and minds: a reply to Lewis-Williams », *The South African Archaeological Bulletin*, 54(169) (1999), p. 51-54.

¹⁷⁵ J.-L. LE QUELLEC, « L'extension du domaine du chamanisme à l'art rupestre sud-africain », *Afrique & histoire*, 6(2) (2006), p. 48-52.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁷ P.G. BAHN, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁸ R.B. LEE, « The Sociology of !Kung Bushman Trance Performance », dans *Trance and Possession States*, R. PRINCE dir., Montréal, Proceedings, Second Annual Conference, R. M. Bucke Memorial Society, 1966, cité dans J.-L. LE QUELLEC, *op. cit.*

Enfin, l'utilisation, pêle-mêle, de recueils ethnographiques, de récits de voyageurs et de travaux anthropologiques allant du XVII^e au XX^e siècle, provenant de peuples étalés aux quatre coins de l'Afrique australe (dont certains ne possèdent pas de tradition rupestre), pour l'interprétation d'arts situés dans des régions différentes et distant de centaines, voire de milliers d'années pose évidemment des problèmes méthodologiques.

Les critiques se sont donc concentrées à la fois sur cette extrapolation transculturelle et anhistorique d'un chamanisme abusivement dépeint comme universel¹⁷⁹ et sur sa justification douteuse par un modèle neurophysiologique.

En réponse, les tenants du chamanisme soutiennent que le modèle neuropsychologique reste valable et que l'idée de chamanisme n'est pas une simple analogie, bien qu'elle nécessite une définition contextuelle¹⁸⁰.

E. Le rituel : quelles définitions ?

1. Les rituels, les rites et le sacré...

Face au constat du manque de définitions que j'ai évoqué dans l'introduction, mon premier réflexe fut d'ouvrir le *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Si l'accent est mis sur les principaux attributs du rite, tels que les actes répétitifs, les paroles, les représentations et les procédures, ses principes fondamentaux et universels y sont également exposés : leur caractère systémique et le fait que des situations précises (avec des contextes singuliers) prescrivent voire imposent leur mise en œuvre¹⁸¹. Si l'on se tourne du côté des auteurs classiques, on remarque que ces derniers ont eu tendance à classer les rites à différents niveaux, plutôt qu'à préciser en quoi ils consistaient. Au départ de cette catégorisation, figure l'interrelation entre d'un côté une sphère bénéfique, propice, et de l'autre une sphère défavorable, voire hostile, mise en évidence

¹⁷⁹ J. CLOTTES et D. LEWIS-WILLIAMS, *op. cit.* ; J.-L. LE QUELLEC, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁰ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Rock Art and Shamanism », dans *A Companion to Rock Art*, J. McDONALD et P. VETH éd., Oxford, John Wiley & Sons, Ltd, 2012, p. 15-33 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, D.G. PEARCE, D.M. WITELSON et S. CHALLIS, « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(1) (2021), p. 34-59.

¹⁸¹ P. BONTE et M. IZARD dir., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 1^{re} éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 630-633.

par les travaux de William Robertson Smith¹⁸² sur le rituel sacrificiel. Cette opposition est reprise par Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Chez le « père de la sociologie française », le rite est une modalité d'action qui permet de définir la religion. Par le biais d'un contexte normatif, le rite a notamment pour fonction d'intégrer les individus au sein d'un groupe donné et de réaffirmer ce dernier ; cette fonction ayant pour lui valeur d'explication¹⁸³.

Ce qui semble également être à l'œuvre dans le rite, c'est l'effet recherché, et parfois une efficacité « *sui generis*¹⁸⁴ », c'est-à-dire une efficience presque impalpable basée sur les représentations conceptuelles des individus, et particulière en cela qu'elle dépasse la somme des conséquences de gestes précis et visibles. C'est ce que Claude Lévi-Strauss nomme « efficacité symbolique », dont il juge qu'elle relève d'une sorte d'effet placebo, d'une « manipulation psychologique¹⁸⁵ », et que François-André Isambert propose de relier à l'effet social qu'il procure¹⁸⁶.

Claude Rivière, dans sa tentative de définition du rite, prend en compte un grand nombre d'aspects : « En somme, le rite se définit comme un ensemble d'actes répétitifs et codifiés, souvent solennels, d'ordre verbal, ou gestuel, à forte charge symbolique, fondés sur la croyance en la force agissante de puissances supérieures, avec lesquels l'homme [sic] tente de communiquer en vue d'obtenir un effet espéré¹⁸⁷. »

Dans le *Manuel d'ethnographie*, Marcel Mauss exposait une première distinction entre des rites positifs (toute action, tout acte) et des rites négatifs (qui regroupent un inventaire des interdictions et des tabous, simples et complexes). Une seconde classification, parallèle à la première, discrimine les rites oraux des rites manuels¹⁸⁸. À la suite des travaux de M. Mauss, le rituel a été associé non seulement à la religion, mais aussi aux structures plus fondamentales de la symbolisation et de la

¹⁸² W.R. SMITH, *Religion of the Semites*, Piscataway, Transaction Publishers, 2002.

¹⁸³ É. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1912.

¹⁸⁴ H. HUBERT et M. MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie. Suivi de L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 12.

¹⁸⁵ C. LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 221.

¹⁸⁶ F.-A. ISAMBERT, *Rite et efficacité symbolique. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions du Cerf, 1979.

¹⁸⁷ C. RIVIERE, *Socio-anthropologie des religions*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2008 (Cursus Sociologie), p. 100.

¹⁸⁸ M. MAUSS, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 2002, p. 330-340.

communication sociale, ainsi qu'à la catégorie émergente de la culture (essentielle pour Clifford Geertz et Victor Turner, notamment)¹⁸⁹.

C'est au cours du XIX^e siècle que le rituel a été associé au concept de « croyance » en tant que composante de la religion. Certains théoriciens comme Rudolf Otto, Max Müller, et Edward Tylor ont suggéré que la religion (qu'ils considéraient comme étant centrée sur le sacré) concernait plutôt les idées, la pensée, tandis que le rituel était davantage porté sur une forme d'action secondaire et exprimait la « croyance »¹⁹⁰. Cette dernière notion est pourtant problématique, car elle est extrêmement vague et polysémique¹⁹¹.

Plusieurs façons d'aborder la notion de rituel ont en commun de partir de la mise en évidence d'oppositions diverses : entre ce qui est propice et ce qui défavorable, entre la pensée et l'action (comme nous venons de le voir), entre l'ordre social formalisé (une structure avec des statuts sociaux fixes) et la *communitas* (un état de transition où les frontières entre les statuts sociaux sont perméables)¹⁹², ou encore entre les observateurs et les acteurs du rituel¹⁹³. Dans un premier temps, la façon dont les rituels séparent ces différents aspects au sein d'une société est présentée comme le point d'entrée permettant de mieux comprendre ces pratiques. Dans un second temps, ces modèles théoriques soutiennent que la résolution de la contradiction mise en évidence se fait par les rituels qui réintègrent ces oppositions, et que cette résolution contradictoire est une de leurs fonctions.

Ce premier modèle théorique est donc caractérisé par une double approche : la séparation des aspects du rituel, puis leur réunification, mais aussi par la logique circulaire qui en découle. Après avoir établi et séparé des catégories distinctes, la

¹⁸⁹ V.W. TURNER, *Les tambours d'affliction : analyse des rituels chez les Ndembu de Zambie*, traduction de M.-C. GIRAUD, Gallimard, Paris, 1972 ; C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

¹⁹⁰ E.B. TYLOR, *Primitive Culture. Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, J. Murray, 1871 ; F.M. MÜLLER, *A History of Ancient Sanskrit Literature So Far as it Illustrates the Primitive Religion of the Brahmans*, Williams and Norgate, 1860 ; R. OTTO, *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917.

¹⁹¹ J. POUILLON, « Remarques sur le verbe "croire" », dans *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, M. IZARD et P. SMITH dir., Paris, Gallimard, 1979, p. 43-51.

¹⁹² V.W. TURNER, *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 95-128.

¹⁹³ C. GEERTZ, *op. cit.*

discontinuité affirmée dans la conclusion est une duplication de la différenciation présentée au début. Ces théories du rituel semblent davantage fondées sur la description d'un ordre social qui découle des hypothèses apportées par les théoriciens que sur les oppositions initialement présentées.

Un deuxième modèle théorique décrit le rituel comme une arène où s'élaborent et se rejouent des conflits sociaux¹⁹⁴. Ces arguments conduisent également à des raisonnements circulaires, car les conclusions semblent résulter de ce que le théoricien a imposé au système. Ces théories considèrent que le rituel est en quelque sorte une réponse sociale conçue pour résoudre les conflits et les contradictions fondamentales de la société. Au-delà du caractère téléologique et fonctionnaliste de ces théories, cette résolution conflictuelle permise par le rituel semble là aussi résulter davantage des catégories analytiques que de la société elle-même. L'outil théorique ne résout que les énigmes que le théoricien a créées.

Par ailleurs, la plupart des tentatives de définition du rituel le font en établissant une définition universelle, et donc incomplète, du rituel. De telles définitions ont tendance à déterminer ce qui peut être appelé rituel et ce qui ne peut pas l'être, et conduisent à une multitude de catégories. De par leur diversité, les rites ont donc été catégorisés en fonction de leur « nature » par les anthropologues, les sociologues et les philosophes : les rites de passage, les rites propitiatoires, les rites de purification, les rites prophylactiques, les rites profanes... ce qui illustre bien la diversité des phénomènes sociaux regroupés sous ce même vocable. Si la taxonomie du rituel est importante pour structurer et organiser l'étude du rituel, la multiplicité des catégories brouille les distinctions émiques et a tendance à atténuer les particularités pour ériger des universaux sans nuance. F.-A. Isambert rappelle qu'un décalage existe entre les notions occidentales globalisantes – telles que le rite, le sacré, la magie et la religion – et les réalités multiples et singulières, propres à chaque communauté : « Le premier révélateur de l'inadéquation de nos catégories est bien en effet la langue¹⁹⁵. » L'un des nombreux apports de cet auteur pour mon étude est de souligner l'importance des

¹⁹⁴ M. GLUCKMAN, *Essays on the ritual of social relations*, Manchester University Press, 1962 ; M. GLUCKMAN, *Politics, law and ritual in tribal society*, Transaction Publishers, 1965.

¹⁹⁵ F.-A. ISAMBERT, *op. cit.*, p. 46.

singularités (ethniques, communautaires, sociétales) dans la définition de notions aussi polysémiques.

De manière générale, les théories du rituel ont eu tendance soit à définir leur objet d'étude en tant que forme d'activité distincte, soit à décréter que toute activité pouvait plus ou moins être qualifiée de rituelle. Dans le premier cas, une distinction est opérée entre le rituel (considéré comme magique ou symbolique, et non utilitaire) et le technique (considéré comme utilitaire, pratique ou fonctionnel). Or cette distinction est plus que discutable, elle n'est surtout jamais une distinction émique, mais toujours imposée par le théoricien dans son discours. L'autre groupe, celui qui considère que l'on peut « voir du rituel » dans toute activité, est un ensemble de théories plus récentes. Si ce groupe de théories court le risque d'analyser tous les aspects de la vie quotidienne comme des rituels, il a le mérite d'avoir contribué à élargir les définitions du rituel, qui s'inscrivaient jusqu'alors majoritairement dans un contexte religieux, sacré ou magique. Des auteurs tels que George H. Mead, Erving Goffman et, plus récemment, Martine Segalen ont montré que dans une acceptation large, les rites ne sont pas l'apanage du domaine religieux, mais peuvent également désigner des aspects profanes¹⁹⁶. Tout dépend finalement du regard que l'on porte sur cette catégorie.

Les études les plus connues sont sans aucun doute celles de E. Goffman, qui ont montré comment il est possible de concevoir des rites imprégnés dans les relations sociales de la société américaine des années 1950 à 1970. La « présentation de soi », les postures adoptées sont elles-mêmes présentées comme des rites, véritables corollaires d'un rituel de la vie (éminemment sociale) de tous les jours. Chez ce sociologue, il est intéressant de remarquer que tout objet rituel est intimement lié à la notion de respect (qui se substitue en quelque sorte, dans ce contexte, à celle de sacralité) et de symbole (entendue ici comme le sens social, consensuel que revêt une action). Dans cette perspective, la définition élargie des rites chez E. Goffman regroupe toute parole, tout

¹⁹⁶ G.H. MEAD, *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press, 1934 ; M. SEGALLEN, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005.

acte redondant et normé, qui visent à maintenir ou à rétablir un équilibre d'ordre social¹⁹⁷.

Au début des années 1990, un courant de pensée a alors émergé à partir d'une dynamique de déconstruction méthodologique et d'autoréflexion. Cette nouvelle approche part du principe que pour générer un discours théorique sur le rituel, il est nécessaire de spécifier un niveau d'analyse distinct et d'identifier un objet ou un phénomène qui n'existe de façon significative qu'à un tel niveau d'analyse. Cet objet agira alors comme l'objet naturel du mode d'analyse spécifié. Mais l'objet ainsi identifié n'est pas perçu comme indépendant de cette analyse, il n'est constitué et représenté comme tel qu'à travers les termes du mode d'analyse spécifié. Autrement dit, l'objet et la méthode sont intrinsèques l'un à l'autre¹⁹⁸.

Catherine Bell a ainsi proposé une approche des activités rituelles qui met l'accent sur la primauté de l'acte social lui-même, sur la manière dont ses stratégies sont logées dans l'accomplissement même de l'acte. Elle s'exprime donc davantage en termes de « ritualisation », c'est-à-dire ce qui produit des actes ritualisés. Cela consiste à analyser comment certaines actions sociales se différencient des autres, notamment par des manières stratégiques d'agir dans des situations sociales spécifiques. Dans cette perspective, c'est donc le cadre de la ritualisation qui permettrait d'éclairer le but de l'activité rituelle, son efficacité sociale et son incarnation dans des traditions et des systèmes complexes.

Malgré le fait que cette approche retombe dans l'écueil de la distinction entre sacré et profane¹⁹⁹, elle prime tout de même par l'introduction de la notion de « maîtrise rituelle » pour désigner l'intériorisation par les agents sociaux des schémas de ritualisation (en tant que connaissance incarnée). Cette notion (basée sur celle de « maîtrise pratique » de Pierre Bourdieu) souligne ainsi que le rituel n'est pas un objet statique, mais un processus qui s'incarne dans des contextes spécifiques par l'action. La maîtrise du rituel implique une circularité, où une personne ritualisée utilise des schémas de ritualisation pour affecter des parties non ritualisées de la vie et les rendre

¹⁹⁷ E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2 Les relations en public*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1973 ; *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

¹⁹⁸ C. M. BELL, *Ritual theory, ritual practice*, New York, Oxford University Press, 1992.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 74.

plus cohérentes avec la ritualisation. Outre la circularité, la ritualisation repose également sur le report constant du sens et de l'objectif de l'action en train de se dérouler. Les agents sociaux « produits » lors de la ritualisation font l'expérience du monde et s'y rapportent par le biais de certaines stratégies. Il en résulte un sentiment d'adéquation entre l'environnement et le corps socialisé. De plus, la ritualisation donne l'impression que cette cohérence est pour la personne, ou le groupe, ce qui lui confère du pouvoir²⁰⁰.

La ritualisation est ici en partie définie comme un mode d'action spécifique, qui se distingue des autres façons d'agir. La ritualisation est décrite comme la production stratégique de schémas opportuns qui structurent un environnement de sorte que ce dernier semble être la source des schémas et de leurs valeurs. Les schémas ritualisés invoquent une série d'oppositions privilégiées qui, lorsqu'elles sont mises en œuvre dans l'espace et le temps par une série de mouvements, de gestes et de sons, structurent un environnement. Dans l'organisation de cet environnement, certaines oppositions sémantiques sont présentées comme plus importantes que d'autres, mais toutes sont interconnectées au sein d'une chaîne d'associations symboliques. Dans ce contexte, la « maîtrise rituelle » fait allusion à l'intériorisation de ces schémas. Les agents sociaux sont capables de réinterpréter la réalité de manière à permettre des perceptions et des expériences qui correspondent à ce nouvel ordre. La ritualisation aligne donc les agents dans une série de relations liées aux sources du pouvoir :

« Que le rituel donne du pouvoir ou enlève du pouvoir dans un sens pratique, il suggère toujours la cohérence ultime d'un cosmos dans lequel on prend une place particulière. Ce cosmos est vécu comme une chaîne d'états ou un ordre d'existence qui nous place en sécurité dans un champ d'action et en alignement avec les buts ultimes de toute action.²⁰¹ »

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 84-98.

²⁰¹ « *Whether ritual empowers or disempowers one in some practical sense, it always suggests the ultimate coherence of a cosmos in which one takes a particular place. This cosmos is experienced as a chain of states or an order of existence that places one securely in a field of action and in alignment with the ultimate goals of ail action.* » (*Ibid.*, p. 141).

La ritualisation est donc définie comme un processus circulaire qui impose de manière implicite et explicite des valeurs et des expériences à la personne et à la communauté, par le biais de sources de pouvoir et d'ordre extérieures. Par l'orchestration dans le temps d'oppositions symboliques stratégiquement organisées – au sein desquelles quelques oppositions dominent les autres – le corps social intériorise les principes de l'environnement ainsi délimité. Inscrits dans le corps social, ces principes autorisent la personne ritualisée à générer à son tour des schémas stratégiques qui permettent de s'appropriier ou de dominer d'autres situations socioculturelles. Le corps social se reproduirait donc à l'image de l'environnement symboliquement schématisé qui vient d'être établi :

« Étroitement liée à l'objectivation et à la légitimation d'un ordre de pouvoir en tant que supposition de la façon dont les choses sont réellement, la ritualisation est une arène stratégique pour l'incarnation des relations de pouvoir.²⁰² »

Perçue ainsi, la ritualisation n'exerce pas véritablement de contrôle social, elle constitue plutôt une dynamique particulière, un processus d'habilitation sociale normé et contingent. L'activité rituelle n'est pas décrite comme un levier servant des objectifs extérieurs à celle-ci, tels que le pouvoir, la politique ou le contrôle social. En ce sens qu'elles nécessitent et engendrent tantôt l'adhésion, tantôt la résistance, les pratiques rituelles cristallisent la production et la négociation de relations de pouvoir²⁰³ :

« [...] les systèmes rituels ne fonctionnent pas pour réguler ou contrôler les systèmes de relations sociales, ils *sont* le système, et un système expéditif plutôt que parfaitement ordonné. En d'autres

²⁰² « *Closely involved with the objectification and legitimation of an ordering of power as an assumption of the way things really are, ritualization is a strategic arena for the embodiment of power relations.* » (*Ibid.* p. 70).

²⁰³ Leslie Zubieta ne dit d'ailleurs pas autre chose en ce qui concerne le Chinamwali : un ensemble de rites initiatiques pubertaires féminins (chez les Cheŵa du Malawi) qui intègrent notamment l'apprentissage de normes sociales spécifiques à travers la réalisation de peintures rupestres. L.F. ZUBIETA, *The rock art of Mwana wa Chentcherere II rock shelter, Malaŵi: a site-specific study of girls' initiation rock art*, Leiden, African Studies Centre, 2006 ; L.F. ZUBIETA, « The rock art of Chinamwali: material culture and girls' initiation in south-central Africa », PhD dissertation (non publiée), Johannesburg, 2009 ; L.F. ZUBIETA, « The Rock Art of Chinamwali and Its Sacred Landscape », dans *Rock Art and Sacred Landscapes*, D.L. GILLETTE, M. GREER, M.H. HAYWARD et W. BREEN MURRAY dir., New York, Springer New York, 2014, p. 49-66.

termes, l'organisation plus ou moins pratique des activités rituelles n'agit ni ne reflète le système social ; au contraire, ces activités vaguement coordonnées se différencient et s'intègrent constamment, établissant et subvertissant le champ des relations sociales. Par conséquent, ces systèmes de relations ritualisées ne sont pas principalement concernés par la seule "intégration sociale", au sens de Durkheim. Dans la mesure où ils établissent des relations sociales hiérarchiques, ils s'attachent également à distinguer les identités locales, à ordonner les différences sociales et à contrôler la contestation et la négociation impliquées dans l'appropriation des symboles.²⁰⁴ »

Le rituel n'est pas seulement la reconstitution aveugle d'un précédent rituel, un protocole constamment répété en des situations particulières, mais il est sujet à une réinterprétation et une renégociation constante. Différents groupes répartis sur un territoire peuvent être liés par des systèmes de pratiques rituelles qui génèrent des ensembles flexibles de relations différenciant et intégrant les communautés, les activités, et les lieux les uns par rapport aux autres.

2. Distinction rites/rituels et champ d'études

Jean-Yves Dartiguenave, sociologue, s'emploie quant à lui à distinguer le rite du rituel, et souligne l'une de ses dimensions indispensables, à savoir la répétition des gestes :

« On emploie généralement indifféremment le terme de rite ou de rituel pour désigner une pratique individuelle ou collective qui, par

²⁰⁴ « [...] *ritual systems do not function to regulate or social relations', they are the system, and an control the systems of expedient rather than perfectly ordered one at that. In other words, the more or less practical organization of ritual activities neither acts upon nor reflects the social system; rather, these loosely coordinated activities are constantly differentiating and integrating, establishing and subverting the field of social relations. Hence, such expedient systems of ritualized relations are not primarily concerned with 'social integration' alone, in the Durkheimian sense. Insofar as they establish hierarchical social relations, they are also concerned with distinguishing local identities, ordering social differences, and controlling the contention and negotiation involved in the appropriation of symbols.* » (*Ibid.*, p. 130).

la répétition et un certain rapport au sacré, revêt une signification et une valeur symbolique aux yeux de ses acteurs.

Cette utilisation indistincte des deux termes est souvent justifiée par l'impossibilité de distinguer le rituel des rites qui le constituent. Il est certain que si l'on s'en tient à une approche structuro-fonctionnaliste selon laquelle la signification et la fonction d'un objet social doivent être rapprochées d'une totalité à laquelle elles appartiennent, le rituel apparaît tout au plus comme "un système de rites dont ceux-ci sont les composants" (Maisonneuve 1988). Les rites se présentent alors comme des séquences élémentaires qui s'agencent de façon originale dans un ensemble rituel spécifique qui lui-même varie en fonction du contexte culturel considéré²⁰⁵. »

Pierre Lemonnier, anthropologue, présente une brève anthologie du champ d'études rituel dans sa discipline, et souligne les différents aspects sur lesquels d'autres anthropologues choisissent de donner du sens. Il soulève notamment la question de la spécificité propre au rituel :

« s'agit-il d'un mode de *communication* ou d'une forme *d'action* ? Sur le premier point – le rituel communique-t-il un sens, codé ou non, qu'il s'agirait de déchiffrer ? – les critiques sans appel sont multiples. On remarque d'abord que ce sens éventuel peut être exprimé dans des contextes autres que rituels [...]»²⁰⁶.

Sur cette question du sens, l'anthropologue mentionne que pour Michael Houseman et Carlo Severi, « si le rituel "dit" quelque chose, ce quelque chose est soit extérieur au rite lui-même et en amont de celui-ci ("Tout le monde sait qu'il existe des initiés de plusieurs stades qui se caractérisent par..."), soit un résultat du rite (la production

²⁰⁵ J.-Y. DARTIGUENAVE, *Rites et ritualité. Essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 54.

²⁰⁶ P. LEMONNIER, « L'objet du rituel : rite, technique et mythe en Nouvelle-Guinée », *Hermès, La Revue*, 43(3) (2005), p. 123.

d'initiés...). Le rite serait alors “un accessoire redondant de la règle sociale” [...], et rien ne dit en quoi il est une façon spécifique et nécessaire d'exprimer celle-ci²⁰⁷ ».

P. Lemonnier souligne l'importance d'aspects divers, sur lesquels se focalisent certains auteurs : ce que transmettent les rites, leurs fonctions, leurs effets et ce qui les sous-tend, pour conclure qu'un point commun à toutes ces théories est l'opposition entre les gestes techniques et les gestes rituels. Distinction qu'il critique en insistant sur la relation de ces deux sphères dans le cas précis des Ankaves, en Nouvelle-Guinée. Existe-t-il un seul objet « utilitaire » qui ne puisse également être « symbolique » ?

Déterminer quelle est la nature du sens pose également la question de la manière de le signifier. Là aussi, c'est sur le symbolisme qu'il convient, presque instinctivement, de se pencher.

3. L'importance du symbolisme

Pour le sociologue Jean Cazeneuve, le sacré est ce qui se distingue du profane, tout en s'appuyant sur lui – en ce sens que les symboles sont partagés au sein de représentations communes –, c'est ce qui transcende la condition humaine, mais se garde bien de devenir impénétrable²⁰⁸. Ce serait donc le rite, en tant que rapport au sacré médiatisé par des symboles, qui permet de penser, et surtout d'objectiver cette ambivalence – davantage qu'opposition – entre sacré et profane.

Cette opposition entre sacré et profane était inconnue avant les travaux d'Ernest Renan²⁰⁹, et n'est donc pas due à Mircea Eliade. Ce dernier n'a fait que la populariser en l'intégrant à son propre système, qui a été grandement remis en question depuis et qui relève plus d'une néo-religion que d'une analyse²¹⁰. Les généralisations abusives de

²⁰⁷ M. HOUSEMAN et C. SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions, 1994, cité dans *Ibid.*

²⁰⁸ J. CAZENEUVE, *Sociologie du rite. Tabou, magie, sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 223.

²⁰⁹ E. RENAN, *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 9, 482, cité dans J.-L. LE QUELLEC, *La caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*, *op. cit.*, p. 137.

²¹⁰ D. DUBUISSON, « Métaphysique et politique. L'ontologie antisémite de Mircea Eliade », *Le Genre humain*, 26(3) (1992), p. 103-118 ; *Mythologies du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993 (Racines & modèles) ; « L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 106(1) (1995), p. 42-51 ; « Mircea Eliade ou l'oubli de la Shoah », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 28(1) (2000), p. 60-66 ; *Impostures et pseudo-science. L'œuvre de Mircea Eliade*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du

concepts, de pratiques qui tendent à les faire apparaître comme fallacieusement universelles et ayant existé « de tout temps » (par exemple le chamanisme), ont été très tôt et unanimement critiquées²¹¹.

Pour André Lalande, philosophe, « Le symbole est un signe qui permet le passage du visible à l'invisible. Il est un signe “concret évoquant par un rapport naturel quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir”²¹² ». En cela, il évoque indirectement, il suggère quelque chose de plus que ce qu'il représente effectivement. Sur ce point précis, il est possible de rapprocher la symbolisation de la théorie « des actes de langage » développée par John Langshaw Austin : derrière l'acte locutoire – le fait de parler –, il peut y avoir différents actes illocutoires : par exemple, si je dis qu'il y a trop de bruit, je peux demander implicitement le silence, voire faire une injonction²¹³. Dans le cas du langage comme dans celui de la symbolisation, il existe une palette suggestive qui, et c'est bien le nœud du concept, n'est pas explicitée.

Dan Sperber a appuyé l'idée que l'usage et le fonctionnement des symboles n'est pas à mettre sur un même plan que l'usage des mots. Il réfute l'idée que le savoir symbolique procède uniquement d'une normalisation analogue à la linguistique, c'est-à-dire comparable à un système de codes et de signaux, qu'il s'agirait simplement de déchiffrer pour en comprendre mécaniquement le sens²¹⁴.

À travers des exemples empruntés à une communauté d'Éthiopie, les Dorzé, D. Sperber illustre l'intrication des associations symboliques. Par exemple, il montre que l'ethnographe aurait tendance à associer symboliquement l'usage du beurre, dans certains rituels, au sperme (et donc à la fécondité). Effectivement, car le beurre est mis sur la tête (qui peut évoquer les parties génitales) lors de rites de mariage : durant d'autres rites (entrée en fonction de dignitaires), la tête des protagonistes est affublée

Septentrion, 2005 (Savoirs mieux) ; M. GARDAZ, « Mircea Eliade et le “nouvel homme” à la chemise verte », *Numen*, 59(1) (2012), p. 68-92 ; C. LE MANCHEC, « Mircea Eliade, le chamanisme et la littérature », *Revue de l'histoire des religions*, 208(1), 1991, p. 27-48 ; N. MANEA, « Mircea Eliade et la Garde de Fer », *Temps modernes*, 549 (1992), p. 90-115 ; D. ALLEN et D. DOEING, *Mircea Eliade. An Annotated Bibliography*, New York, Taylor & Francis, 1978 ; D. ALLEN, « Eliade and History », *The Journal of Religion*, 68(4) (1988), p. 545-565 ; I. CHIVA, « À propos de Mircea Eliade. Un témoignage », *Le Genre humain*, 26(3) (1992), p. 89-102.

²¹¹ D. ALLEN, « Eliade and History », *The Journal of Religion*, 68(4) (1988), p. 545-565.

²¹² A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, 1978, cité dans J. RIES, *op. cit.*, p. 18.

²¹³ J.L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

²¹⁴ D. SPERBER, *Le symbolisme en général*, Paris, Éditions Hermann, 1974, p. 10-17.

d'un objet de forme phallique associé à du beurre et celle de leur femme est ornée d'un bandeau sur lequel on peut y reconnaître un pubis, toujours adjoint à du beurre.

Or d'autres niveaux de compréhension soit se superposent à cette interprétation première (le beurre est associé au changement de statut, c'est-à-dire à la transition, mais aussi aux dépenses ostentatoires), soit l'oblitérent et témoignent ainsi d'une imbrication de savoirs culturels implicites, explicites, conscients et inconscients²¹⁵. C'est cela aussi que j'essaierai de mettre en avant dans la deuxième partie.

Au-delà de ce que révèle cet exemple pour la communauté en question, c'est le caractère normé, culturellement et consensuellement défini de la représentation sur lequel il est important d'insister. Mais dans le symbolisme, il ne s'agit pas tant de trouver le sens de l'information, mais surtout comment elle se crée, cognitivement, comment fonctionne le « dispositif symbolique ». Dans cette théorie, ce dernier varie d'un individu à un autre, et n'est jamais figé. Tout au long de sa vie, une personne réajuste continuellement ce dispositif qui relève donc d'un apprentissage continu, une sempiternelle adaptation. Quel est donc son mode d'organisation ?

Lorsqu'une information particulière entre en conflit avec les représentations conceptuelles, le dispositif symbolique « prend le relais » et réexamine l'information non conforme, non plus à l'aune de la conceptualisation et de son « savoir encyclopédique », mais bien en fonction d'un champ d'évocations « dont l'étendue varie et qui contient toutes les informations à partir desquelles la condition insatisfaite peut être réévaluée et le cas échéant remplie²¹⁶ ».

Malgré l'engouement qu'elle a suscité, cette perspective est parfois jugée trop « cognitiviste » : on lui reproche principalement de rendre compte des processus d'acquisition du système symbolique plutôt que de son organisation, de sa structure²¹⁷.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 49-60.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

²¹⁷ L. SCUBLA, « Sciences cognitives : fil d'Ariane ou lit de Procuste pour l'anthropologie ? », *Intellectica*, 3(50) (2008), p. 103-174.

4. De la relativité des termes et des concepts

Quelle que soit notre manière de les classer, tout rite demeure particulier, aucun n'est universel²¹⁸. S'il peut exister des acculturations ou des transmissions dans les rites, ce n'est jamais sans adaptations aux particularités culturelles locales. De même, la procédure d'un rite n'est pas figée²¹⁹ ; des correctifs, des modifications, des évolutions, des syncrétismes ne sont pas rares²²⁰.

En classant systématiquement des gestes dans nos multiples catégories interprétatives rituelles, ne risque-t-on pas de tronquer, sinon de modifier la signification sociale réelle de certains gestes ?

Dans quelle mesure les définitions de concepts élaborés relativement récemment – par des individus issus d'une société aux institutions si éloignées de celles des cultures paléolithiques – sont-elles opérantes pour rendre compte de gestes plusieurs dizaines de fois millénaires ?

Pour résumer très succinctement, un rituel est donc un ensemble de rites. Ces derniers se définissent par un protocole qui régit l'ordonnancement et la fréquence de répétition de gestes et éventuellement de paroles dans le but d'obtenir un effet. Ils possèdent donc un sens. Le protocole, c'est-à-dire la procédure, n'est pas forcément figé ; et peut évoluer dans le temps en fonction de facteurs intrinsèques et extrinsèques (adaptations, acculturations, etc.).

Bien qu'en découlant initialement, le rituel n'est pas l'apanage du domaine religieux, et la frontière entre gestes techniques et gestes rituels est plus que poreuse.

Les rites font nécessairement appel aux symboles, et le symbolisme est, au même titre que le rituel, un concept gigogne.

²¹⁸ F. BOUSQUET, J.-F. CATALAN, P. KAEPPÉLIN, P.-J. LABARRIÈRE, F. MARTY, J. GREISCH, P. DA VILLELA PETIT et D. YON dir., *Le Rite*, Paris, Beauchesne, 1981 (Philosophie), p. 82.

²¹⁹ D. ARSENAULT, « Présentation. Rites et pouvoirs. Perspectives anthropologiques et archéologiques », dans *Rites et pouvoirs*, D. ARSENAULT dir., *Anthropologie et sociétés*, 13 (1999), p. 7.

²²⁰ F. BOUSQUET, J.-F. CATALAN, P. KAEPPÉLIN, P.-J. LABARRIÈRE, F. MARTY, J. GREISCH, P. DA VILLELA PETIT et D. YON dir., *op. cit.*, p. 20.

5. Le choix des mots : le sanctuaire et ses corollaires

La reconnaissance implicite et consensuelle des sites d'art rupestre en tant que « sanctuaires » repose essentiellement sur le fait que la grotte ornée et le site de plein air sont des lieux qui font office de « cadre sacré à l'intérieur duquel s'inscrivaient des pratiques [religieuses]²²¹ ». Quatre éléments sont prépondérants dans l'établissement de ce paradigme :

- la distinction entre des vestiges ordinaires et d'autres qui témoignent de préoccupations d'ordre spirituel, voire religieux. Ce qui n'est pas sans rappeler la distinction sacré/profane, dont il n'a jamais été démontré qu'elle était universellement partagée. Or, les sites ornés ne présentent que rarement, pour l'Afrique du Sud, un contexte archéologique dépourvu de tout vestige associé à la vie matérielle quotidienne (reliefs de repas, foyers, ateliers de taille, etc.) ;
- l'accessibilité des sites, c'est-à-dire le caractère isolé, voire occulte des lieux où sont peintes les figurations, qui induirait une certaine forme d'ésotérisme et donc de distinction sociale. Cet aspect est à relativiser : il est plus que douteux que les San du Drakensberg ne parcouraient pas extensivement et intensivement la quasi-totalité de leur territoire. De plus, rien ne permet de supputer qu'ils aient jugé tel ou tel lieu « plus isolé » qu'un autre ;
- le caractère prétendument exceptionnel de certaines peintures. Là aussi, force est de constater que cette assertion en dit plus sur les débuts de la discipline que sur les peintures elles-mêmes ;
- le rôle qu'ont joué les « prêtres préhistoriens », en Europe de l'Ouest, dans la naissance de la discipline (l'abbé H. Breuil, l'abbé A. Glory, l'abbé A. Lemozi, les frères A., J. et P. Bouyssonie, le prêtre H. Obermaier, le prêtre J. Maringer et P. Teilhard de Chardin). Ils y ont installé durablement une phraséologie empreinte de sacré et de religieux.

²²¹ A. LEROI-GOURHAN, *Le fil du temps. Ethnologie et préhistoire*, Paris, Seuil, 1986 (Points. Série Sciences), p. 311.

Même si les arts pariétaux paléolithiques et les arts rupestres sud-africains possèdent des objets d'étude différents (aires culturelles et chronologies singulières), il convient d'insister sur l'influence à la fois interprétative et méthodologique qu'eurent les premiers sur les seconds.

Au début du XX^e siècle, ceux qui possèdent le temps et l'engouement pour s'intéresser aux grottes nouvellement découvertes sont les agriculteurs (les fameux « paysans préhistoriens ») et les clercs. Ces derniers se créent en quelque sorte leur propre idée d'une religion préhistorique, en conciliant leur foi catholique, leurs découvertes et ce qu'ils s'imaginent des hommes et des femmes préhistoriques. L'histoire de l'humanité va être précisée, illustrée, cette fois par la science, et les prêtres préhistoriens vont faire partie des acteurs. Comment leur en vouloir, alors, de projeter leurs catégories empreintes de religieux sur leur manière d'appréhender cette discipline naissante ? Ils pensent déceler, à travers l'art paléolithique, la naissance de la spiritualité. Et c'est bien ce qui leur permet, en leur for intérieur, de concilier foi religieuse et aspirations scientifiques.

6. Fondements

E. Goffman a étudié des rituels « de la vie quotidienne²²² » qui contrastent nettement avec le caractère exceptionnel et nécessairement religieux dont on affuble les « sanctuaires » rupestres.

Le terme même de *religion* est déjà sujet à controverse dans le domaine de l'anthropologie ; *quid* de son application à la préhistoire ? Comme l'a si bien exprimé D. Sperber : « Parler de religion permet, pour des raisons de commodité, de mettre ensemble des phénomènes qu'il est intéressant d'étudier ensemble, mais il y a peu de raisons de penser qu'il existe une composante fondamentale de la vie sociale et culturelle qui serait la religion et qui serait reconnaissable et identifiable de la même manière dans toutes les cultures humaines²²³. »

²²² E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne, op. cit.* ; *Les rites d'interaction, op. cit.*

²²³ D. SPERBER, A. COUBRAY et Y. SCHMITT, « Entretien avec Dan Sperber », *ThéoRèmes. Enjeux des approches empiriques des religions*, (2011).

Pour J.-L. Le Quellec, « ce que nous appelons religion recouvre une notion finalement très localisée, d'origine relativement récente, et qui fut exportée dans le monde entier par l'immense cohorte des explorateurs, colons, administrateurs coloniaux, ethnologues et missionnaires occidentaux, au prix d'un abandon des vocables originellement employés, ou d'une modification radicale de leur sens.

L'histoire de ce mot est donc celle d'un ethnocentrisme qui trouva sa forme parfaite en 1795, lorsque Kant écrivit qu'il ne saurait exister qu'une seule et unique religion, valide pour tous les hommes, à toutes les époques, et dont toutes les confessions ne seraient que les véhicules contingents (Kant 1991, p. 114)²²⁴ ».

Le terme ne peut en aucune façon être appliqué à d'autres cultures, car ses fondements sont établis sur des critères propres au christianisme²²⁵. Il en résulte un syncrétisme terminologique qui galvaude la sémantique initiale, et qui, par là même, instaure insidieusement des catégories molles, fourre-tout, dans lesquelles s'insèrent les interprétations en termes rituels, pour ce qui est des arts rupestres.

7. Dichotomies

Revenons à présent sur le second critère qui est à la base de la notion de « sanctuaire » : le caractère visible ou, au contraire, non visible des figurations rupestres. C'est bien à travers le vu et le non-vu que le fonctionnement de la majorité des sites du Drakensberg est interprété et conjecturé. Il en résulte une opposition duale entre un type de sanctuaire secret, d'utilisation supposée personnelle, voire ésotérique, et un sanctuaire public (!), où les figurations sont bien en évidence, visibles de loin et qui permettent une fréquentation collective.

Suzanne Villeneuve et Brian Hayden ont d'ailleurs formalisé les critères qui sous-tendent la distinction entre figurations privées et publiques chez les auteurs qui emploient cette bipartition comme élément structurant. La scénographie des figurations est en réalité décomposée en plusieurs éléments : taille du site, de la paroi et de la salle ;

²²⁴ J.-L. LE QUELLEC, « “La religion” et “le fait religieux” : deux notions obsolètes », *op. cit.*, p. 24.

²²⁵ D. DUBUISSON, *L'invention des religions: impérialisme cognitif et violence épistémique*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

type et taille des figurations ; nombre de figurations ; angles de visibilité maximaux ; distances de visibilité minimales, optimales et maximales ; position des figurations sur la paroi et par rapport au sol ; dimensions générales des figurations ; posture d'observation ; et enfin, qualité des figurations²²⁶.

Il est intéressant de remarquer que les figurations cachées et visibles ont en commun le fait qu'elles sont toutes interprétées comme relevant d'actes rituels, individuels et initiatiques pour les premières, collectifs pour les secondes. Ce schéma oppose donc deux modalités de mise en œuvre d'une même fonction – rituelle – jamais définie.

8. Récurrences sémantiques et éléments de définition

Finalement, le caractère itératif de toute parole ou de tout acte est l'aspect commun chez tous ces auteurs. Cependant, s'il est une condition nécessaire à la définition du rite, ce critère n'est pas suffisant, car le rite implique d'autres éléments fondamentaux.

Dans toutes les définitions citées précédemment, le rite implique également un processus de symbolisation, c'est-à-dire que les gestes effectués comprennent une signification consensuelle, connue des protagonistes, mais impénétrable aux personnes extérieures.

Certains rites (notamment les « rites de passage ») modifient le statut d'un individu, de l'ignorance, « du profane », en le faisant progresser vers le savoir. À travers la symbolisation précédemment évoquée et cette démarche d'accession à une vérité cachée, ou plutôt à un sens caché, nous comprenons mieux en quoi la notion d'ésotérisme est subséquente aux rites²²⁷. Ce qui est alors révélé signifie effectivement quelque chose pour la communauté et l'individu. C'est bien vers ce sens, vers cette signification hypostasiée (au sens philosophique du terme, c'est-à-dire une signification que l'on considère comme réelle) que sont orientés les gestes et les paroles du rite. Dans le rituel, cette primauté du sens hypostasié est associée à l'efficacité qu'on lui prête, le rituel

²²⁶ S. VILLENEUVE et B. HAYDEN, « Nouvelle approche de l'analyse du contexte des figurations pariétales », dans S.A. DE BEAUNE dir., *Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur*, *op. cit.*, p. 151-159.

²²⁷ F. BOUSQUET, J.-F. CATALAN, P. KAEPPELIN, P.-J. LABARRIERE, F. MARTY, J. GREISCH, P. DA VILLELA PETIT et D. YON dir., *op. cit.*, p. 19.

transforme littéralement les protagonistes²²⁸ : c'était l'idée phare émise dans *Les rites de passages* par Arnold Van Gennep dès 1909²²⁹. Cela va de pair avec l'idée d'une « efficacité *sui generis* » des rites que j'ai rappelée *supra*²³⁰.

Le rituel se transmet : les gestes, les paroles, mais aussi l'efficacité recherchée – bien que pouvant être modifiée au fil du temps – se lèguent et s'enseignent. Bien que des mutations dans le protocole ou la sémantique puissent intervenir, une dimension du rite renvoie donc à la tradition.

L'étude des rituels dépend du contexte propre à la population étudiée, les motivations et les façons de concevoir divergent d'un groupe à un autre : ne jamais perdre de vue cette idiosyncrasie est donc primordial²³¹.

9. Démonstrabilité

Il est possible, dans un premier temps, de s'appesantir sur chacun des critères que j'ai énumérés et d'observer dans quelle mesure ils peuvent être identifiés.

De par sa nature même, le critère de la symbolisation pose problème. Tout au plus est-il possible de regrouper un faisceau d'observations qui tend vers l'identification de groupes distincts et potentiellement signifiants. Si certains signes ou certaines figurations possédaient indubitablement un sens pour les San, il est difficile de mesurer les biais et la distorsion générés par le recueil des données ethnographiques. Il est encore moins plausible de déduire, à partir de l'observation des peintures, qu'un sens probable est orienté vers une efficacité qui a trait à l'expérience du sacré. À l'inverse, la répétition des gestes est aisément repérable. Ce critère est essentiel, voire indispensable, mais il

²²⁸ Autrement dit, tous ceux qui participent de près ou de loin à cette entreprise : les acteurs, mais également ceux qui se situent éventuellement en retrait de l'entreprise, sans pour autant aller jusqu'au terme de *spectateurs* (qui évoque une certaine forme de passivité).

²²⁹ VAN GENNEP A., *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981.

²³⁰ H. HUBERT et M. MAUSS, *op. cit.*, p. 12 ; C. LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 221.

²³¹ D. SPERBER, *op. cit.*, p. 39, 149.

dépend d'autres critères connexes. De plus, bien que le rituel ne puisse exister sans un caractère itératif, la répétition n'induit pas mécaniquement le rituel.

En ce qui concerne la mise en évidence d'un quelconque protocole, à moins de succomber au syndrome de Pompéi (c'est-à-dire, dans le cas des sites ornés, de considérer que les vestiges sont recouverts par les sédiments immédiatement après leur utilisation, et qu'il suffirait de « faire parler » des indices qui refléteraient les dernières actions des lieux, une peu comme sur une scène de crime) et de forcer les vestiges à dire bien plus que ce qu'ils semblent indiquer, comment préciser les enchaînements de gestes ?

La tracéologie ne permet pas d'apporter toutes les réponses à cette question. Un pinceau a-t-il servi une seule fois ou à plusieurs reprises, au cours du même type d'événement ou dans des contextes bien différents ? Quelle est l'intention mise derrière le geste et le ou les stigmat(e)s qu'il a laissé(s) ?

Dans le meilleur des cas, les relevés permettent de préciser l'ordre d'exécution de certaines unités graphiques au sein d'un même panneau. La majeure partie des comportements et l'ensemble des éventuelles paroles prononcées sont cependant perdues à jamais. Une fois de plus, comment dépasser cet écueil ?

Le concept de rituel en art rupestre tel qu'il est aujourd'hui employé par les pariétalistes repose sur trois piliers :

- il ne peut y avoir de rituel sans qu'un lieu lui soit dévolu. Très tôt dans la discipline, ce lieu a été désigné comme le « sanctuaire²³² » ;
- des comportements particuliers semblent également être l'apanage des rituels. Il en ressort que ces comportements impliquent un degré de symbolisation, potentiellement une (voire plusieurs) fonction(s), ainsi qu'une certaine forme de tradition, tous ces éléments pouvant être soumis à des adaptations ;

²³² Plus haut, j'ai montré que ce terme est inextricablement lié aux débuts de la discipline, que les critères sur lesquels il repose ont évolué depuis, mais que le concept, lui, n'a pas été réexaminé pour autant.

– la gestuelle. Celle-ci nécessite une répétition de paroles et/ou d’actes précis, dans un ordonnancement et un rythme minutieusement définis, c’est-à-dire un protocole. Chaque gestuelle demeure donc unique.

Ces trois piliers possèdent des aspects communs : un caractère déférent ou sacré peut être octroyé à chacun d’eux. La gestuelle et le comportement sont fonction du contexte culturel. Enfin, la localisation, la gestuelle et le comportement sont tous orientés vers l’efficacité recherchée, ou vers le sens que revêt le rituel.

Si nous partons du principe que les comportements rituels sont attestés par les données ethnographiques pour les chasseurs collecteurs San en contexte orné, nous devons en premier lieu considérer le fait que ces gestes visent un effet (par exemple, rétablir un équilibre rompu) qui s’insère dans un système de pensée cohérent. Le discours se situe donc au niveau de l’intentionnalité, et bien que cette affirmation s’apparente à une lapalissade, elle dissimule en vérité des corollaires moins évidents. Un caractère déférent – mais pas forcément sacré (et encore moins religieux), la différence est de taille – est sous-entendu. Autrement dit, un rituel n’induit aucunement une quelconque implication religieuse ; alors que c’était le présupposé à la base de l’instauration du concept de rituel dans les premières théories émises. Bien qu’il n’y ait plus de prêtres préhistoriens, cet aspect de la trame des premières interprétations fait montre d’une certaine résilience.

II. Les interprétations rituelles

Dans cette deuxième partie, je rends compte de la manière dont des figurations rupestres spécifiques ont été analysées pour aboutir à des contenus sémantiques, des interprétations orientées vers une phraséologie propre aux rituels. Je souligne comment des liens sont effectués entre des figurations, des détails iconographiques particuliers et des données disparates (provenant de matériaux ethnographiques, anthropologiques et d'observations personnelles de certains auteurs).

Comme je l'ai évoqué *supra*, dans les arts rupestres San d'Afrique du Sud, un grand nombre d'aspects sont en effet présentés en termes rituels, et cela a valeur d'explication et de conclusion. Pourtant, à ce stade, tout reste à dire, car sans définition ni réflexion intracatégorielle, le concept masque davantage qu'il n'éclaire les pratiques qu'il est censé décrire et renseigner.

Sans aller jusqu'à la typologie, un premier classement s'impose. Dans les arts rupestres San d'Afrique du Sud, je propose de distinguer trois façons dont les composantes rituelles intègrent des scénarios explicatifs :

- Les rituels représentés par les figurations :
 - tous les objets, les images, les groupes d'images ou panneaux qui évoquent un aspect rituel.
- Les rituels liés à l'exécution des figurations :
 - préparation du site (invocation des ancêtres) ;
 - préparation des peintures (choix préférentiel des ocres, broyage, etc.) ;
 - préparation de la paroi ;
 - l'acte de peindre en lui-même.
- Les rituels exécutés au pied des figurations ou dans leur environnement proche (mais distincts de leur exécution) :

- les protocoles à observer lorsqu'on se rend sur les sites déjà ornés (invocation des ancêtres, combustion de viandes et d'herbes, paroles à proférer et à répéter) ;
- les rituels prophylactiques qui consistent à gratter des pigments et à les administrer de manière préventive aux individus, mais aussi aux animaux afin qu'ils ne tombent pas malades. Parfois, la poudre obtenue sert à la confection de remèdes traditionnels²³³. Ces rituels reposent sur la certitude, par les populations qui occupèrent le territoire pendant et à la suite des San (notamment les Zulu et les Xhosa), que les peintures possèdent une puissance surnaturelle²³⁴.

Pour les rituels représentés par les figurations, je résume dans cette partie – lorsque cela est possible – les interprétations représentatives des polarités, des antagonismes et ambivalences propres à chaque catégorie. À l'aune des différentes interprétations émises, je présente les critères qui permettraient éventuellement d'identifier des rituels dans les peintures. De très nombreuses interprétations ont été émises dans toute l'Afrique australe, il est impossible de toutes les aborder ici. J'ai privilégié, autant que faire se peut, celles qui me semblent les plus importantes pour la discipline (les plus citées donc) et qui concernent majoritairement des sites du Maloti-Drakensberg. Lorsque j'aborde un site que j'ai visité, je renvoie à sa présentation succincte en annexe, ce qui offre la possibilité au lecteur d'acquérir davantage de précisions sur le site en question, sans pour autant interrompre le discours. En outre, cela permet de signaler clairement quels sites j'ai ou je n'ai pas visité, ce qui constitue une donnée que je considère comme essentielle pour la crédibilité des propos tenus, et qui n'est que rarement explicitée. Je pense en effet que la valeur des démonstrations effectuées n'est pas équivalente selon que l'on s'est rendu ou non sur les sites en question, car seules les visites *in situ* permettent de constater d'éventuelles relations spatiales entre les figurations, entre les panneaux ainsi qu'entre les différents abris. De même, les modélisations en trois

²³³ M.W. HOW, *The mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962, p. 34 ; J.H. HOBART, *Forager-farmer relations in southeastern Southern Africa: a critical reassessment*, PhD thesis (non publiée), Oxford, University of Oxford, 2003, p. 100-101 ; J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 163 ; R. REGENSBERG, *The changing social character of a shelter: a case study from Matatiele*, Honours dissertation (non publiée), Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012, p. 16-18 ; M.J. SITELEKI, *Plant power and land use in the Maloti-Drakensberg: a case study in GIS and IKS in Matatiele, Eastern Cape, South Africa*, Honours thesis (non publiée), Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2014.

²³⁴ Notes de terrain 2019.

dimensions et le fait de se rendre sur place sont les seuls moyens d'étudier l'organisation des figurations et des panneaux en fonction des volumes naturels des parois.

Afin d'apporter le maximum de clarté, les résumés sont structurés de manière à mettre en évidence à la fois les processus, les lieux et les groupes culturels impliqués.

Si mon objectif de départ était d'établir une critique synoptique des approches ritualistes, j'ai progressivement choisi de concentrer mon étude sur certains aspects bien précis des interprétations : comment des thèmes rituels, qui induisent des détails iconographiques spécifiques, sont interprétés en déployant des sources et des données disparates.

Par ailleurs, je considère que l'hypothèse de la transe et du chamanisme a d'ores et déjà été disséquée, critiquée et que ses fondements ont en grande partie été invalidés²³⁵. Le modèle des trois stades de la transe a incontestablement été mis à mal, qu'il soit associé à l'Afrique du Sud²³⁶ ou à d'autres régions²³⁷. Surtout, plusieurs travaux ont montré combien les multiples niveaux de compréhension des dimensions mythologiques compris dans les récits ethnographiques étaient plus à même de renseigner des arts rupestres San extrêmement variés²³⁸. Ce que ne permettent pas les prétendues « métaphores de la transe », offrant un cadre fixiste à des arts rupestres qui paraissent alors éternels ou anhistoriques.

Le cœur de mon sujet n'est donc pas la remise en question de cette hypothèse chamanique. Il en sera toutefois indirectement question, puisque cette hypothèse procède du type d'approche ritualiste que je souhaite éprouver.

²³⁵ Tout du moins, pour une application nomothétique de cette hypothèse, c'est-à-dire en tant que théorie ayant valeur d'explication pour la majorité des arts rupestres San d'Afrique australe.

²³⁶ P.A. HELVENSTON et P.G. BAHN, « Archéologie ou mythologie ? Le modèle des “trois stades de la transe” et l'art rupestre d'Afrique du Sud », *Afrique histoire*, 6(2) (2006), p. 111-147 ; *Waking the Trance Fixed*, Louisville, KY, Wasteland Press, 2005.

²³⁷ M. LORBLANCHET, J.-L. LE QUELLEC et P.G. BAHN, *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, Paris, Éditions Errance, coll. « Hespérides », 2006.

²³⁸ P. SKOTNES, « The thin black line: diversity and transformation in the Bleek and Lloyd Collection and the paintings of the southern San », *Voices from the past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, dans J. DEACON et T.A. DOWSON dir., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996 (The Khoisan heritage series), p. 234-244 ; A.C. SOLOMON, « The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and Interpretation of San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 52(165) (1997a), p. 3-13 ; J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *Préhistoire, Art et Sociétés*, 60 (2005), p. 39-73.

Enfin, dans le cadre de cette étude, j’aborderai en toute fin de partie quelques rituels exécutés au pied de sites rupestres, mais je ne traiterai pas en détail des rituels liés à l’exécution des figurations (pour cela, je renvoie le lecteur aux ouvrages cités en notes de bas de page).

A. Les rituels représentés par les figurations

Il faut d’emblée préciser que les principales caractéristiques iconographiques interprétées comme rituelles reposent sur le concept d’une forme de pouvoir, ou de puissance surnaturelle.

Le *n/um** est le nom de cette puissance surnaturelle pour les Ju|'hoansi du Kalahari (autrefois appelés !Kung)²³⁹, qui correspond peu ou prou au *!gi*²⁴⁰ chez les /Xam. *!gi:xa* (pluriel *!gi:ten*) signifie littéralement « celui (ou celle) qui détient cette puissance », parfois nommé « spécialiste rituel²⁴¹ ».

Les /Xam font la distinction entre quatre grands types de détenteur de puissance²⁴² :

- *!gi:xa* (pluriel *!gi:ten*) : détenteur ou détentrice de puissance en général ;
- *Wai-ta !gi:xa* (pluriel *opwaiten-ka !gi:ten*) : qui contrôle le gibier ;
- *!khwa-ka !gi:xa* (pluriel *!khwa-ka !gi:ten*) : qui contrôle la pluie ;
- *//xi:ka !gi:xa* (pluriel *//xi :ka !gi:ten*) : qui soigne.

²³⁹ R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1982.

²⁴⁰ Les termes *!gi*, *//ke:n** et */ko:öde** semblent être synonymes, mais les références subtiles dans les recueils ethnographiques qui permettraient de souligner les éventuelles nuances ne sont pas exploitables.

²⁴¹ D. GREEN, *Engendering the rock art archaeology of the north Eastern Cape, South Africa Ritual specialists, novices, and social conditioning*, mémoire de master, University of South Africa, Pretoria, 2020 ; S. CHALLIS, J. HOLLMANN et M. MCGRANAGHAN, « ‘Rain snakes’ from the Senqu River: new light on Qing’s commentary on San rock art from Sehonghong, Lesotho », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 48(3) (2013), p. 331-354 ; P. JOLLY, « Therianthropes in San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 57(176) (2002), p. 90.

²⁴² D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *Bantu Studies*, 7(1) (1933b), p. 375-392 ; « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *Bantu Studies*, 9(1) (1935), p. 1-47 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, PhD thesis, University of Natal, Durban, 1977a, p. 203 ; R. HEWITT, *Structure, meaning and ritual in the narratives of the southern San*, Hamburg, H. Buske, 1986 (Quellen zur Khoisan-Forschung), p. 287-299.

Il semble possible que les San du Drakensberg (nous ne leur connaissons pas d'autoethnonyme) aient eu des catégories similaires²⁴³. Les hommes et les femmes /Xam, de même que les San du Drakensberg, pouvaient indistinctement devenir des détenteurs de puissance²⁴⁴.

Un détenteur de puissance peut /*ki* – c'est-à-dire dompter²⁴⁵ – un ou plusieurs animaux/éléments tels que les élands du Cap, les springboks, les autruches, les mantes religieuses, ou encore le vent, et bien entendu la pluie²⁴⁶. La possession et la manipulation de cette puissance surnaturelle étaient apprises à travers la danse en suivant un /*gi:xa* aguerri. Durant la danse, la puissance peut se transmettre du prescripteur aux novices : les protagonistes doivent apprendre les actes, les gestes du /*gi*:²⁴⁷.

Chez les peuples du Kalahari, le *n/um** est décrit comme une sorte de force vitale présente dans chaque individu, mais qui ne peut être manipulée que par les détenteurs de puissance. Lorsqu'elle n'est pas canalisée, cette puissance agit de manière autonome, mais dans des situations bien particulières, que ce soit à travers le soleil, les étoiles, le vent, la pluie, le miel, les abeilles, les œufs d'autruche, le sang, un fruit comestible, les girafes, les oryctéropes du Cap, les perdrix rouges, le souffle, les odeurs ou encore la transpiration²⁴⁸. Elle peut être activée lors des chants de guérisseurs et grâce aux plantes médicinales. Le *n/um* n'est ni bénéfique ni maléfique, bien que parfois, il est si puissant qu'il en devient extrêmement dangereux. Différents groupes sont renommés pour posséder des *n/um* spécifiques. Par exemple, les détenteurs de puissance d'un groupe originaire de /Gautcha, dans la région du Panveld (nord-est de la Namibie),

²⁴³ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *Cape Monthly Magazine*, 9(49) (1874), p. 10.

²⁴⁴ Je préfère employer le terme de *détenteur de puissance* plutôt que celui de *spécialiste rituel*, que je considère comme étant trop connoté.

²⁴⁵ Le passage du /Xam vers l'afrikaans, puis vers l'allemand, vers l'anglais et enfin vers le français ne se fait évidemment pas sans poser des problèmes de précision dans les traductions. Il semblerait toutefois qu'à travers l'observation de son emploi, /*ki* comporte probablement, avec toutes les nuances qu'elles induisent, les notions de contrôle et de soumission. J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Thin Red Line: Southern San Notions and Rock Paintings of Supernatural Potency », *The South African Archaeological Bulletin*, 36(133) (1981a), p. 6.

²⁴⁶ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 35-47 ; « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerors and charms », *Bantu Studies*, 10(1) (1936), p. 143-144.

²⁴⁷ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁸ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *Africa: Journal of the International African Institute*, 39(4) (1969), p. 347-381 ; P. VINNICOMBE, « Myth, Motive, and Selection in Southern African Rock Art », *Africa*, 42(3) (1972a), p. 192-204.

étaient réputés dans toute la région posséder le *n/um* des chansons médicinales qui parlaient des girafes, mais ils ne possédaient pas pour autant le *n/um* de la chanson médicinale sur le miel et les abeilles d'un groupe voisin²⁴⁹.

La majorité des auteurs du RARI tiennent pour acquis le fait que, dans les figurations rupestres, le *n/um* ou le *!gi:* peut être représenté à travers le souffle qui émane des animaux, ainsi que dans tous les animaux ou éléments précédemment cités²⁵⁰. Voici une liste non exhaustive des aspects iconographiques les plus couramment interprétés comme représentant cette puissance surnaturelle :

- les scènes de cérémonies pourraient évoquer des rituels bien précis (des danses de guérison, des rituels pubertaires, des enterrements, des rituels de fabrication de la pluie) dont la manipulation de cette puissance surnaturelle ferait partie intégrante ;
- le sang pourrait évoquer cette puissance surnaturelle, et cela peut se manifester par une épistaxis (saignement de nez), des menstruations (qui ne témoignent pas d'une puissance agissant sur les mêmes éléments – puisque les règles ont un pouvoir sur les pluies et l'eau de manière générale), mais aussi les blessures ;
- certaines figurations d'antilopes, peut-être mourantes, pourraient représenter la puissance surnaturelle qui est censée s'échapper du corps au moment de la mort (et qui peut être captée par un initié ; voir ci-après). La conjonction de poils hérissés, des pattes avant qui s'affaissent et parfois de blessures est le principal indicateur évoqué²⁵¹ ;
- les thérianthropes (figurations mi-humaines, mi-animales) peuvent évoquer la première création, durant laquelle la séparation ontologique qu'établissent les San entre les humains et les animaux n'avait pas encore eu lieu. Ils peuvent s'apparenter aux esprits des morts²⁵², représenter des détenteurs de puissance

²⁴⁹ *Id.*

²⁵⁰ T.A. DOWSON et J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., *Contested Images. Diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg, South Africa, Witwatersrand University Press, 1994, p. 212.

²⁵¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 237, 240.

²⁵² H. BREUIL, « South African Races in the rock paintings », dans *Robert Broome Commemorative Volume*, A.L. DU TOIT dir., Cape Town, Royal Society of South Africa, 1948, p. 210-214 ; W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, Londres, G. Allen & Company, ltd., 1911, p. 431 ; H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, Portland, USA, International Scholarly Book Services Inc., 1972, p. 340-341 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock*

qui se sont transformés au cours d'une cérémonie de danse de la guérison, des danseurs lors de danses de l'éland²⁵³, des détenteurs de puissance capables de dompter les animaux²⁵⁴, ou encore des chasseurs déguisés²⁵⁵ ;

– les nuées d'insectes (abeilles, termites), les ruches et les termitières sont également associées, de par un symbolisme complexe, à certains rituels ;

– les indicateurs de la fabrication de la pluie constituent une catégorie à part, tant les symbolismes sont foisonnants. En témoignent les « animaux de la pluie » (les serpents, les vaches et taureaux, les hippopotames, les éléphants) et tout ce qui a trait, de près ou de loin, à la fabrication de la pluie : les étendues d'eau (mares, étangs), les signes qui entourent les animaux de la pluie (les liens attachés à ces derniers, les traits qui les entourent, etc.) ;

– les « femmes mythiques », ces représentations définies pour la première fois en 1962, soit évoqueraient les châtiments auxquels s'exposeraient réellement les jeunes filles qui n'ont pas respecté des interdits liés aux premières menstruations, soit représenteraient le stade liminal des protagonistes qui participent à ces mêmes cérémonies. Dans les deux cas, il s'agirait d'allusions aux rituels féminins²⁵⁶. Elles ont en commun de dépeindre des figurations mi-humaines et mi-animales, le plus souvent des femmes ressemblant à des grenouilles. Elles disposent cependant d'objets à la fois typiquement masculins (arc, flèches, carquois) tout en présentant parfois ce qui pourrait s'apparenter à des macronymphies (dysmorphisme génital prononcé), ou encore à des menstruations.

Bien entendu, l'écueil principal commun à l'argument qui voudrait que toutes ces figurations puissent représenter cette puissance surnaturelle réside dans le fait qu'elles pourraient également représenter tout autre chose ! Il est impossible de statuer avec

Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976, p. 332-334.

²⁵³ G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State*, Londres, Methuen, 1930, pl. 13-14.

²⁵⁴ S. CHALLIS, « "The Men with Rhebok's Heads; They Tame Elands and Snakes": Incorporating the Rhebok Antelope in the Understanding of Southern African Rock Art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9, 2005, p. 11-20.

²⁵⁵ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 190-193.

²⁵⁶ A. SOLOMON, « 'Mythic women'. A study in variability in San rock art and narrative », dans *Contested Images. Diversity in Southern African rock art research*, T.A. DOWSON et J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., *op. cit.*, p. 331-372.

certitude sur ce que l'auteur des peintures a voulu figurer. En effet, comment et sur quelles bases déterminer si les traits qui émanent du museau d'un taureau désignent la brume (ce qui, nous le verrons par la suite, pourrait orienter l'interprétation vers un animal de la pluie), du sang (donc possiblement le *n/um*), tout simplement sa respiration (sans autre connotation) ou tout autre chose ?

1. Une préoccupation au centre de l'école du RARI

Dans les études d'arts rupestres d'Afrique du Sud, il est un auteur qui a longtemps tenu le haut du pavé : JDLW. Ses travaux sont de loin, et encore aujourd'hui, les plus cités dans la discipline, pour la région qui nous intéresse.

Le grand apport des travaux de JDLW, parmi d'autres chercheurs pour l'UDP (P. Vinnicombe et, dans une moindre mesure, Harald Pager), est d'établir des parallèles entre des témoignages ethnographiques d'une part, et des peintures rupestres d'autre part. Dans le résumé historiographique des auteurs, j'ai montré qu'une autre caractéristique commune à ces différents travaux est d'intégrer des études statistiques des thèmes figurés, ce qui était alors particulièrement novateur.

Au départ, JDLW relie trois zones bien distinctes du Maloti-Drakensberg (Barkley East, Giant's Castle et la vallée de Didima) et met en évidence des superpositions récurrentes. Les superpositions ne seraient pas toujours le résultat d'un mépris envers le travail des artistes précédents, mais pourraient témoigner d'une manière à la fois normée et spécifique d'associer des peintures, sur la base de conventions définies²⁵⁷. La proposition initiale de l'auteur est que les peintures rupestres de ces régions constitueraient un système signifiant complexe concernant essentiellement les relations sociales, notamment l'importance des rituels dont ces superpositions sont censées témoigner²⁵⁸. Une hypothèse *princeps* qui sera quelque peu infléchie par la suite, tout au long de la carrière de l'auteur (ainsi qu'au cours des apports successifs des travaux de ses disciples), mais qui ne sera jamais véritablement questionnée. Ces premiers travaux ont

²⁵⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Syntax and Function of the Giant's Castle Rock-Paintings », *The South African Archaeological Bulletin*, 27(105/106) (1972), p. 49-65 ; « Superpositioning in a Sample of Rock-Paintings from the Barkly East District », *The South African Archaeological Bulletin*, 29(115/116) (1974), p. 93-103.

²⁵⁸ *Ibid.*, « Superpositioning in a Sample of Rock-Paintings from the Barkly East District », *op. cit.*, p. 93-103.

le mérite de remettre en cause la vision – alors dominante – dans cette région d’arts qui ne seraient le fait que de simples efflorescences esthétiques. JDLW défend l’idée que les artistes des phases de réalisations « récentes » de ces trois régions ont pris connaissance des peintures antérieures, sur lesquelles ils ont choisi d’en exécuter de nouvelles. Ce faisant, ils auraient sciemment occulté certaines figurations et au contraire, mis en évidence la primauté d’autres détails ou d’autres catégories vis-à-vis des figurations initiales, ainsi que leur influence relative parmi l’éventail des sujets superposés.

Dans sa thèse²⁵⁹ de 1977, JDLW apporte des données qu’il présente comme inédites, et qui, par la suite, n’auront de cesse d’être citées comme modèle à la fois méthodologique et heuristique. La version publiée servira effectivement de référence à l’école du RARI²⁶⁰. Cet ouvrage tire parti d’une double confrontation inédite entre des matériaux ethnographiques corrélés entre eux (propres à différents peuples San, distants géographiquement) et la mise en relation de ces matériaux, avec des détails iconographiques des peintures rupestres San du Maloti-Drakensberg. Il exploite des détails iconographiques qui n’avaient jamais été exploités de la sorte. C’est en effet la première fois, à ma connaissance, que des recherches vont :

- souligner l’importance de concepts clés dans la littérature ethnographique ;
- tenter de les relier à des détails iconographiques dans les peintures rupestres ;
- convoquer des analogies avec divers peuples (parfois très éloignés dans le temps et dans l’espace) pour étayer les liens établis entre les concepts et les figurations ;
- réifier l’hypothèse de base en axiome, qui devient la prémisse de l’hypothèse suivante.

J’insiste sur le fait que c’est la mise en relation particulière de données propres au Kalahari avec l’ethnographie des San méridionaux qui est véritablement inédite. Il s’agit donc bien ici d’une lecture particulière de ces matériaux, d’un regard porté sur ces derniers, lequel n’en demeure pas moins discutable. Si JDLW souligne des points

²⁵⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit.

²⁶⁰ *Ibid.*, *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres-New York-Toronto-Sydney-San Francisco, Academic Press, 1981 (Studies in anthropology).

de convergence entre les « croyances » des San du Sud (les /Xam), et celles des Ju|'hoansi, vivant bien plus au nord dans le Kalahari, des parallèles entre ethnographie et peintures rupestres avaient cependant déjà été établis. La possibilité de telles analogies sur de vastes aires géographiques avait été, de même, subodorée par certains auteurs. En présentant des contes où les protagonistes sont simultanément humains et animaux, mettant en scène des relations ambivalentes – celles de l'homme à la femme, du carnivore à l'herbivore, du chasseur au cueilleur –, Daniel MacCall avait avancé dès 1970 que ces oppositions étaient sans doute au cœur d'une idéologie qu'il qualifiait de « pan-bushman²⁶¹ ». L'auteur soulignait par ailleurs une équivalence – à tout le moins métaphorique – entre la chasse et l'accouplement dans la pensée San, perceptible à la fois dans les contes, certaines énigmes (sous forme de charades) et des rituels divers²⁶². Par la suite, ces assertions seront régulièrement reprises, et serviront à asseoir la possibilité d'un fonds culturel commun entre les différents peuples regroupés sous la dénomination San²⁶³.

P. Vinnicombe avait également attiré l'attention sur les concepts (dont certains aspects sont comparables) de *n/ow**, de *n/um* et de *soxa*, respectivement chez les Ju|'hoansi pour les deux premiers termes, et les Hai||om (un peuple San vivant dans le nord de l'actuelle Namibie)²⁶⁴. JDLW a étayé les assertions de P. Vinnicombe avec d'autres éléments de « croyances » /Xam très similaires à ceux des Ju|'hoansi concernant le *n/um*. Il a notamment décrit et détaillé des rituels de première chasse à l'éland,

²⁶¹ D.F. MCCALL, *Wolf courts girl: The equivalence of hunting and mating in Bushman thought*, Athens, Ohio University, Center for International Studies, 1970.

²⁶² *Id.*

²⁶³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 100 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et M. BIESELE, « Eland Hunting Rituals among Northern and Southern San Groups: Striking Similarities », *Africa: Journal of the International African Institute*, 48(2) (1978), p. 130 ; A.C. SOLOMON, *Division of the earth: gender, symbolism and the archaeology of the southern San*, Master Thesis, University of Cape Town, 1989, p. 35, 41, 43, 60, 61, 70, 85, 91, 96, 97, 141 ; J. PARKINGTON, « Eland and Therianthropes in Southern African Rock Art: When Is a Person an Animal? », *African Archaeological Review*, 20(3) (2003), p. 138 ; A. BARNARD, *Anthropology and the bushman*, Oxford-New York, Berg, 2007, p. 84 ; C. TURNER, *An interpretation of rock art imagery from the Brandberg/Dâures, Namibia*, a dissertation submitted to the Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, Johannesburg in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, 2012, p. 78 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings », *Antiquity*, 86 (2012a), p. 697 ; T. RUSSELL, « 'People will no longer be people but will have markings and be animals': investigating connections between diet, myth, ritual and rock art in southern African archaeology », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 52(2) (2017), p. 194.

²⁶⁴ P. VINNICOMBE, « Myth, Motive, and Selection in Southern African Rock Art », *op. cit.*, p. 199-201.

pour les jeunes hommes, des observances qui ont lieu lors du rituel de puberté des filles (des mots respectueux elliptiques et des comportements restrictifs particuliers), des rituels de mariage et la danse de guérison. Tout cela, toujours en suggérant des parallèles conceptuels entre les Ju|'hoansi et les /Xam. Ce sont ces similitudes que JDLW juge « frappantes et nombreuses », qui lui permettent de légitimer l'utilisation des matériaux Ju|'hoansi pour expliquer certaines des remarques les plus équivoques des informateurs /Xam dans des domaines où (toujours selon lui) des équivalences peuvent être démontrées. Tout cela, *in fine*, dans le but de lier ces concepts aux peintures rupestres énigmatiques.

2. Des cérémonies rituelles diverses

Quatre grands rituels semblent avoir émaillé le quotidien des Ju|'hoansi : le rituel de première chasse ou première mise à mort de l'éland (pour les jeunes hommes), le rituel de puberté chez les filles (l'*eland bull dance*), le rituel de mariage et la danse de guérison. Pourtant, nous ne savons pas dans quelle mesure ces rituels ont pu varier au cours du temps et dans l'espace. En revanche, nous savons qu'aucun équivalent de l'*eland bull dance* n'est avéré chez les /Xam, bien qu'il existe un ensemble d'observances associé à cette période particulière. Aucune circoncision n'est pratiquée lors du passage à l'âge adulte, quel que soit le genre²⁶⁵.

Dès 1970, N. Lee et H. Woodhouse ont évoqué le fait que des cérémonies aient pu être représentées dans des peintures rupestres²⁶⁶. Ils décrivent, dans les peintures rupestres d'Afrique australe, de nombreux exemples d'anthropomorphes avec le corps décoré de lignes parallèles, d'autres avec des motifs en forme de zigzag, d'autres encore avec le visage et une partie de leur corps peints en blanc, laissant les mains, les pieds ou d'autres parties des jambes non décorés. En se basant principalement sur les propos de George William Stow qui décrivait des danses et des décorations analogues²⁶⁷, N. Lee et H. Woodhouse émettent l'hypothèse que ces figurations dépeignent probablement

²⁶⁵ R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, 2^e éd., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2008 (The Khoisan heritage series), p. 205.

²⁶⁶ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, *Art on the Rocks of Southern Africa*, New York Scribner, 1970, p 71, 78, 80, 83, 95, 102.

²⁶⁷ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, S. Sonnenschein & Company, limited, 1905, p. 113.

des initiations ou d'autres types de cérémonie. Pour les peintures de Wartrail (voir annexes p. 198) et de The Kranses (dans la vallée de Kamberg) notamment, ils prétendent que les parures pourraient indiquer que les anthropomorphes se rendent à une cérémonie plutôt qu'à la chasse. Pour le site de Makuini II (au Lesotho), ce seraient les franges, au niveau des manches des vêtements, qui sembleraient indiquer que certaines danses avaient une signification religieuse ou spirituelle. Pour un panneau du site de Junction Shelter, que nous verrons plus en détail *infra* (p. 342 et annexes p. 331), ce sont également de probables décorations sur les anthropomorphes ainsi que de possibles infibulations (ou étuis péniers) qui font dire aux auteurs qu'il s'agit là, de même, d'une cérémonie. Pour ce panneau, H. Pager invoque également la pléthore de décorations (qu'il interprète en tant que peintures corporelles) présentes sur les anthropomorphes pour aboutir à une conclusion similaire²⁶⁸.

Enfin, pour le site de Fulton's Rock (dans la réserve d'Highmoor, située dans la partie nord-est du parc uKhahlamba-Drakensberg), l'argument de l'éloignement du lieu est évoqué pour soutenir l'hypothèse d'un site qui aurait pu servir de point de convergence pour les initiés²⁶⁹. Un panneau du site est par ailleurs décrit comme une scène d'une cérémonie d'enterrement, avec des personnes en deuil qui dansent autour d'un cadavre au centre²⁷⁰.

3. Une représentation de l'*eland bull dance* ?

JDLW estime que ce même panneau du site de Fulton's Rock (décrit par N. Lee et H. Woodhouse comme scène de cérémonie d'enterrement) concentrerait des expressions graphiques de métaphores complexes, renvoyant à plusieurs concepts interconnectés. Ce panneau est ensuite érigé en modèle de déchiffrement pouvant s'appliquer à d'autres sites : ce que j'appellerai donc un panneau-parangon.

Cette scène de Fulton's Rock (voir fig. 14) est décrite en tant que « tondo de relations sociales concentriques²⁷¹ », censée dépeindre l'équilibre apporté par la jeune fille, lors du rituel de puberté (*eland bull dance* chez les Ju|'hoansi), au groupe auquel elle

²⁶⁸ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge, op. cit.*, p. 204.

²⁶⁹ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, *Art on the Rocks of Southern Africa, op. cit.*, p. 95, 96, 98.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁷¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings, op. cit.*, p. 138.

appartient. Le panneau en question représenterait donc, au centre, la supposée puissante « nouvelle jeune fille ». Autour d'elle, disposés en cercles concentriques, se trouveraient des femmes qui dansent et tapent dans les mains, puis des hommes avec leur équipement de chasse. JDLW établit donc un parallèle entre des descriptions de rituels Ju|'hoansi issues d'études anthropologiques, de la collection Bleek & Lloyd, et ces peintures pour aboutir à la conclusion que Fulton's Rock représente la participation de tous à ce grand événement de l'*eland bull dance*. Cette cérémonie impliquerait de multiples bénéfices pour la communauté, des bienfaits qui seraient cristallisés par la figuration de l'éland²⁷².



Fig.14 – Panneau de Fulton's rock dans la province du KwaZulu-Natal (Highmoor reserve) en Afrique du Sud.

Cette démonstration repose donc sur une analogie entre l'observation de pratiques réelles (le rituel Ju|'hoansi de l'*eland bull dance*) et les peintures de Fulton's Rock. Or, s'il s'agit bien d'un événement important des rituels pubertaires féminins de plusieurs groupes San septentrionaux, il n'a jamais été rapporté de cérémonie similaire plus au sud, par exemple chez les /Xam. Qu'à cela ne tienne, JDLW développe alors un type

²⁷² *Id.*

d'argument auquel il aura régulièrement recours : chez les Ju|'hoansi, le verbe *!ga* exprime tout à la fois le fait de taper dans les mains, de danser autour de la hutte menstruelle et toutes les actions qui sont associées à l'*eland bull dance* (première prémisse). Or les peintures de Fulton's Rock dépeignent des femmes tapant dans les mains (seconde prémisse). Il est sous-entendu que ces peintures sont donc probablement associées à ce type de cérémonie (déduction), mais il s'agit là d'un paralogisme des plus communs. Pour que le raisonnement soit valable, il aurait fallu que la seconde prémisse soit une signification équivalente pour le verbe exprimant le fait de taper dans les mains chez les San du Drakensberg.

Revenons aux Ju|'hoansi, pour qui, donc, l'*eland bull dance* est bel et bien considérée comme l'élément cardinal de ces rituels. Comme dans nombre de sociétés, une femme se référera par la suite à cet événement en mentionnant directement si elle a reçu ou non l'*eland bull dance*. Pendant l'exécution de cette danse, des femmes plus âgées occupent la hutte d'isolement avec la jeune fille. À l'extérieur, les femmes frappent dans leurs mains et dansent autour de la hutte. JDLW établit donc une correspondance entre ce schéma procédural (décrit dans les études anthropologiques) et la scène dépeinte sur le panneau de Fulton's Rock, où trois femmes tapant dans les mains prennent place autour d'un personnage vêtu d'un *kaross*^{*}, au centre d'un demi-cercle ouvert, interprété comme une hutte de menstruation. Bien qu'il n'y ait aucune trace de ce type de danse chez les /Xam, l'auteur a souligné la possibilité d'une « conception religieuse » identique aux Ju|'hoansi, sans véritablement étayer ses propos. Il contourne cette absence de preuve en arguant qu'il est tout de même probable que l'éland, en tant que symbole, ait véhiculé les mêmes valeurs. JDLW a recours à l'inférence de la meilleure explication :

« De même, dans les peintures de Fulton's Rock, nous pouvons voir trois femmes dans la hutte avec le personnage couché vêtu d'un *kaross* ; elles applaudissent et donc probablement chantent aussi²⁷³. »

²⁷³ « So, too, in the Fulton's Rock painting we can see three women in the hut together with the recumbent, *kaross*-clad figure; they are clapping and therefore probably singing as well » (*ibid.*, p. 112).

Malgré l'accroche de cette citation, la hutte n'est pas indubitablement identifiable en tant que telle dans la peinture de Fulton's Rock (voir fig. 14). Les exemples de demi-cercles, de formes elliptiques non terminées, de cercles échancrés sont pourtant légion. Et l'on voit mal en quoi il serait possible d'y voir systématiquement une hutte. Par exemple, sur l'unique panneau du site de Sorcerer's Rock (situé dans la vallée de Didima, plus au nord donc de la région de Fulton's Rock, mais toujours dans l'UDP), une forme en demi-cercle, bien que plus elliptique, est associée à ce que je décrirai comme un probable feu (voir fig. 15). Pourtant, l'association d'un hypothétique feu et d'une hutte putative, tous deux présents lors des rituels de passage à l'âge adulte chez les femmes, ne suffirait aucunement à signifier *ipso facto* ce type d'événement²⁷⁴.

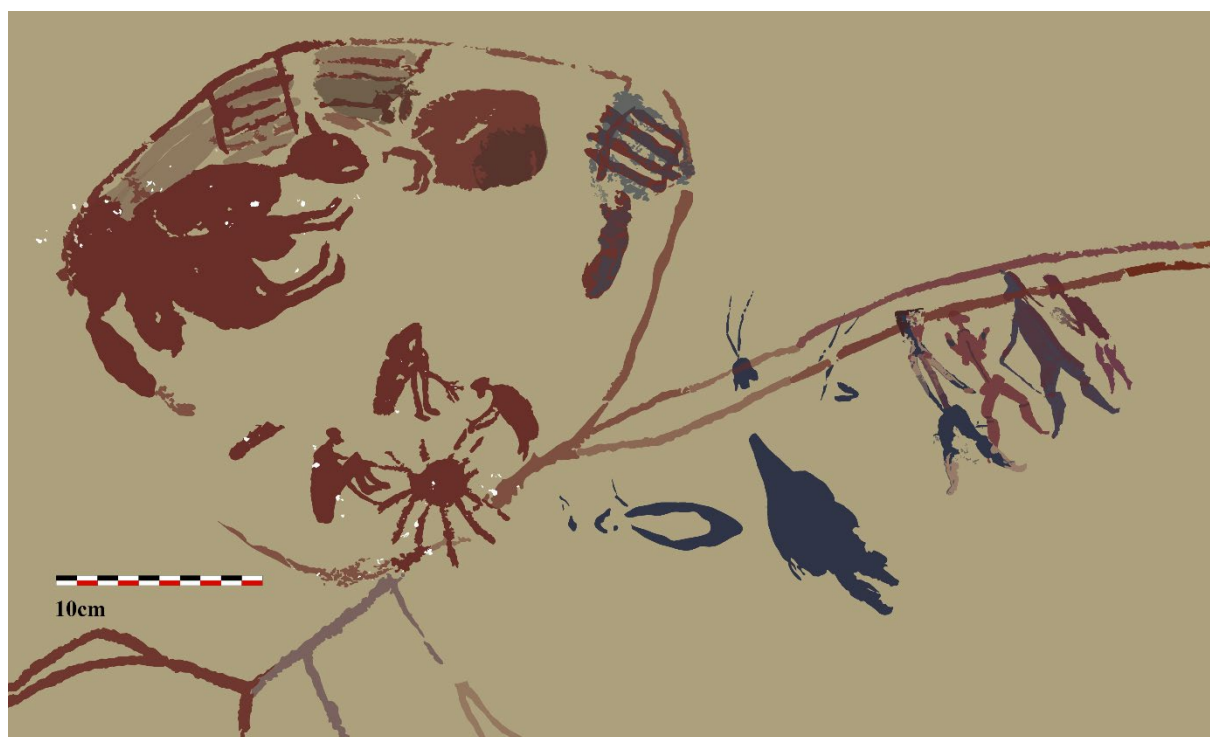


Fig.15 – Panneau de Sorcerer's rock dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud.

²⁷⁴ Des témoignages récents attestent des nombreuses implications et significations que peuvent revêtir le feu. Par exemple, le fait qu'il peut être associé à la danse de guérison, mais aussi l'énergie qu'il apporte pour les !Xun : « Quand je fais la danse de guérison, je fais un nouveau feu pour l'énergie. Le feu doit vous réchauffer intérieurement et vous donner de l'énergie. Lorsque nous nous éloignons d'un endroit où quelqu'un est mort, nous ne prenons pas de vieux charbons. Nous faisons un nouveau feu pour une nouvelle énergie » (« *When I do the healing dance, I make a fresh fire for energy. The fire must heat you up inside and give you power. When we move away from a place where someone has died, we do not take old coal. We make a fresh fire for a new energy* »). M.S. WINBERG, *Healing Hands – Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, South African San Institute Oral History Project, 2006, p. 12.

Un exemple comparable de structure semi-circulaire est également présent à Junction Shelter (voir fig. 16), ce qui me permet d'introduire ici un point crucial (que je développerai davantage dans la partie III), à savoir l'importance de la « lecture » des tracés. D'après le relevé qu'il a effectué à Junction Shelter (voir fig. 17), H. Pager²⁷⁵ percevait les contours de la structure semi-circulaire beaucoup plus nettement que moi. Malgré l'aide de DStretch[®], je n'ai pas été capable de déterminer s'il s'agissait ou non de ce type de forme. Je ne suis pas parvenu non plus à retrouver les tracés exacts des anthropomorphes pourtant très clairement délimités à l'intérieur de la structure. Est-ce un problème de conservation des peintures ou d'interprétation des tracés (voir p. 342 pour une description plus détaillée de ce panneau) ?

Pour revenir au panneau de Fulton's Rock, présenter au lecteur ce demi-cercle comme une hutte revient clairement à l'orienter vers un rituel pubertaire (puisque la hutte de séclusion est l'un de ses apanages). Pourtant, un autre panneau, sur le site de Lonyana (voir fig. 18, 19), présente également un arc de cercle autour duquel dansent plusieurs anthropomorphes qui tapent dans les mains. Pour ce panneau, ce sont d'autres détails iconographiques qui sont mis en avant : de petits traits et des flèches, censés faire référence à des descriptions faites par des informateurs /Xam, « les choses qui nuisent » (« *harm's things* »)²⁷⁶. Ce qui, dans ce cas, orienterait là aussi davantage vers l'hypothèse d'une danse de guérison. Cependant, identifier les traits comme des « choses qui nuisent » est déjà, en soit, une interprétation qu'il conviendrait de démontrer. À l'inverse, le demi-cercle n'est pas mentionné, et aucune interprétation ne se fonde explicitement dessus (voir p. 50-55, 61-62) pour plus de détails sur ledit panneau de Lonyana). Quel facteur fait qu'il serait déterminant dans un cas et non dans l'autre ?

²⁷⁵ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge, op. cit.*, fig. 342, p. 224-225.

²⁷⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings, op. cit.*, p. 210, 254.



Fig.16 – Relevé (réalisé par l'auteur) d'un panneau de Junction Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (Vallée de Didima) en Afrique du Sud.

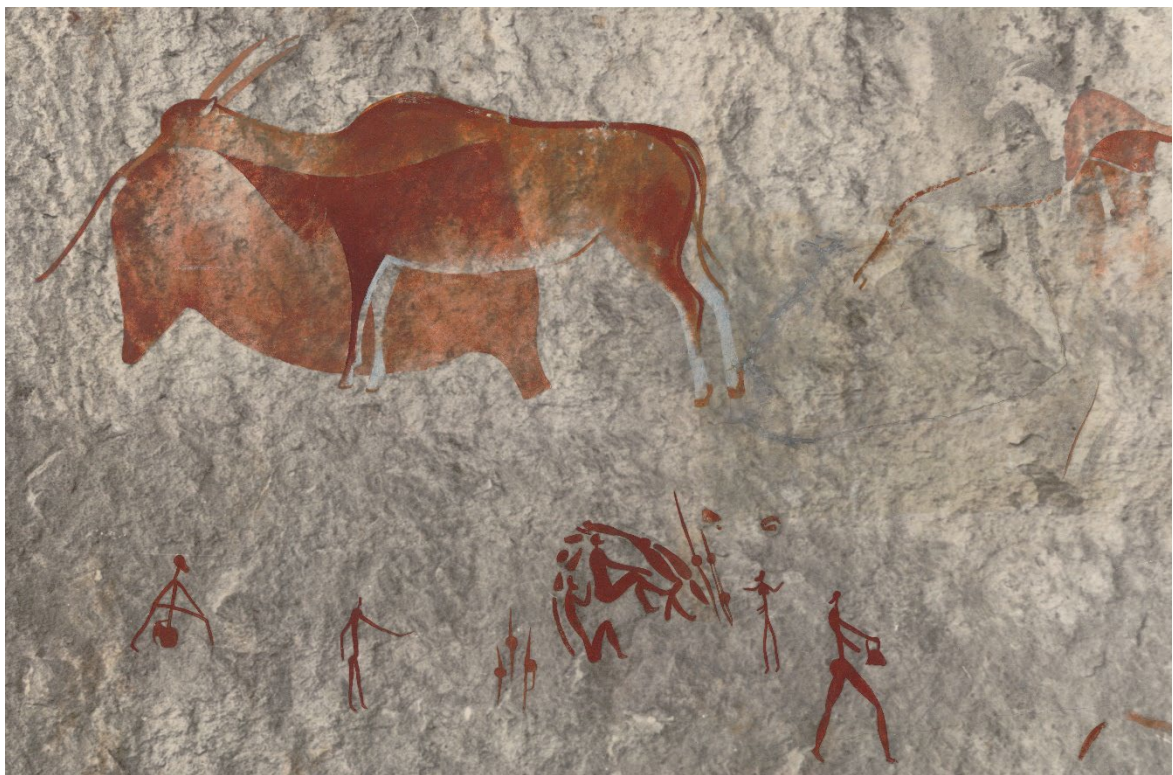


Fig.17 – Relevé (réalisé par H. Pager) du même panneau de Junction Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (Vallée de Didima) en Afrique du Sud.



Fig. 18 – Un panneau du site de Lonyana dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Kamberg) en Afrique du Sud.



Fig. 19 – Une partie du relevé de ce même panneau.

À Fulton's Rock, voici un autre exemple où l'auteur omet de préciser que ce qu'il identifie comme de probables queues animales pourrait tout aussi bien s'avérer être les pénis (peut-être infibulés) d'anthropomorphes, basculés vers l'arrière par les mouvements de la danse :

« Pendant qu'elles dansent, elles se penchent en avant et ont des sortes de "queues". Cette posture ressemble extraordinairement à celle des femmes !Kung qui, dans l'*eland bull dance*, imitent le comportement d'accouplement des femelles élants²⁷⁷. »

Ces postures seront ensuite constamment convoquées comme élément diagnostique de la danse de transe dans les peintures. Ce type d'argument procède de ce que j'appellerai un processus analogique global : l'auteur opère des analogies formelles dans l'optique d'étayer son interprétation, de donner l'impression que tout concourt au rappel métaphorique de l'accouplement de l'éland au sein de ce rituel pubertaire féminin.

Un certain nombre d'arguments avancés demeurent plausibles et la démonstration qui en est faite reste plutôt convaincante, il faut bien l'admettre. Il s'agit notamment de diverses imitations physiques de l'éland au cours des danses pubertaires féminines : des morceaux de bois attachés de manière à représenter les cornes de l'éland sur la tête²⁷⁸ ainsi que la reproduction de certains gestes diagnostiques de l'accouplement. En effet, lors des premiers stades du jeu d'accouplement des mammifères, la femelle fouette sa queue d'un côté à l'autre, un geste mimé par les Ju|'hoansi (et les Naron) au cours de l'*eland bull dance*. Puis, lorsqu'elles sont prêtes à être fécondées, les femelles élants lèvent leur queue et l'agitent en l'air. JDLW prétend que c'est précisément ce comportement qui est évoqué dans certaines peintures, notamment celle de Botha's Shelter²⁷⁹. L'écueil principal de cette démonstration est que l'éland, indépendamment de son genre, fait balancer sa queue dans des situations diverses (par exemple, tout simplement lorsqu'il pâit, ou pour faire fuir les mouches). Bien que la queue de l'éland de Botha

²⁷⁷ « *As they dance, they bend forward and have 'tails' of some sort. This posture bears an extraordinarily close resemblance to that of !Kung women who, in the Eland Bull dance, mimic the mating behaviour of eland cows* » (*ibid.*, p. 112).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 114 ; W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore, op. cit.*, p. 23.

²⁷⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings, op. cit.*, fig. 4, p. 120 ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings, op. cit.*, fig. 14, p. 47.

Shelter (voir annexes p. 317) semble effectivement davantage relevée que dans le simple cas où il broute, aucun des élands autour de cette figuration ne semble corroborer un comportement d'accouplement. Notons d'ailleurs que cette unité graphique a été isolée du reste du panneau, pourtant fortement chargé (voir fig. 20, 21). Certaines de ces antilopes sont allongées au sol dans une posture qui évoque le repos, tandis que d'autres semblent paître paisiblement.



Fig. 20 – Relevé par l'auteur de l'unité graphique isolée par JDLW sur un panneau de Botha Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud.



Fig. 21 – Le même relevé de cette unité graphique recontextualisé dans un plan plus large.

Un autre argument va à l'encontre de cette analogie entre comportement d'accouplement et représentation iconographique spécifique : un panneau situé à environ quarante mètres au nord-ouest (mais considéré comme faisant partie du même site) montre cinq élands, représentés également de dos, avec leur queue qui se balance, mais sans toutefois que celle-ci monte aussi haut que celle du premier éland (voir fig. 22, 23). Il est pour le moins étonnant que ces figurations d'élands analogues n'aient pas été présentées par l'auteur. Cela s'explique sans doute par le fait que JDLW n'avait pas visité le site de Botha Shelter, et avait représenté cet éland de manière artificiellement isolée, d'après les clichés photographiques d'Alexander Willcox (comme en témoigne la légende de son relevé)²⁸⁰. Il y aurait pourtant beaucoup à dire sur ces figurations : un examen attentif de ces élands représentés dans des postures similaires révèle des traitements spécifiques et récurrents des arrière-trains, et tout particulièrement au niveau des plis interfessiers. Ces derniers sont tous représentés avec un double contraste : tandis que le reste des fesses, de la croupe et de la cuisse présente des nuances de bruns et de

²⁸⁰ *Id.*

blancs, l'extérieur des plis interfessiers est blanc, et l'intérieur brun (voir fig. 20, 22, 23).



Fig. 22 – Relevé par l'auteur de deux antilopes effectuées avec la technique du raccourci, toujours sur le site de Botha Shelter.



Fig. 23 – Ces mêmes unités graphiques recontextualisées dans un plan plus large.

Ces récurrences iconographiques permettent surtout d'aborder les questions de l'identité des artistes et des normes spécifiques de représentations. Des traitements si spécifiques des plis interfessiers sur les deux abris de Botha Shelter rendent plus que probable le fait qu'ils aient été au moins en partie réalisés par un seul groupe, voire un seul individu. À moins qu'il ne s'agisse de normes ou de canons légués lors d'un apprentissage intergénérationnel ? Des antilopes représentées avec la technique du raccourci sont en tout cas présentes sur les sites de Sebaaeini, Junction Shelter, Eland Cave, Digging Stick Shelter, Scorpion Shelter, Bushman Pool, Road Shelter, Sonia Falls, Upper Mushroom Shelter, Xeni Stream, Cat Cave, Rainbow Shelter, Bemani Shelter, Bushman River 2, et Main Cave North. De même, il serait tout aussi valable d'insister sur l'emploi d'un répertoire figuratif varié, déployant diverses techniques de représentation des perspectives, en l'occurrence le raccourci²⁸¹, tantôt de derrière, tantôt de face (voir fig. 24). Se focaliser sur une très hypothétique évocation d'un symbolisme généré, voire sexuel, pourrait relever du raisonnement motivé autant que de la pétition de principe, car on pourrait tout aussi bien arguer que le, la ou les artistes ont délibérément souhaité faire étalage d'un vaste ensemble de positions caractéristiques de cette espèce, notamment en fonction des saisons. Il est d'autant plus étonnant que cette hypothèse ne soit pas abordée que, dans le même ouvrage, JDLW mentionnait des témoignages de San Ju|'hoansi à qui il avait montré, quelques années plus tôt, des photos des peintures de Burley I (voir p. 190 en annexe). En commentant ces photos, ses interlocuteurs furent capables de fournir de nombreux renseignements, avec force détails. Parmi les élands, ils ont notamment reconnu des positions et des attroupements caractéristiques, qu'ils associent à des périodes spécifiques de l'année²⁸².

²⁸¹ Le raccourci est une technique de figuration des perspectives qui consiste à représenter un sujet depuis une de ses extrémités, qui apparaît alors au premier plan. Le corps ou l'objet paraît de ce fait littéralement « raccourci ».

²⁸² J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 97-98.



Fig. 24 – Une des deux antilopes représentées de face avec la technique du raccourci, toujours sur le site de Botha Shelter.

Même si l'interprétation présentée *supra* montre des limites indéniables, continuons malgré tout de l'éprouver. Le fait que les protagonistes aient tenté de représenter le comportement d'accouplement de l'éland femelle serait lié, au moins en partie, aux connotations symboliques que les animaux véhiculent²⁸³. Les artistes auraient eu recours au développement de techniques de représentation avancées dans le but de figurer des aspects présentant un intérêt majeur pour eux. Ainsi, la technique du raccourci aurait été développée davantage pour des impératifs « symboliques » qu'au cours d'un jeu de l'artiste avec son sujet, d'une volonté créative et novatrice ou de toute autre raison. Le principal argument demeure l'emphase, qui serait soulignée par une technique de représentation relativement rare. Or des éléphants figurés avec la technique du raccourci sont également présents à Sebaaieini, mais aussi sur le site de Westbury, près de la ville d'Hlohlolwane, dans l'État libre (voir p. 32 en annexe).

²⁸³ *Ibid.*, p. 112-114.

Un autre argument avancé pour étayer l'hypothèse d'une métaphore de comportements d'accouplement humains représentée par des représentations suggestives chez les élands est qu'il existe des similitudes dans les comportements sociaux et la gestation entre cette espèce d'antilope et les humains. Les élands cherchent en effet des bulbes et des tubercules en creusant avec leurs pattes avant, comme le font les San avec leurs bâtons fouisseurs. La période de gestation des femelles élands est de 270 jours, soit neuf mois, et elles ne donnent naissance qu'à un seul petit²⁸⁴... comme c'est le cas chez les humains. Ce dernier point est à relativiser, car il en va de même chez le Kudu, l'hippotrague noir, ou encore le gemsbok. La majorité des antilopes possèdent toutefois une période de gestation plus courte (entre 170 et 240 jours), ou légèrement plus longue (de 280 à 290 jours pour l'antilope rouanne, le cobe à croissant).

Par ailleurs, les élands, dans une certaine mesure comme les humains, forment des groupes sociaux distincts : les mâles, les femelles et les jeunes. Avec, là aussi, des différences : les groupes de mâles sont les plus petits, leurs membres se déplacent ensemble et cherchent de la nourriture ou des sources d'eau. Le groupe des femelles est beaucoup plus important que celui des mâles et couvre de ce fait de plus grandes surfaces²⁸⁵. Ils parcourent tous deux les prairies verdoyantes en période humide et préfèrent les zones buissonnantes en période sèche.

La mythologie recueillie dans diverses sources du XIX^e siècle (la collection Bleek & Lloyd, mais aussi les témoignages d'administrateurs coloniaux et de missionnaires²⁸⁶) montre combien cette antilope était considérée comme l'animal préféré du dieu créateur, /Kaggen²⁸⁷. Le symbolisme de l'éland est présent dans les cérémonies importantes

²⁸⁴ C. STUART et M. STUART, *Stuart's Field Guide to Mammals of Southern Africa: including Angola, Zambia & Malawi*, 5^e éd., fully revised and expended, Cape Town, Struik Nature, 2015, p. 312.

²⁸⁵ R.M. NOWAK, *Walker's Mammals of the World*, 6^e éd., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 1 143-1 145.

²⁸⁶ W.H.P. GRESWELL, *Geography of Africa south of the Zambesi*, Oxford, Clarendon Press, 1892 ; T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance : entrepris dans les mois de mars, avril et mai 1836 par MM. T. Arbousset et F. Daumas*, Paris, Arthus Bertrand, 1842 ; J.M. ORPEN, *Reminiscences of Life in South Africa from 1846 to the Present Day: With Historical Researches*, P. Davis & Sons., Durban, Davis, 1908.

²⁸⁷ /Kaggen est un personnage mythologique énigmatique et insaisissable, souvent présenté comme un décepteur (*trickster*). Il est connu sous plusieurs noms (/Kaggen pour les /Xam, Cagn dans les écrits de Joseph Orpen) et sous l'apparence d'une créature mi-humain mi-animale, le plus souvent sous la forme d'un « homme-mante religieuse ». Ce dieu farceur est aussi démiurge : il est le créateur des êtres vivants et de toute chose, mais aussi des règles et des catégories. Il incarne l'ambiguïté, car il transforme, déforme et inverse constamment ce qu'il a créé ou décrété : les frontières de l'humanité et de l'animalité, du rêve et de la réalité, de la vie et de la mort, de la masculinité et de la féminité sont constamment brouillées

marquant le passage des individus d'un statut social à un autre. Mais il est en réalité présent partout dans les contes, dans la mythologie, dans les peintures, et pas uniquement lors de ces rituels.

Au cours de cette même interprétation, JDLW évoque par ailleurs le son métallique que produisent les femmes en faisant cliqueter des haches et des couteaux de fer lorsqu'elles dansent en ligne autour de la hutte d'isolement en tapant dans les mains (toujours au cours de l'*eland bull dance*). Un son bien spécifique qui semble également être reproduit lors des rituels de première mise à mort de l'éland chez les garçons (chez les Ju|'hoansi), en faisant s'entrechoquer à cette occasion les sabots de cet animal. L'auteur présente ce son métallique comme étant censé représenter le cliquetis caractéristique produit par les sabots de l'éland lorsqu'il marche²⁸⁸.

La comparaison point par point de la peinture de Fulton's Rock avec les rituels pubertaires féminins chez différents groupes San amène ensuite JDLW à suggérer que ce panneau n'est pas un simple portrait de la cérémonie, mais qu'il est aussi et surtout la représentation d'une utilisation « opérationnelle » du symbole de l'éland. Il s'agirait davantage de mimer le comportement d'accouplement plutôt que l'animal lui-même. L'argument avancé est le suivant : si ce comportement d'accouplement est métaphoriquement présent lors de la danse, tout comme dans les peintures, c'est qu'il représenterait un aspect primordial de la signification de l'éland, en tant que « symbole ». Si l'objectif de JDLW est de relier le panneau de Fulton's Rock à l'*eland bull dance* et à sa cérémonie rituelle pubertaire féminine, il le fait en associant des unités graphiques isolées telles que des élants dans des postures particulières à une véritable sémiotique de cet animal, orientée vers la puissance surnaturelle et l'accouplement. On voit dès lors poindre un écueil majeur, à savoir l'inférence explicite qui en découle. Ici, ce qui est proposé, c'est que toute figuration d'un éland ou d'un groupe d'élants serait potentiellement porteuse de ce sens : « De nombreux autres groupes, comme celui de la figure 4 en fait partie, représentent probablement aussi des troupeaux reproducteurs

par ce décepteur. M.G. GUENTHER, *Tricksters and Trancers. Bushman Religion and Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 94-107 ; R. HEWITT, *An examination of the Bleek and Lloyd collection of /Xam Bushman narratives, with special reference to the trickster /Kaggen*, PhD thesis (non publiée), University of London, 1976 ; W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore, op. cit.*, p. 2-37, 142-143.

²⁸⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings, op. cit.*, p. 114.

[...] ²⁸⁹. » Or, comment différencier un éland « standard » d'un éland « allégorique » ? Comment distinguer les différentes significations des élands allégoriques ? C'est tout bonnement impossible.

JDLW élargit pourtant davantage son assertion, déjà fort englobante : la puissance surnaturelle et l'accouplement pourraient être les concepts véhiculés par les antilopes de manière plus générale. Or les élands comme les antilopes peuvent aussi bien véhiculer nombre d'autres concepts, ce qui n'est pour ainsi dire jamais mentionné. Par exemple, dans la collection Bleek & Lloyd, l'éland est un être magique qu'il faut respecter et qui fait l'objet d'observances des plus strictes lors de la chasse ²⁹⁰, mais il peut également représenter la pluie ²⁹¹. Dans les différentes versions du conte « Le lion et le chacal ²⁹² », il est possible que soient véhiculées des formes d'enseignements sur la fierté, l'entraide et la fourberie ; mais le rôle secondaire qu'y joue l'éland est plus énigmatique.

Toujours est-il que le réseau de métaphores San fait s'interconnecter une grande variété de concepts, nullement réductibles pour l'éland à une forme de puissance surnaturelle et à l'accouplement. Il est bon de rappeler que les matériaux ethnographiques /Xam ne comportent pas de références à une quelconque *eland bull dance*, mais JDLW y voit des indications d'associations entre, d'une part, des conceptions sur le sexe, la féminité en général et la puberté des filles en particulier, et d'autre part, les caractéristiques et le comportement des élands. La thèse de l'auteur est que ce faisceau d'indices étayerait l'hypothèse d'un équivalent de l'*eland bull dance* chez les /Xam, et que le panneau de Fulton's Rock la représenterait ²⁹³. Ce qui demeure tout de même

²⁸⁹ « Numerous other groups, such as the one in figure 4 is part, probably also represent mating herds [...] » (*ibid.*, p. 125).

²⁹⁰ LL.V.17.5345-5348 ; LL.V.17.5353 ; LL.V.18.5363-5365.

²⁹¹ Un homme de la « race précoce » était en train de chasser la pluie (qui pouvait prendre, autrefois, la forme d'un éland). Le lendemain, d'autres personnes tentent de rôtir la viande, mais elle disparaît sur le feu et la pluie les piège dans leur hutte. Ces personnes deviennent des grenouilles et s'en vont en sautillant (LL.VIII.16.7461-7462 ; LL.VIII.17.7463-7472).

²⁹² Dans ce conte raconté par ≠kásin, un chacal abat un éland deux jours de suite, mais à chaque fois, un lion lui ravit sa proie. Une vieille détentrice de puissance conseille au chacal de se faire discret et de rester chez lui. Elle fait alors disparaître tous les buissons et les étendues d'eau, de sorte qu'un éland affamé et assoiffé s'approche de la maison du chacal. Ce dernier décoche alors une flèche sur l'antilope et la détentrice de puissance fait surgir une montagne avec au sommet, la carcasse de l'éland. Le Lion exige alors que le chacal lui verse de la graisse d'éland dans la bouche, mais le chacal laisse tomber à la place une pierre ardente. Ses entrailles sont brûlées et il meurt en s'enfuyant (LL.IV.1.3485 ; LL.IV.1.3486-3515 ; LL.IV.1.3484 rev.-3492 rev.).

²⁹³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 117.

hautement conjectural, tout comme les arguments principaux qui résident dans la proximité sémantique des termes décrivant les élands (chez les Ju|'hoansi et les /Xam) dans différentes situations.

Enfin, un autre argument invoqué est le fait que les /Xam (comme de nombreuses sociétés d'Afrique australe) emploient des mots respectueux, afin de ne pas prononcer directement le nom de l'éland. Ces formulations élusives relevant de la périphrase sont également employées par les Ju|'hoansi, et seraient (d'après JDLW) révélatrices des attentions portées sur les détails anatomiques en lien avec les comportements spécifiques : les queues relevées, diagnostiques des comportements d'accouplement, justement mimés lors des rituels Ju|'hoansi. L'auteur fournit des exemples d'unités graphiques représentant effectivement ces particularités, en revenant notamment sur les antilopes de Botha's Shelter (voir fig. 20-24). Ces détails jugés significatifs sur les peintures seraient donc référables à de telles périphrases. S'il est indéniable qu'il s'agit bien ici de la figuration d'un éland représenté la queue dressée, et que cette position particulière, qui plus est figuré de dos, est relativement rare. Mais j'ai d'ores et déjà souligné que cette rareté était toute relative, et le fait que trop peu d'importance était donnée au contexte figuratif environnant. De même, ces élands représentés la queue dressée pourraient tout aussi bien faire allusion à d'autres concepts, comme la puissance issue de la queue de l'animal. Cette puissance surnaturelle est en effet associée aux chasse-mouches chez de nombreux peuples subactuels d'Afrique du Sud, dont les Zulus²⁹⁴.

Par ailleurs, des Ju|'hoansi sont interrogés par JDLW pour interpréter des peintures effectuées par des San du Drakensberg, à l'aune de leurs connaissances propres, sans qu'ils aient jamais eu de tradition rupestre. On comprend mal ce qui, en dehors d'une prénotion essentialiste implicite, autorise l'auteur à ne pas motiver la pertinence de ce recours à la parole des Ju|'hoansi pour élucider ces images²⁹⁵.

²⁹⁴ Notes de terrain 2019.

²⁹⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 124.

4. Des rituels performés dans le but de maintenir une forme d'équilibre ?

La figure 25 représente une cartographie de l'ensemble d'idées interconnectées présentée par JDLW, au centre duquel figure la « nouvelle jeune fille » (« *new maiden* ») et l'éland, tous deux montrés comme saturés de puissance²⁹⁶. Ce schéma résume, d'une manière synoptique, les conclusions de l'auteur vis-à-vis des symboles manipulés lors des rituels pubertaires féminins Ju|'hoansi et /Xam.

Si, comme je l'ai souligné dans le passage précédent, certains de ces liens sont indéniables, pour que le tableau global qui est esquissé soit représentatif de la pensée San et non de la pensée de ses auteurs, il aurait fallu que la majorité, si ce n'est la totalité de ces liens soient démontrés.

La démonstration mène à la conclusion que la jeune fille, lors du rituel de puberté, aurait pour vocation principale de maintenir une forme d'harmonie, d'équilibre²⁹⁷, de même que pour le garçon, lors de son rituel de première mise à mort de l'éland²⁹⁸. Nous le verrons, pour les rituels de première mise à mort, cette hypothèse de l'éland en tant que symbole au centre de tout est discutable.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 128, 133, 135.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 170.

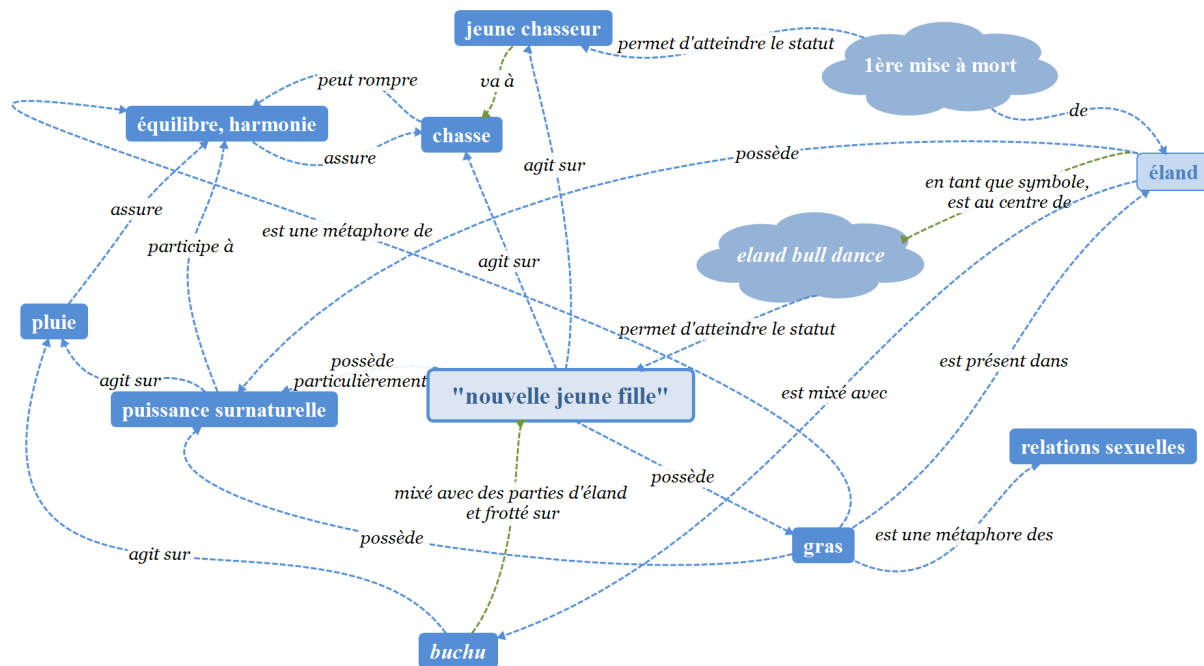


Fig. 25 - cartographie de l'ensemble des idées et concepts interconnectées présentée par JDLW, au centre duquel figure la « nouvelle jeune fille ».

Pour l'interprétation de la cérémonie pubertaire féminine, JDLW s'appuie sur deux déclarations de !Kun/obe, une vieille femme Ju'hoansi qu'il a interrogée quelques années plus tôt²⁹⁹, ainsi que sur une histoire racontée par /Han≠kassō³⁰⁰. S'il y a bien des allusions aux concepts d'harmonie, d'équilibre, ainsi qu'au maintien de ces derniers³⁰¹, il est toutefois possible de mettre deux bémols :

1. De la même façon que J.-L. Le Quellec a démontré que le saignement de nez pouvait renvoyer à des situations réelles tout autant qu'à des mythes³⁰², il est assez difficile d'évaluer le statut de l'histoire racontée par /Han≠kassō. Une fille nommée ≠Nuturu dansait pour les enfants pendant que les hommes étaient à la chasse. Elle montre son visage (d'une blancheur jugée magnifique) au retour des chasseurs, qui en furent si enchantés qu'ils lui offrirent des poitrines de springbok, dont le narrateur explique qu'ils sont réputés pour leur

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 128.

³⁰⁰ LL.VIII.9.6786-857.

³⁰¹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 377.

³⁰² J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 192-193 ; « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 132.

graisse. /Han≠kassō rendra l'association entre la graisse et le sexe encore plus explicite dans une autre remarque : « Car les hommes sentaient qu'ils l'avaient épousée, ils négligeaient leurs femmes pour elle. C'est pourquoi ils ont prélevé [la graisse] qui était destinée à leurs femmes, parce qu'ils ont épousé ≠Nuturu parce que son visage était joli³⁰³. » JDLW semble aborder cette histoire d'un point de vue essentiellement didactique et exégétique. Didactique, car il pense qu'il est possible de retirer un enseignement qui serait contenu dans l'histoire ; exégétique, car il considère posséder les clés de déchiffrement de ce récit pour le moins obscur. Le statut de ≠Nuturu est effectivement loin d'être établi clairement. Michael Wessels y voit la personnification d'un insecte (un charançon), parce que c'est sa traduction littérale³⁰⁴ et qu'il est dit que ≠Nuturu retire les cornes de son visage³⁰⁵. Mais il est tout aussi possible d'y voir, pour les mêmes raisons, une personne de la race primitive, période durant laquelle les premiers humains n'étaient pas entièrement séparés des animaux.

2. Les propos de !Kun/obe demeurent eux aussi elliptiques. On pourrait tout aussi bien insister sur l'importance de respecter scrupuleusement des observances particulières pour concourir à la réussite dudit rituel, plutôt que sur l'importance du gras comme clé de voûte du maintien d'un équilibre précaire.

Chez les Ju|'hoansi, la première mise à mort de l'éland ainsi que le rituel qui s'ensuit marquent la pleine obtention du statut d'adulte et ont pour conséquence de signifier la possibilité de se marier³⁰⁶. L'interprétation de ce rituel par JDLW repose sur les observances des Ju|'hoansi et des /Xam, l'analyse des mots de respect³⁰⁷, le lien entre le chasseur et sa proie – lien qui serait matérialisé par la flèche tirée par le chasseur³⁰⁸ –

³⁰³ « *For the men felt that they had married her, they neglected their wives for her. Therefore they withheld (the fat) from their wives, because they married ≠Nuturu for her face was pretty* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 127).

³⁰⁴ D.F. BLEEK, *A Bushman Dictionary*, American Oriental Society, 1956, p. 674.

³⁰⁵ M. WESSELS, *Bushman Letters. Interpreting /Xam Narrative*, New York University Press, 2010, p. 251.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 149.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 143.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

et uniquement sur les propos réinterprétés de l'un des informateurs de Dorothea Bleek : Diäk!kwain³⁰⁹.

En effet, JDLW soutient que Diäk!kwain a très vraisemblablement confondu des observances générales sur les élands (qui s'appliqueraient en toute situation de chasse) et d'autres qui seraient spécifiques à la première mise à mort³¹⁰. Or, pour aboutir à cette remise en question des propos de Diäk!wain, JDLW invoque les observances qui ont lieu lors des rituels de première mise à mort Ju!'hoansi, qu'il est le premier à retranscrire, mais auquel il n'a – de son aveu même – jamais assisté. JDLW recueille de manière inédite les propos d'informateurs Ju!'hoansi qu'il a lui-même interrogés, vis-à-vis de ces rituels de première mise à mort, tout en ayant en tête ceux de Diäk!wain (qui, rappelons-le, était /Xam). C'est donc malheureusement à travers une confusion que JDLW prétend apporter une pièce manquante au puzzle : celle qui met sur un pied d'égalité les données concernant les Ju!'hoansi et celles concernant les /Xam. Cette confusion se fait en partant du principe que les aspects communs aux différents groupes San priment sur les divergences, et elle constitue une prémisse implicite de la démonstration. Celle-ci joue également sur le fait que, bien que les /Xam n'aient pas de cérémonie officielle de première mise à mort, il y a nécessairement un événement où les jeunes hommes, pour la première fois, tuent une antilope.

Bien qu'il y ait des similitudes indéniables concernant l'emploi de termes et certaines pratiques chez les Ju!'hoansi et les /Xam (notamment le caractère éluif de certaines observances et la séclusion des protagonistes après la première mise à mort), des zones d'ombre subsistent et des conclusions abusives ont été effectuées. Par exemple, si le lien entre le chasseur et sa proie est attesté chez les Ju!'hoansi³¹¹, au-delà d'implications physiques évidentes, rien ne permet d'affirmer avec certitude que c'est la flèche décochée par le chasseur /Xam qui établit le lien spirituel avec l'animal blessé³¹².

³⁰⁹ D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part III. Game Animal », *Bantu Studies*, 6(1) (1932b), p. 233-240.

³¹⁰ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 143-151.

³¹¹ M. BIESELE, *Women like meat: the folklore and foraging ideology of the Kalahari Ju!'hoan*, Johannesburg, Witwatersrand University Press/Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 199.

³¹² *Ibid.*, p. 151-153.

« Un garçon !Kung qui conclut d'après la présence de la hampe de flèche qu'il a tiré son premier éland s'abstient de toucher la hampe lorsqu'il l'examine : il la retourne avec la pointe de son arc. Si un homme plus âgé est présent, il ramasse la hampe et la place dans le carquois du garçon. Si le garçon est seul, il laisse la hampe là où elle est tombée ; il revient le jour suivant avec les hommes plus âgés qui ramassent alors la hampe et la placent dans le carquois du garçon. Les informateurs pensaient que si le garçon touchait la hampe, l'éland ne mourrait pas. Comme les !Kung n'observent cette pratique que pour un éland tué pour la première fois, il est probable que le Dia!kwain faisait également référence à une première mise à mort³¹³. »

Bien que ces pratiques chez les /Xam n'aient jamais été observées chez les /Xam, JDLW estime que les parallèles entre les deux ensembles rituels (première mise à mort et rituels pubertaires féminins) rendent probable qu'au moins les concepts exprimés par les observances Ju!'hoansi ultérieures (recueillies au XX^e siècle donc), sinon les rituels eux-mêmes, existaient également chez les /Xam. Les observances Ju!'hoansi ultérieures sont, d'après lui, suffisamment pertinentes pour éclairer la compréhension du « symbole de l'éland » chez les San vivant plus au sud³¹⁴ :

« Les nombreux points de ressemblance suggèrent très fortement que les /Xam et les !Kung partagent un cadre conceptuel commun dans lequel l'éland symbolise les mêmes valeurs. Cela renforce, au-delà des similitudes entre les rituels de puberté des filles de ces deux groupes San [...] l'idée importante qu'il est légitime de s'appuyer avec prudence sur l'ethnographie des !Kung dans une discussion de

³¹³ « *A !Kung boy who concludes from the evidence of the shaft that he has shot his first eland refrains from touching the shaft as he examines it: he turns it over with the point of his bow. If an older man is present, he picks up the shaft and places it in the boy's quiver. If the boy is alone, he leaves the shaft where it has fallen; he returns the following day with the older men who then pick up the shaft and place it in the boy's quiver. If the boy were to touch the shaft, the informants thought, the eland would not die. Since the !Kung observe this practice only for a first-kill eland, it is likely that Dia!kwain was also refer-ring to a first-kill* » (*ibid.*, p. 150-151).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

certaines significations symboliques soigneusement définies des San du Sud³¹⁵. »

Le principal problème de cette démonstration est que ces significations symboliques sont extrêmement nébuleuses et qu'elles ne sont, à aucun moment, clairement définies.

Nous avons vu que JDLW dépeint le paysage rituel pan-San comme un triptyque comportant les rites pubertaires féminins, les rituels de première mise à mort et le mariage, où dans chacun des volets, l'éland possède une place symbolique centrale. La principale difficulté réside dans la démonstration de cette importance autant que de cette centralité, qui demeure extrêmement nébuleuse. La démonstration de JDLW sur l'utilisation rituelle de l'éland en tant que symbole récurrent au sein des observances, ou lors des rituels pubertaires féminins, débute par la présentation du panneau selon lui emblématique de Fulton's Rock (qui pourrait illustrer ces pratiques)³¹⁶. Alors même que c'est ce lien entre Fulton's Rock et les pratiques rituelles qu'il s'agissait de démontrer, il est d'emblée utilisé pour étayer l'idée d'une omniprésence des rituels dans la société San (puisque'ils sont représentés dans les peintures !). Il s'agit ni plus ni moins d'un raisonnement circulaire : les prémisses sont assez similaires aux conclusions. Entre les deux, la potentialité du lien entre ce panneau et les rituels pubertaires féminins est présentée, puis exemplifiée, mais jamais démontrée.

L'éland et la nouvelle jeune fille, le premier en tant que symbole, la seconde en tant qu'opératrice, mettraient en branle tous les éléments métaphoriques de la pensée pan-San : l'éland, le gras, la puissance surnaturelle, etc.

Je me suis focalisé jusqu'ici sur l'aspect principal qu'est l'image symbolique centrale de l'éland ; voyons à présent certaines caractéristiques amenées comme « secondaires » dans le discours.

³¹⁵ « *The numerous points of similarity suggest very strongly that the /Xam and the !Kung share a common conceptual framework in which the eland symbolises the same values. This lends further support, over and above the similarities between the girls' puberty rituals of these two San groups to which I drew attention in Chapter Four, to the important suggestion that it is legitimate to draw cautiously on the !Kung ethnography in a discussion of certain carefully defined southern San symbolic meanings* » (*ibid.*, p. 164).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 41, 105-106.

5. Des sons, des odeurs et des matières particulières

En plus des observances (mots respectueux elliptiques et comportements spécifiques) qui, donc, posséderaient des similitudes chez les /Xam et les Ju|'hoansi, chez ces derniers, les mimologismes (les cliquetis qui imitent le bruit des sabots de l'éland ainsi que des cris similaires) et certaines substances particulières sont également utilisés dans les rituels des garçons et des filles. L'emploi de la graisse d'éland, une ressource présentée comme étant très prisée, et du *buchu* (une préparation de plusieurs herbes aromatiques utilisée pour ses vertus odorantes)³¹⁷ intervient également dans les deux types de rituel. JDLW s'appuie donc sur cet emploi conjoint pour étayer son hypothèse des métaphores communes aux San méridionaux et septentrionaux. Toutefois, leur emploi comporte des différences protocolaires et il apparaît bien hasardeux de spéculer sur les significations profondes de ces nuances fonctionnelles. En effet, les deux protagonistes des rituels pubertaires masculins et féminins sont enduits de graisse d'éland, mais la « nouvelle jeune fille » est ointe de cette substance à laquelle on ajoute le mélange d'herbes aromatiques, mélange qui sera également placé dans le feu. L'onction du « nouveau chasseur » avec le gras d'éland intervient au moment des scarifications qui ont pour objectif d'assurer le succès de la chasse chez les Ju|'hoansi. Chez les /Xam, ces scarifications ne peuvent être présentes lors du rituel de première mise à mort, puisque cette cérémonie n'est pas attestée pour ce peuple ; elles sont toutefois exécutées dans des contextes cynégétiques³¹⁸. Ces différences et ces nuances sont une fois de plus minimisées dans le discours de JDLW par le passage implicite d'un contexte Ju|'hoansi à un contexte /Xam. Il en résulte une impression globale d'équivalence culturelle, où les similitudes priment une fois de plus sur les différences. Pourtant, les différences protocolaires, l'absence de cérémonie de première mise à mort chez les /Xam ainsi que toutes les nuances que comprennent les observances pourraient tout aussi bien indiquer des idiosyncrasies marquées et des différences symboliques et de signification. Une fois de plus, c'est le passage d'un contexte Ju|'hoansi à un contexte /Xam, tous deux fallacieusement présentés comme équivalents, qui entretient cette confusion.

³¹⁷ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the |Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerers and charms », *op. cit.*, p. 131-162.

³¹⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 145-146.

Par ailleurs, si le gras en tant que matière semble effectivement n'avoir pas laissé les San indifférents, son importance lors des rituels pubertaires est encore mal comprise. !Kun/obe (une vieille femme Ju|'hoansi interrogée par JDLW) a en effet établi un lien direct entre le gras de l'éland, qui est une « bonne chose », et celui de la jeune fille lors de l'adolescence. Il est effectivement tentant de relier le gras au concept de fécondité : c'est ce qu'a fait JDLW en s'appuyant sur une série de travaux qui tentait de démontrer que le stockage d'un excédent de graisse est nécessaire pour l'apparition et le maintien des cycles menstruels, notamment en soulignant le fait que pendant l'adolescence, cet excédent est presque doublé. On aurait donc tôt fait d'arguer que les San liaient ce stockage à cette période particulière, elle-même en lien avec la fécondité. Les travaux sur lesquels s'est appuyé JDLW ont cependant rapidement été remis en question, principalement à travers la question de la pertinence du lien physiologique direct, tel qu'il est postulé, entre nutrition et fécondité³¹⁹. Des études beaucoup plus récentes montrent par ailleurs que tout à la fois la fécondabilité et la fécondité sont réduites chez les femmes en surpoids ou obèses, en comparaison avec des femmes à l'indice de masse corporel défini comme optimal³²⁰, ce qui va à l'encontre des idées reçues, et notamment d'une association allant de soi entre graisse et fécondité.

Une autre association est effectuée par JDLW entre le gras et les relations sexuelles. Il suggère en effet, sur la base d'une communication personnelle avec M. Biesele, que parler du fait de manger (ou boire) du gras est une métaphore pour aborder les relations sexuelles. Mais ce constat est à relativiser, puisqu'évoquer le fait de boire ou de manger de manière générale peut en soi cacher une métaphore euphémisante dans nombre de sociétés d'Afrique australe³²¹, et en bien d'autres endroits dans le monde. Chez les Ju|'hoansi, de l'aveu même de M. Biesele, manger de la viande est pareillement une

³¹⁹ J. TRUSSELL, « Menarche and Fatness: Reexamination of the Critical Body Composition Hypothesis », *Science*, 200(4349) (1978), p. 1 506-1 509.

³²⁰ T.K. JENSEN, T. SCHEIKE, N. KEIDING, I. SCHAUMBURG et P. GRANDJEAN, « Fecundability in relation to body mass and menstrual cycle patterns », *Epidemiology (Cambridge, Mass.)*, 10(4) (1999), p. 422-428 ; N. YILMAZ, S. KILIC, M. KANAT-PEKTAS, C. GULERMAN et L. MOLLAMAHMUTOĞLU, « The relationship between obesity and fecundity », *Journal of Women's Health*, 18(5) (2009), p. 633-636 ; D.C. GESINK LAW, R.F. MACLEHOSE et M.P. LONGNECKER, « Obesity and time to pregnancy », *Human Reproduction (Oxford, England)*, 22(2) (2007), p. 414-420 ; F. BOLUMAR, J. OLSEN, M. REBAGLIATO, I. SAEZ-LLORET, L. BISANTI et THE EUROPEAN STUDY GROUP ON INFERTILITY AND SUBFECUNDITY, « Body Mass Index and Delayed Conception: A European Multicenter Study on Infertility and Subfecundity », *American Journal of Epidemiology*, 151(11) (2000), p. 1 072-1 079.

³²¹ B. MORRIS, *Animals and ancestors. An ethnography*, Oxford, Berg, 2000, p. 88.

métaphore employée pour parler d'avoir des relations sexuelles³²². Chez les /Xam, la queue de l'éland est par ailleurs utilisée pour battre le gras et pour ne pas que l'éland deviennent rachitique³²³.

En outre, pour les San méridionaux, plusieurs témoignages attestent que dans le cadre de la cérémonie de mariage, un éland mâle est tué et que la graisse de son cœur est utilisée pour oindre la mariée. Si l'importance du gras et de la graisse semble en effet indéniable, elle est à nuancer, car ses emplois sont variés et sont attestés chez les différents peuples San, mais aussi chez d'autres peuples (voir p. 260-263 la description d'un rite pubertaire Zulu). Il est donc impossible d'assigner au gras ou à la graisse une signification unique, ni de déduire de son emploi une généalogie ou transmission culturelle précise.

Toutefois, malgré le manque de considérations apportées aux divergences, il y a bien des similitudes indéniables, notamment l'importance de l'odeur. C'est bien l'odeur du nouveau chasseur qui peut rendre l'éland maigre chez les Ju|'hoansi, (est-ce spécifiquement la raison pour laquelle on l'oint de gras d'éland ?), et l'odeur du *buchu* pilé lors de ce même rituel de première mise à mort engendre des effets bénéfiques pour la communauté. L'odeur de la jeune fille lors du rituel pubertaire /Xam peut mettre la pluie en colère (est-ce pour cela qu'on l'oint pareillement de graisse d'éland et de *Buchu* ?)³²⁴. Il semblerait en effet que l'importance de l'odeur soit cardinale à plus d'un titre ; c'est en tout cas ce qu'a remarqué Christopher Low³²⁵. Cette primauté des senseurs peut être vue davantage comme un moyen spécifique d'agir de manière apotropaïque. La sensation du toucher peut d'ailleurs être employée de manière similaire.

Là où JDLW perçoit une utilisation similaire du symbole « éland » qui permettrait d'assimiler les San dans un grand tout culturel homogène, il est possible d'y voir un

³²² M. BIESELE, *Women like meat: the folklore and foraging ideology of the Kalahari Ju/'hoan*, *op. cit.*, p. 152.

³²³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 157.

³²⁴ *Ibid.*, p. 167.

³²⁵ C. LOW, « Khoisan wind: hunting and healing », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(s1) (2007), p. S71-S90 ; « Khoesan shamanistic relationships with snakes and rain », *Journal of Namibian Studies*, 12 (2012), p. 76-79, 86-93 ; « Khoe-San ethnography, 'New Animism' and the Interpretation of Southern African Rock Art », *South African Archaeological Bulletin*, 69(200) (2014), p. 169-170 ; « The role of the body in Kalahari San healing dances », *Hunter Gatherer Research*, 1(1) (2015), p. 36, 40-47, 51, 54-56.

ensemble de manières de concevoir des leviers d'action sur un monde dont il s'agirait ponctuellement d'infléchir telle ou telle dimension, d'après des normes établies, mais dont il faut bien reconnaître que la plupart des concaténations nous échappent. Que ces normes soient en partie partagées par les /Xam et les Ju|'hoansi demeure hautement probable, bien que les réponses particulières apportées soient diverses. Les symboles eux-mêmes, au premier rang desquels figure l'éland, peuvent cependant ne pas avoir eu les mêmes significations.

6. Un autre site-parangon : Burley I

Certains sites sont présentés par JDLW comme des faisceaux de symboles (« *cluster of symbols* ») : c'est le cas de Burley I, qui se trouve dans la région de Barkly East (voir annexes p. 190). Tout comme à Fulton's Rock, d'après JDLW, le site mettrait en scène une association d'idées (« un ensemble de symboles ») en lien avec des concepts présents dans les rites de première mise à mort, tels que la fertilité, la sexualité, le développement de la personnalité, l'équilibre et l'harmonie, ainsi que la puissance surnaturelle³²⁶.

En ce qui concerne les concepts de fertilité et de sexualité, JDLW part du constat que des élands seraient représentés dans les peintures rupestres de Burley I en position d'accouplement, et en troupeau. Ces figurations seraient en lien direct avec les chasseurs auxquelles elles se superposent.

Alors qu'il avait énoncé un critère permettant d'identifier clairement, selon lui, une position caractéristique de l'accouplement chez les élands femelles, on s'étonne ici de n'en voir aucune mention. Pour rappel, il s'agissait de la queue dressée, dont j'ai montré que les occurrences de Botha Shelter (érigées en parangon dudit critère) pouvaient tout aussi bien être interprétées, en termes iconographiques, comme des signes distinctifs évoquant le fait de brouter. Ces représentations caractéristiques peuvent donc certes évoquer cette action, mais elles peuvent également faire allusion à la puissance surnaturelle.

³²⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 175-177.

Afin de diagnostiquer les différentes positions des élands en fonction des saisons, on pourrait imaginer que déterminer leur sexe pourrait avoir son importance. JDLW admet pourtant ne pas être compétent pour identifier le sexe des peintures d'éland³²⁷, ce qui ne l'a pas empêché d'affirmer dans la phrase suivante que « la plupart des peintures [d'éland] sont destinées à représenter des mâles gros et gras³²⁸ ». *A contrario*, les études menées par D. Green dans les régions de Barkly East et d'Aliwal North montrent une importante proportion d'élands femelles³²⁹.

L'idée selon laquelle l'éland serait perçu comme androgyne apparaît comme une alternative séduisante pour l'auteur, puisque les critères iconographiques qui permettent l'identification du sexe des antilopes dans les peintures pourraient avoir été volontairement brouillés. Malheureusement, cette idée n'est pas sourcée. Ce qui n'est qu'une hypothèse intéressante est pourtant présenté comme une assertion : « L'animal est, selon eux, androgyne dans la mesure où, par le fait que le mâle possède une telle quantité de graisse, la différenciation habituelle est exceptionnellement inversée³³⁰ », le gras étant un attribut culturellement ancré comme féminin chez les Ju|'hoansi. On ne sait si cette assertion provient des observations de l'auteur ou des travaux anthropologiques. Je n'en ai trouvé aucune mention, depuis les travaux pionniers de Lorna Marshall jusqu'aux synthèses plus récentes d'Alan Barnard³³¹. C'est pourtant à partir de ce caractère androgyne supputé qu'est fondé l'argument central de l'éland en tant que symbole rituel par excellence (voir p. 153).

Un autre argument viendrait étayer l'hypothèse d'un des panneaux du site de Burley I en tant que représentation d'un rituel de première mise à mort : le fait que les sabots soient figurés sur les thérianthropes pourrait suggérer le lien entre le chasseur et sa proie³³². Pourtant, nous allons voir dans la sous-partie suivante que les figurations

³²⁷ *Ibid.*, p. 130 ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 50.

³²⁸ « [...] *most of the paintings are intended to represent large, fat males* » (*ibid.*).

³²⁹ D. GREEN, *Engendering the rock art archaeology of the north Eastern Cape, South Africa Ritual specialists, novices, and social conditioning*, op. cit., p. 61-192.

³³⁰ « *The animal is, in their thought, androgynous in that, by the male's possession of so much fat, the usual differentiation is uniquely reversed* » (*ibid.*, p. 191).

³³¹ A. BARNARD, *Anthropology and the bushman*, op. cit. ; *Hunters and Herders of Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1992 (Cambridge studies in social and cultural anthropology).

³³² J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 176.

de thérianthropes posent davantage de questions qu'elles ne donnent de réponses (voir p. 154) et qu'il semble peu vraisemblable que les sabots de ces derniers renvoient exclusivement au lien entre le chasseur et son gibier.

7. L'éland : symbole rituel par excellence

C'est sur la perception du caractère androgyne de l'éland (nous l'avons vu, une assertion non sourcée) que JDLW fonde son hypothèse que dans les deux rites pubertaires féminins et de première mise à mort, l'assimilation à un éland par les deux initiés s'apparente au stade de liminalité (dans les théories de Victor Turner³³³). Son argumentation structurale est plutôt convaincante :

« Dans les deux rites de passage préparatoires, les néophytes sont, comme l'éland, considérés comme sexuellement ambivalents : on parle de la fille comme si elle était une chasseuse qui avait tué un éland, tandis que le garçon est isolé et soigné comme s'il avait ses règles – tous deux ne sont ni hommes ni femmes pendant la période liminale des rites³³⁴. »

C'est aussi en partie sur cette démonstration qu'il fonde son hypothèse de l'éland, symbole d'unité culturelle, perceptible à travers ces deux rituels genrés, ainsi qu'à travers un troisième qui dépasse ce clivage : le mariage. Mais comme tout repose sur cette androgynie présumée (qui repose elle-même sur la présence de gras chez les élands), il aurait été bon de sourcer ces assertions.

Puis JDLW en vient à parler d'« animal de passage » pour l'éland³³⁵, puisque les individus changent de statut lors des rites de passage en traversant le stade liminal

³³³ V.W. TURNER, « The syntax of symbolism in an African religion », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 251(772) (1966), p. 295-303 ; *Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1970 ; *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 95-128.

³³⁴ « *In the two preparatory rites of passage the neophytes are, like the eland, considered to be sexually ambivalent: the girl is spoken of as if she were a hunter who had shot an eland, while the boy is secluded and cared for as if he were menstruating – both are neither male nor female during the liminal period of the rites* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 191).

³³⁵ *Ibid.*, p. 193.

grâce au symbole de l'éland. JDLW évoque également la préparation des peintures, auxquelles on adjoint du sang d'éland³³⁶.

Toutefois, il apparaît bien difficile de démontrer que la majeure partie des peintures d'éland dans les abris-sous-roche d'Afrique australe pourrait signifier l'unité sociale du groupe en faisant allusion à l'utilisation rituelle de cette antilope³³⁷.

En ce sens, les représentations d'êtres hybrides (thérianthropes) ou fantastiques ne relèveraient pas de la mythologie (en cela, JDLW s'oppose à H. Pager), puisque leurs reproductions sur les parois « sont plutôt le produit de l'expérience qui relie la société au surnaturel, en fait l'expérience religieuse centrale des San. Cette expérience est l'état modifié de conscience connu sous le nom de transe, l'accomplissement estimé des hommes-médecine et le point culminant extatique vers lequel le drame de la danse de guérison évolue à travers un crescendo de phases successives³³⁸ ». Il justifie cela notamment par le fait que des relevés de G.W. Stow ont été montrés à des informateurs /Xam qui y ont vu des « objets de sorciers³³⁹ ».

8. Les thérianthropes

Sous la catégorie des thérianthropes est regroupé un large éventail de représentations dont le dénominateur commun est de présenter des caractéristiques à la fois humaines et animales. En effet, l'hybridité de leur apparence corporelle semble les distinguer des autres figurations rupestres San, et suggère une classe particulière. Diverses caractéristiques remarquables (que je détaille *supra*) ont été identifiées. Avec le matériel ethnographique relatif aux rites, aux « croyances » et aux mythes San, elles constituent la base des interprétations émises sur les thérianthropes.

Le plus souvent, il s'agit de figurations d'anthropomorphes dotés de têtes et/ou des membres d'animaux (notamment des sabots). En effet, certaines peintures semblent

³³⁶ M.W. HOW, *The mountain Bushmen of Basutoland*, op. cit., p. 35, cité dans J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 194.

³³⁷ *Ibid.*, p. 195.

³³⁸ « are rather the product of the experience which links society with the supernatural, in fact the central religious experience of the San. That experience is the altered state of consciousness known as trance, the esteemed accomplishment of the medicine men and the ecstatic climax to which the drama of the medicine dance moves through a crescendo of successive phases » (*ibid.*, p. 198-199).

³³⁹ « sorcery's things » (*ibid.*, p. 199).

représenter des anthropomorphes portant des masques d'antilope, mais il est souvent difficile de déterminer s'il s'agit de représentations d'êtres hybrides ou d'anthropomorphes déguisés. Si les thérianthropes les plus fréquents associent des anthropomorphes avec des traits d'antilope, il s'avère également ardu de déterminer avec certitude quelle espèce d'antilope est dépeinte. Par ailleurs, à travers l'Afrique du Sud, des occurrences existent pour un grand nombre d'animaux tels que les félins, les babouins, les éléphants, les gnous, des bovins, mais aussi possiblement des serpents, des hippopotames, des rhinocéros, des potamochères, des canidés et des autruches. Ces thérianthropes peuvent être représentés seuls ou en groupe, aux côtés d'anthropomorphes comme d'animaux en tout genre.

Avant de détailler chacune des interprétations, voici un récapitulatif synoptique. La catégorie des thérianthropes a été interprétée en tant que :

- preuve de contacts avec des peuples lointains ;
- chasseurs, danseurs déguisés ou interprètes de cérémonie ;
- créatures mythologiques diverses ;
- chamanes en transe.

a. Peuples lointains

Ces figurations n'ont pas toujours été perçues comme des thérianthropes. Ainsi, Carl Peters est le premier (à ma connaissance) à évoquer une ressemblance étonnante de certaines peintures San avec des fresques égyptiennes anciennes³⁴⁰. Pour expliquer ce phénomène, il émet alors l'hypothèse que les Égyptiens auraient enseigné l'art de dessiner aux San. Puisque les peintures rupestres provenant de ces derniers n'ont été repérées qu'au sud du Zambèze, mais pas entre le grand fleuve et le royaume des pharaons, C. Peters propose l'existence d'un trafic maritime intense entre l'Égypte et

³⁴⁰ C. PETERS, *Im Goldland des Altertums. Forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, Time Life Books, 1902, p. 288, 299.

l'Afrique australe. Joseph Orpen a par la suite émis une hypothèse analogue, selon laquelle les anciens Égyptiens auraient été suzerains des San³⁴¹.

Certains thérianthropes d'un site de la région du Cap oriental (dans le village de Nyhibinyhidi, situé à mi-chemin entre les villes d'East London et de Queenstown) ont ensuite été décrits en tant que Babyloniens ou Phéniciens par Raymond Dart, sur la base des manteaux de peau qu'ils portaient (les *karosses*) ainsi que de leurs couvre-chefs décrits comme des bonnets phrygiens³⁴². R. Dart allait jusqu'à supposer que les San avaient appris l'usage de leurs arcs de ces lointains visiteurs³⁴³.

Henri Breuil a visité de nombreux sites lors de l'expédition Leo Frobenius entre 1928 et 1930³⁴⁴. Il s'est notamment rendu sur des sites emblématiques tels que Modderpoortspruit 1 et 2 (voir annexes p. 38-43) et Bosworth (voir annexes p. 177)³⁴⁵. À Sebaaieini (voir annexes p. 322) et Game Pass Shelter (voir annexes p. 267) notamment, il décrivait de même les thérianthropes comme des étrangers. L'abbé était coutumier du fait, puisqu'on se souvient qu'il avait attribué des traits étrangers à plusieurs peintures rupestres d'Afrique du Sud et de Namibie³⁴⁶. L'exemple le plus célèbre étant son interprétation de la Dame blanche³⁴⁷.

Ces théories pour le moins douteuses ont été remises en question dès 1949³⁴⁸, ce qui n'empêcha pas H. Breuil de continuer d'évoquer un « caractère nilotique, voire libyen ou nubien » pour ces peintures³⁴⁹. La genèse de ces théories remonte à la fin du

³⁴¹ J.M. ORPEN, *Reminiscences of Life in South Africa from 1846 to the Present Day: With Historical Researches*, *op. cit.*

³⁴² R.A. DART, « The Ancient Mining Industry of Southern Africa », *South African Geographical Journal*, 7(1), 1924, p. 11-13.

³⁴³ *Ibid.*, « The Historical Succession of Cultural Impacts upon South Africa », *Nature*, 115(2890) (1925), p. 426.

³⁴⁴ H. BREUIL, « South African Races in the rock paintings », *op. cit.*

³⁴⁵ Le site de Bosworth est référencé dans les écrits d'Henri Breuil sous l'intitulé « Farm Dipfontein ».

³⁴⁶ H. BREUIL, « Some Foreigners in the Frescoes on Rocks in Southern Africa », *The South African Archaeological Bulletin*, 4(14) (1949), p. 39-50.

³⁴⁷ *Ibid.*, « The White Lady of Brandberg, South-West Africa, Her Companions and Her Guards », *The South African Archaeological Bulletin*, 3(9) (1948a), p. 2-11 ; J.-L. LE QUELLEC, *The White Lady and Atlantis: Ophir and Great Zimbabwe; Investigation of an Archaeological Myth*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2016a.

³⁴⁸ J.F. SCHOFIELD, « Four debatable points », *South African Archaeological Bulletin*, 4(15) (1949), p. 98-106 ; O. DAVIES, « Foreigners in South African archaeology », *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 3 (1950), p. 88-92 ; A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, Londres, Max Parish, 1956, p. 72-78 ; *The Rock Art of South Africa*, Johannesburg, Nelson, 1963, p. 43.

³⁴⁹ H. BREUIL, « Les roches peintes d'Afrique australe », *Mémoires de l'Institut de France*, 44(1) (1960), p. 142.

XIX^e siècle, lorsque la littérature coloniale fait la part belle au romantisme d'une prétendue influence exotique. Les récits mythiques concernant les mines du roi Salomon³⁵⁰ et Mapungubwe³⁵¹ figurent parmi les exemples les plus flagrants. De même, savoir si les bâtisseurs du Grand Zimbabwe étaient des indigènes africains ou des étrangers était déjà une question importante, voire constitutive de l'identité des colons blancs³⁵².

b. Chasseurs déguisés

À ma connaissance, le premier à avoir écrit sur le sujet se nomme Walter Battis. Le peintre sud-africain, passionné par les peintures San, a regroupé sur une même page des unités graphiques provenant de divers sites du Cap-Oriental et du KwaZulu-Natal. Il présente simplement ces figurations comme étant des hommes masqués et se contente de souligner les similitudes entre telle et telle image³⁵³. Une dizaine d'années plus tard, James Walton prêta attention aux masques d'animaux que les anthropomorphes semblent porter sur les peintures rupestres du site d'Advance Post (voir fig. 26). Selon lui, ces figurations pourraient représenter soit des chasseurs déguisés afin de s'approcher au plus près de leur proie, soit des guérisseurs et sorciers. Il remarque en effet des ressemblances formelles entre ces figurations et les pratiques de chasse et de guérison dont il a été témoin dans le sud de l'actuel Lesotho³⁵⁴.

³⁵⁰ H.R. HAGGARD, *King Solomon's Mines*, London, Cassell and Company, 1885.

³⁵¹ F.-X. FAUVELLE-AYMAR, *Le rhinocéros d'or. Histoires du Moyen Âge africain*, Paris, Gallimard, 2014 (Folio), p. 189-193.

³⁵² S. DUBOW, « Henri Breuil and the Imagination of Prehistory: 'Mixing up Rubble, Trouble and Stratification' », *Goodwin Series*, 12 (2019), p. 31-43.

³⁵³ W. BATTISS, *The artists of the rocks*, Pretoria, Red Fawn Press, 1948.

³⁵⁴ J. WALTON, « The Rock Paintings of Basutoland », dans J.D. CLARK et S. COLE dir., *Third Pan-African congress on prehistory, Livingstone 1955*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 279.

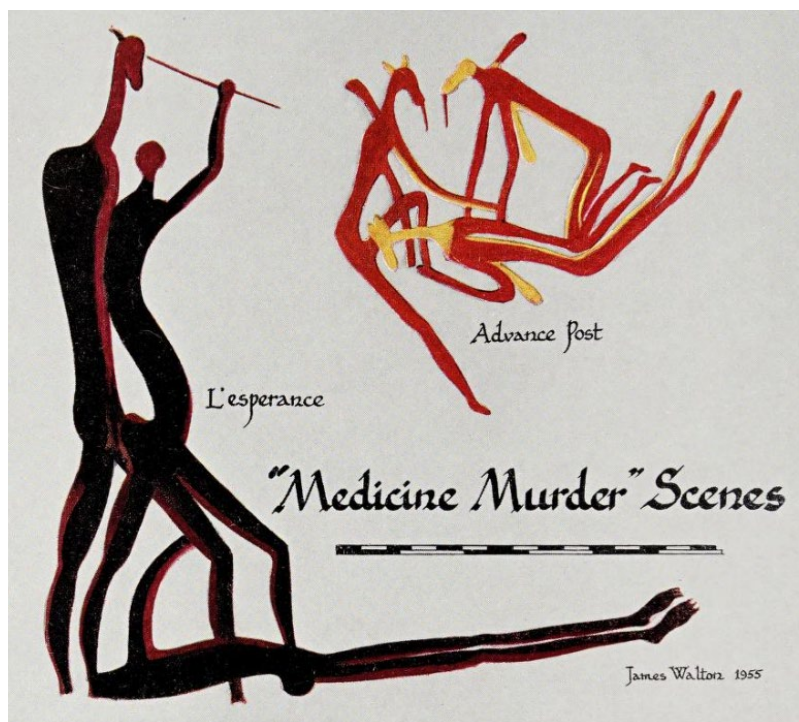


Fig. 26 – Relevés des sites de L'esperance (province de l'État libre) d'Advance Post (Lesotho) effectués par J. Walton³⁵⁵.



Fig. 27 – Un panneau du site de Sebaaieini dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud.

³⁵⁵ *Id.*

À Sebaaieini (voir annexes p. 322), A. Willcox dépeint une longue procession d'anthropomorphes revenant probablement de la chasse, car certains portent des antilopes mortes sur les épaules³⁵⁶ (voir fig. 27). D'après lui, ces chasseurs portent des têtes et des peaux d'antilope, comme le faisaient les San lorsqu'ils traquaient le gibier, afin de ne pas se faire repérer.

Puis, à travers une série d'articles, N. Lee et H. Woodhouse ont discuté des différentes hypothèses possibles pour interpréter les anthropomorphes à tête d'antilope. Les démonstrations prennent tout d'abord la forme de ce qui est présenté comme une évidence : « Il est bien connu que les Bushmen se déguisaient en animaux pour chasser. Le déguisement comprenait naturellement la tête de l'animal. Les peintures de cette technique abondent, en particulier au sud du Limpopo³⁵⁷. » Cette hypothèse est évoquée parmi d'autres (usage en contexte cérémoniel notamment) afin d'illustrer une liste fournie – mais non exhaustive – de sites rupestres d'Afrique australe au sein desquels on retrouve ces anthropomorphes à tête d'antilope³⁵⁸. Si aucun critère de définition de cette catégorie (« *animal-headed human figures* ») n'est exprimé, certains questionnements intéressants sur les implications de cette hypothèse sont introduits : s'agit-il de véritables masques ou d'une manière spécifique de représenter les anthropomorphes ? Les artistes considéraient-ils le port des masques comme un événement tellement quotidien qu'ils les ont peints comme faisant partie quasi intégrante des figurations humaines³⁵⁹ ?

Toujours est-il que pour soutenir l'hypothèse des anthropomorphes masqués, H. Woodhouse convoque des témoignages édifiants : une danse effectuée par des San déguisés en babouins, imitant les gestes de mâles rivaux³⁶⁰, ainsi qu'une note de Lucy

³⁵⁶A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, op. cit., p. 69-73.

³⁵⁷ « *It is well known that the Bushmen disguised themselves as animals for hunting purposes. The disguise naturally included the head of the animal. Paintings of this technique abound, particularly south of the Limpopo* » (D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, « A review of dress depicted in the rock paintings of Southern Africa », *South African Journal of Science*, 62(4) (1966), p. 116).

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 114-118 ; H.C. WOODHOUSE, « Prehistoric hunting methods as depicted in the rock paintings of Southern Africa », *South African Journal of Science*, 62(6) (1966), p. 169-171 ; « Animal-headed human figures in the rock paintings of southern Africa », *South African Journal of Science*, 63(11) (1967), p. 464-470 ; « The Medikane Rock-Paintings: Sorcerers or Hunters? », *The South African Archaeological Bulletin*, 23(90) (1968), p. 37-39.

³⁵⁹ H.C. WOODHOUSE, « The Medikane Rock-Paintings: Sorcerers or Hunters? », op. cit., p. 467.

³⁶⁰ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, op. cit., p. 117, cité dans H.C. WOODHOUSE, « The Medikane Rock-Paintings: Sorcerers or Hunters? », op. cit., p. 464.

Lloyd sur la lecture par Diä!kwain d'un panneau de Tiffin Kloof (Cap-Oriental)³⁶¹. Lorsqu'on lui a montré des peintures représentant une vingtaine d'anthropomorphes à tête d'animal, il a expliqué que les coiffes étaient faites de têtes de gemsbok dont les cornes avaient été retirées. De ce passage, H. Woodhouse ne retient que le fait que les San portaient ces coiffes pour tester les réactions (les éventuelles moqueries) de leurs enfants. Il ne relève étonnamment pas la partie où Diä!kwain expose ce qu'il pense être le véritable but de cette scène, à savoir une danse 'Ken.

N. Lee et H. Woodhouse ont par ailleurs établi un rapprochement entre des peintures rupestres qui représentent des anthropomorphes à tête de souris (sur le site de Leeuwkraal, près de la ville de Dordrecht, dans la région du Cap-Oriental)³⁶² et des tribus San dont Wilhelm Bleek, L. Lloyd et D. Bleek rapportaient qu'elles se décrivaient elles-mêmes en tant que « souris à long nez » (« *long nose mice* ») et « souris striées » (« *striped mice* », *Rhabdomys pumili*, qui appartiennent au genre de rongeurs *Rhabdomys*, de la sous-famille des Murinés)³⁶³.

On trouve également d'innombrables témoignages de chasseurs déguisés en autruches afin de les approcher³⁶⁴, ainsi qu'avec des manteaux complets de springbok³⁶⁵.

³⁶¹ G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State, op. cit.*, pl. 13-14, cité dans H.C. WOODHOUSE, « The Medikane Rock-Paintings: Sorcerers or Hunters? », *op. cit.*, p. 465.

³⁶² D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, *Art on the Rocks of Southern Africa, op. cit.*, p. 99.

³⁶³ W.H.I. BLEEK, L.C. LLOYD et D.F. BLEEK, *The Mantis and His Friends*, Cape Town-Londres-Oxford, T.M. Miller, B. Blackwell Ltd., 1924, p. 58-59.

³⁶⁴ J.E. ALEXANDER, *An expedition of discovery into the interior of Africa, through the hitherto undescribed countries of the Great Namaquas, Boschmans, and Hill Damaras*, Londres, H. Colburn, 1838, p. 145-148, 156 ; E.J. DUNN, *The Bushman*, Londres, Charles Griffin & Company, 1931 ; S.S. DORNAN, *Pygmies & Bushmen of the Kalahari: An Account of the Hunting Tribes Inhabiting the Great Arid Plateau of the Kalahari Desert, Their Precarious Manner of Living, Their Habits, Customs & Beliefs, with Some Reference to Bushman Art, Both Early & of Recent Date, & to the Neighbouring African Tribes*, Seeley, Service, 1925 ; T. HAHN, « Die Buschmänner », *Globus*, 18(5-8) (1870), p. 24 ; F. KÖRNER, *Süd-Afrika: Natur- und Kulturbilder mit einer historischen Einleitung und einer ausführlichen Uebersicht der neueren Reisen*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1873, p. 107 ; G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu Into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country, op. cit.*, p. 82 ; G.M. THEAL, *History of Africa south of the Zambesi from the settlement of the Portuguese at Sofala in September 1505 to the conquest of the Cape Colony by the British in September 1795*, Londres, G. Allen & Unwin Ltd., 1922.

³⁶⁵ W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, Londres, Longman, 1824, vol. II, p. 56 ; E. HOLUB, *Sieben Jahre in Süd-Afrika. Zweiter Band.*, Vienne, Project Gutenberg, 1881 ; H. LICHTENSTEIN, *Reisten im südlichen Afrika in den Jahren 1803, 1804, 1805, und 1806*, Berlin, Carl Salfeld, 1811 ; J.W. MACQUARRIE, *The Reminiscences Of Sir Walter Stanford*, Cape Town, The van Riebeeck Society, 1962 ; S. WALLMANN, « Mich jammert des Volks », *Der Missions-Freund*, 11 (1930) (Berliner Missions-Gesellschaft), p. 15 ; J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique, op. cit.*, p. 192-193.

C'est bel et bien cette hypothèse qui voudrait que la totalité des thérianthropes représentent des chasseurs déguisés, portant des masques ou des peaux d'animaux, qui a longtemps prévalu. Mais la possibilité que certaines figurations de thérianthropes puissent, sur la base des mêmes attributs, représenter des San se déguisant rituellement a elle aussi été envisagée.

c. La danse

H. Pager a passé en revue un grand nombre de sources qui pouvaient accréditer l'idée selon laquelle ces mêmes thérianthropes seraient des officiants portant des masques. L'argument principal en faveur de cette hypothèse consiste donc en ces témoignages de mimétismes animaux présents dans les danses San³⁶⁶. Il semble donc plus que probable que certaines figurations à tête d'animal dans les arts rupestres représentent des officiants rituels San. Toutefois, après vérification de la littérature ethnographique et des témoignages de voyageurs, il s'avère que de nombreux auteurs ne font pas état de tels mimétismes dans les danses, pas plus que de mascarades³⁶⁷. Pieter Jolly a émis l'hypothèse que certaines de ces figurations puissent représenter soit des rituels San influencés par les rites et les « croyances » des fermiers bantous avec lesquels ils étaient en contact étroit, soit des fermiers bantous eux-mêmes en apparats cérémoniels³⁶⁸.

³⁶⁶ T. HAHN, « Die Buschmänner », *op. cit.* ; F. GALTON, *The narrative of an explorer in tropical South Africa*, Londres, John Murray, 1853 ; G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu Into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, *op. cit.* ; G.M. THEAL, *History of Africa south of the Zambesi...*, *op. cit.* ; H. VEDDER, *Das alte Südwestafrika. Südwestafrikas Geschichte bis zum Tode Mahareros 1890*, Berlin, Warneck, 1934, cités dans H. PAGER, « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », dans *Symposium international sur les religions de la Préhistoire*, ANATI E. dir., Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici, Edizioni del Centro, 1974b, p. 404-406.

³⁶⁷ J.E. ALEXANDER, *An expedition of discovery into the interior of Africa...*, *op. cit.*, vol. 2 ; W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, *op. cit.*, vol. II ; E. KRATZENSTEIN, « Die Buschmänner », *Berliner Missionsberichte*, Berlin, Wilhelm Schultze, 1861, p. 26 ; J. CHAPMAN, *Travels in the Interior of South Africa: Comprising Fifteen Years' Hunting and Trading; with Journeys Across the Continent from Natal to Walvis Bay, and Visits to Lake Ngami and the Victoria Falls*, Bell & Daldy, 1868 ; E.J. DUNN, *The Bushman*, *op. cit.* ; S.S. DORNAN, *Pygmies & Bushmen of the Kalahari...*, *op. cit.* ; J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 1-13 ; W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.* ; D.F. ELLENBERGER, *History of the Basuto, Ancient and Modern*, Londres, Caxton publishing Company, limited, 1912 ; G.B. SILBERBAUER, *Bushman survey*, Gaborone, Bechuanaland Government, 1965.

³⁶⁸ P. JOLLY, « Melikane and Upper Mangolong Revisited: The Possible Effects on San Art of Symbiotic Contact between South-Eastern San and Southern Sotho and Nguni Communities », *The South African*

En outre, H. Pager interprète le site de Fetcani Glen (voir fig. 28), où seize têtes d'antilope sont représentées indépendamment de leur corps, comme pouvant illustrer des ancêtres qui se réjouissent au retour d'une chasse rituelle réussie. JDLW interprétait ces mêmes thérianthropes comme étant des danseurs métamorphosés, en transe³⁶⁹. H. Pager rappelle que sur treize anthropomorphes comportant des masques (de manière assez évidente), la scène contient également dix autres anthropomorphes à tête d'animal. Par ailleurs, comme nous le verrons dans le paragraphe suivant, un des derniers survivants San du Drakensberg, à qui J. Orpen montra les copies de G.W. Stow, a décrit plusieurs panneaux comportant des anthropomorphes à tête d'antilope (ou à coiffe à tête d'antilope) comme étant des danses de sorciers³⁷⁰.



Fig. 28 – Relevé d'un panneau du site de Fetcani Glen dans la province du Cap Oriental (près de Barkly East) en Afrique du Sud, d'après J.-L. Le Quellec³⁷¹.

d. Créatures mythologiques

i. Première race

En 1874, J. Orpen demanda donc à !Qing, l'un des derniers descendants connus des San vivant dans le Drakensberg, ce que signifiaient les images d'anthropomorphe à tête de Péléa (*Pelea capreolus*) du site de Sehonghong (fig. 39, 40). Sa réponse fut : « Il

Archaeological Bulletin, 50(161) (1995), p. 68-80 ; « Symbiotic Interaction Between Black Farmers and South-Eastern San: Implications for Southern African Rock Art Studies, Ethnographic Analogy, and Hunter-Gatherer Cultural Identity », *Current Anthropology*, 37(2) (1996), p. 277-305.

³⁶⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 223 ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 83-84.

³⁷⁰ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*

³⁷¹ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, fig. 49, p. 173.

s'agit d'hommes qui sont morts et qui vivent maintenant dans les rivières³⁷². » !Qing a décrit quelque peu différemment des figurations similaires sur le site de Medikane, en faisant simplement état de trois anthropomorphes à tête d'antilope vêtus de *karosses*. Par ailleurs, un San d'une autre région, interrogé sur la signification de ces mêmes thérianthropes de Medikane, a expliqué que les figures représentaient des sorciers³⁷³.

Pour A. Willcox, les thérianthropes ailées de Battle Cave (voir annexes p. 262) qui ressemblent à des insectes et aux coiffes qui pointent vers le ciel pourraient représenter la mante religieuse de la mythologie San (/Kaggen)³⁷⁴. Il s'agit ici d'un rapprochement analogique formel basé sur les observations personnelles de l'auteur, mais non argumenté (voir fig. 29).

H. Pager discernait quant à lui de nombreuses sous-catégories de thérianthropes, parmi lesquelles figurent les *alites* (qui seront détaillés ensuite). Il distinguait surtout les chasseurs déguisés d'une catégorie mythologique à part : les homme-antilopes (« *antelope men* »), sur la base de l'aspect de leurs sabots. Lorsque la jonction entre les jambes humaines et les sabots semble naturelle (ne ressemblant pas à des chaussures enfilées), il s'agirait d'homme-antilopes. L'argument utilitaire n'est toutefois pas des plus convaincants : d'après lui, le port de ces chaussures n'apporte aucun avantage, que ce soit en termes de camouflage ou de confort³⁷⁵.

³⁷² « *They were men who have died and now lived in rivers* » (*ibid.*).

³⁷³ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.* ; H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, fig. 383 ; E. ROSENTHAL, *Encyclopaedia of Southern Africa*, Warne, 1973, pl. 9 ; G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State*, *op. cit.*, pl. 5, 17, 27, 45, 50, 52, 58, 67a, 71 ; A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*

³⁷⁴ A.R. WILLCOX, *ibid.*

³⁷⁵ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 340-341.



Fig. 29 – Un panneau du site de Battle Cave dans la province du KwaZulu-Natal (vallée d’Injisuthi) en Afrique du Sud.

Toujours est-il que, dans la définition de ladite catégorie, le critère *princeps* demeure le fait qu’un anthropomorphe possède des membres qui se terminent en sabots. Les critères secondaires sont l’aspect de la tête d’antilope (qui semble être dans la continuité du corps, en opposition à un masque), la taille des homme-antilopes (ils semblent être fréquemment représentés de manière anormalement allongée), ainsi que le port de vêtements et d’objets d’ornementation divers. Bien que la plupart des homme-antilopes soient pourvus d’une tête d’antilope, cette caractéristique à elle seule n’est pas considérée comme suffisante pour l’identification³⁷⁶. Les détails anatomiques de ces têtes forment cependant un critère valable, selon lui, pour confirmer ou non l’identification préalable. Si le fait qu’elles ressemblent ou non à de véritables têtes d’antilope demeure hautement subjectif et conjectural, l’argument des colliers de perles semble plus pertinent. En effet, H. Pager juge incompatibles la présence d’objets d’ornementation ostentatoires et le camouflage en contexte cynégétique³⁷⁷.

Toujours d’après H. Pager, dans la vallée de Didima, sur 117 anthropomorphes masculins représentés dans les peintures rupestres en train de chasser, deux portent

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 231.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 341.

indubitablement des masques, 30 portent des coiffes à oreilles d'antilopes, et 20 ont de vraies têtes d'animal (le critère qu'il avance pour les différencier est le museau qui pointe vers l'avant, contrairement aux coiffes à oreilles d'antilope, qui semblent peintes comme si elles étaient portées à l'envers). Il identifie 46 homme-antilopes (tous avec une tête d'antilope) et 88 dans la région élargie, dont seulement cinq sans tête d'antilope, ce qui représente en tout moins de 5 % du total des figurations d'anthropomorphes³⁷⁸.

Il justifie la pertinence d'établir une catégorie à part en évoquant la totalité des critères majeurs et mineurs. Les figurations d'hommes-antilopes sont en moyenne 2,7 fois plus grandes que celles de tous les autres anthropomorphes confondus. Pratiquement tous les anthropomorphes sont nus alors que tous les homme-antilopes sont habillés, souvent abondamment parés et de manière très élaborée. De manière générale, H. Pager considère que c'est ce plus grand soin apporté à ces figurations qui suggère une importance supérieure pour cette sous-catégorie.

P. Vinnicombe a elle aussi tenté d'observer les caractéristiques récurrentes de la catégorie des thérianthropes, un peu plus au sud que le territoire étudié par H. Pager (notamment dans l'actuelle réserve de Cobham, près de Underberg). Elle a effectué des observations assez éloignées de celles de son confrère, à savoir qu'environ la moitié des thérianthropes sont nus ou très peu vêtus, tandis que l'autre moitié porte des *kaross*. Elle remarque des caractéristiques similaires : des sabots à la place des pieds et des jambes assez massives qui ressemblent à des moignons³⁷⁹. Pour elle non plus, la totalité des thérianthropes ne peut être interprétée uniquement de manière littérale, c'est-à-dire en tant que chasseurs masqués et/ou déguisés. S'ils paraissent ramper, ce peut être parce que ce sont des chasseurs, mais aussi et surtout parce qu'ils imitent les animaux, sans qu'il soit indubitable qu'il s'agisse de chasseurs³⁸⁰.

P. Vinnicombe remarque que lorsque les thérianthropes sont associés à des animaux, ce sont statistiquement avant tout des élands, et que les premiers ne semblent jamais attaquer les seconds. Les scènes qui contiennent ce qu'elle décrit comme des

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 340-341.

³⁷⁹ P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 323.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 330.

anthropomorphes déguisés « semblent s'intéresser davantage aux croyances et aux attitudes des Bushman qu'à la description factuelle d'un événement³⁸¹ ». Sans évoquer aucun critère, elle associe majoritairement ces thérianthropes à des « sorciers », en distinguant les guérisseurs de ceux qui contrôlent la pluie et le gibier.

Tout comme Isaac Schapera³⁸², elle soutient que bien que les San « utilisaient » les animaux afin de symboliser des relations au « sacré » et puisaient intensivement dans ce réservoir figuratif pour représenter leur concept en lien avec la guérison, le gibier et la pluie, sans qu'il y ait pour autant d'organisation sociale de type totémique *stricto sensu*³⁸³. Elle signale cependant certains aspects de l'organisation sociale des San, qui pourrait tout de même s'apparenter à ce que l'on appellerait aujourd'hui une ontologie totémique³⁸⁴ : par exemple le fait que des clans se désignent eux-mêmes par des noms d'animaux ou qu'ils « possèdent » des danses de guérison prenant le nom d'animaux dans le Kalahari³⁸⁵.

ii. Des thérianthropes à part : les *alites* ou *flying-buck*

C'est tout d'abord Otto Moszeik³⁸⁶ qui a attiré l'attention sur ce type particulier de thérianthropes. Plus tard, York Mason les dénommera antilopes ailées (« *winged-antelopes* »)³⁸⁷. Ce dernier a notamment effectué le relevé du spécimen d'Eland Cave (voir annexes p. 55) dont parleront N. Lee et H. Woodhouse³⁸⁸, qu'H. Pager réétudiera

³⁸¹ « *the scenes appear to be concerned more with Bushman beliefs and attitudes than with the factual depiction of an event* » (*ibid.*).

³⁸² I. SCHAPER, *The Khoisan Peoples of South Africa. Bushmen and Hottentots*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1930, p. 85.

³⁸³ P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 330.

³⁸⁴ P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Éditions Gallimard., Paris, 2015 (Folio essais), p. 254-301.

³⁸⁵ S.S. DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 47, (1917), p. 37-112 ; *Pygmies & Bushmen of the Kalahari...*, *op. cit.* ; E. MARSHALL THOMAS, *The Harmless People*, Cape Town, David Philip, 1959, p. 129-130 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 330.

³⁸⁶ O. MOSZEIK, *Die Malereien der Buschmänner in Südafrika*, Berlin, D. Reimer (E. Vohsen), 1910, p. 57-58.

³⁸⁷ A.Y. MASON, « Rock Paintings in the Cathkin Peak Area, Natal », *Bantu Studies*, 7(1) (1933), p. 133.

³⁸⁸ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, « Rock-Paintings of "Flying Buck" », *The South African Archaeological Bulletin*, 19(75) (1964), p. 71-74.

bien plus en détail en le renommant *alite*, et sur lequel est revenu JDLW³⁸⁹. Quant à la signification de ces étranges créatures, Y. Mason avait interrogé plusieurs Zulu de la région pour en percer les mystères, mais leurs réponses évasives ne lui plaisaient guère. Il suspectait que leur réticence cachait en fait un savoir ésotérique, qu'ils ne souhaitent pas partager³⁹⁰.

N. Lee et H. Woodhouse se réapproprient ce qu'ils pensent constituer une catégorie à part, en renommant les images singulières qui la composent « *Flying buck*³⁹¹ ». Pour l'interpréter, ils mentionnent un mythe qui fait allusion à la race primitive et qui relate que les San étaient autrefois des springboks et qu'ils furent transformés par /kaggen en êtres humains³⁹². Ils formulent l'hypothèse selon laquelle l'esprit humain prend cette forme d'antilope volante lorsqu'il quitte le corps, en s'appuyant sur plusieurs occurrences, notamment sur les sites d'Eland Cave et de Wartrail (voir annexes p. 55, 198). Par la suite, ils ont tenté d'élaborer une distinction à la fois typologique et géographique entre d'une part, des antilopes à quatre pattes avec des ailes rudimentaires (dans la partie nord-est de l'UDP, notamment à Junction Shelter, Eland Cave et Snake Shelter), et d'autre part, des créatures humaines à tête d'antilope pour lesquelles plus de soin a été apporté (entre les régions du district de Maclear et de Quacha's Nek). Ces thérianthropes sont systématiquement polychromes et incorporent des nuances fines dans les différentes couleurs. Le corps est humain, les jambes sont toujours pliées au niveau des genoux et sont ensuite repliées sous le corps en position accroupie, tandis que les bras sont tendus vers l'extérieur et/ou vers le ciel³⁹³.

Dans sa catégorie « créatures mythologiques », H. Pager différenciait deux sous-catégories qui appartiennent toutes deux à la catégorie des thérianthropes : les hommes-antilopes (« *antelope-men* ») et les *alites*. Ce dernier terme regroupe bien les figurations que N. Lee et H. Woodhouse qualifiaient de *flying-buck*, et que plus tard, JDLW et la majorité des chercheurs du RARI nommeront *trance-buck*. H. Pager prétendait que la prédominance de ces deux groupes semblait indiquer l'importance mythologique

³⁸⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, fig. 9, p. 227.

³⁹⁰ A.Y. MASON, « Rock Paintings in the Cathkin Peak Area, Natal », *op. cit.*

³⁹¹ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, « Rock-Paintings of "Flying Buck" », *op. cit.*

³⁹² I. SCHAPER, *The Khoisan Peoples of South Africa. Bushmen and Hottentots*, *op. cit.*, p. 178.

³⁹³ D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, « More Rock-Paintings of Flying Buck », *The South African Archaeological Bulletin*, 23(89) (1968), p. 13-16.

particulière qui leur était dévolue³⁹⁴. Pourtant, les 210 figurations qu'il classait dans la catégorie « créatures mythologiques », comparées aux 3 909 réparties sur les 17 abris ornés de son étude, semblent davantage mettre en évidence l'importance qu'il leur donnait que celle que leur octroyaient supposément les artistes. Il allait jusqu'à affirmer que « la principale croyance religieuse des peintres tournait autour de cette métamorphose, qui transforme les humains en antilopes volantes³⁹⁵ ».

Dans sa démonstration, le panneau de Procession Shelter joue un rôle crucial (voir fig. 7 et annexes p. 254). L'*ales* (singulier de *alites*) qui plane au-dessus de la kyrielle de thérianthropes est présenté comme l'étape suivante de la métamorphose des anthropomorphes en esprit des antilopes (car les deux types de figuration ont les mêmes formes de tête et les mêmes coiffes). Par ailleurs, les thérianthropes et l'*ales* de Procession Shelter possèdent également tous deux des décorations corporelles et des poils hérissés. H. Pager n'a pas souligné cette similitude, mais cela donne tout de même un peu de poids supplémentaire à son argument. En ce sens, il n'aura de cesse de rappeler que les *alites* dérivent des hommes-antilopes, allant jusqu'à parler de « séquence logique³⁹⁶ ». Il avait également tenté de démontrer que cette séquence logique de transformation était visible, à travers un schéma reprenant toutes les occurrences d'hommes-antilopes au sein de l'UDP (voir fig. 30)³⁹⁷. Ce schéma montre les *alites* qu'H. Pager a tenté de classer en fonction de leurs ressemblances mutuelles. La séquence commence par des anthropomorphes à tête d'antilope, avec des bâtons, des fouets ou encore des chasse-mouches dans les mains. Ils semblent se contorsionner d'une manière particulière, puis dans l'ordonnancement de cette séquence, les bras basculent vers l'arrière et les genoux se replient peu à peu. Parmi les caractéristiques communes à tous ces *alites*, certaines disparaissent, tandis que de nouvelles se manifestent. Toutefois, dans ce schéma, les dernières figurations semblent n'avoir que peu de caractéristiques en commun avec les premières, ce que concédait H. Pager. De même, la variété des formes intermédiaires (au sein de sa classification) est importante, ce qui implique d'après lui que différents artistes ont dépeint les étapes de la transformation selon leur propre

³⁹⁴ H. PAGER, « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », *op. cit.*, p. 402.

³⁹⁵ « *it appears that the main religious belief of the rock painters centred around this metamorphosis, which changes human beings into flying antelope* » (*ibid.*, p. 403).

³⁹⁶ *Id.*

³⁹⁷ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 342.

imagination. Mais ces caractéristiques communes indiquent-elles nécessairement l'adhésion des différents artistes à un concept commun, que subsument toutes ces figurations ? *In fine*, l'interprétation d'H. Pager est quelque peu décevante, compte tenu de tous les efforts déployés pour analyser cette catégorie : il conclut simplement que ces *alites* pourraient représenter un paradis, ou un au-delà imaginaire³⁹⁸.



Fig. 30 – Relevés d'*alites* provenant de divers abris de l'UDP, classés par H. Pager en fonction de leurs similitudes mutuelles. D'après H. Pager³⁹⁹.

³⁹⁸ *Ibid.*, « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », *op. cit.*, p. 408.

³⁹⁹ *Id.*

Il est par ailleurs revenu en détail sur son critère majeur : ce sont les sabots qui déterminent la catégorie des hommes-antilopes, et non les têtes⁴⁰⁰. Et c'est bien, d'après lui toujours, le fait que certaines figurations n'aient pas de têtes d'antilope qui suggère la représentation d'une transformation depuis un statut, une ontologie⁴⁰¹ humaine, vers celle d'une antilope.



Fig. 31 – Relevé de deux unités graphiques du site de Nkososana Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud. D'après H. Pager⁴⁰².

Il est tout de même possible de se demander dans quelle mesure H. Pager n'a-t-il pas établi ce critère majeur pour faire correspondre les « anges » de Nkosasana Shelter à cette catégorie de créatures mythologiques (voir fig. 31)⁴⁰³. En effet, ces figurations à têtes d'antilope sont représentées le corps de face (alors que les *alites* sont majoritairement montrés de profil) mais avec les têtes de profil et opposées symétriquement, alors que les ailes sont disposées en diagonale dans le même sens, et que les orientations des jambes sont différentes. Cette ambivalence entre symétrie des têtes, orientation similaire des ailes et singularité des membres inférieurs donne l'impression d'une étonnante harmonie dans les proportions iconographiques, ou plutôt d'un équilibre. Le résultat

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 402-404.

⁴⁰¹ « L'ontologie réfère ainsi à la nature de la réalité, à la nature des choses (êtres humains et non-humains, et objets) et à la nature de leurs relations (incluant leur existence, leur enchevêtrement et leur devenir communs) telles que conçues, vécues et mises en actes par les acteurs culturels / agents sociaux » (S. POIRIER, « Ontologies », *Anthropen*, 2016, p. 1).

⁴⁰² H. Pager, « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », *op. cit.*, p. 402-403.

⁴⁰³ *Id.*

est manifeste, mais il est impossible de déterminer s'il fut recherché ou non. Ces « anges » donnent l'impression d'être en train de participer à une danse, élément qui est rarement relevé, qui plus est si l'on considère la proximité avec le site de Dancer's Cave (voir annexes p. 328), dont le terme éponyme indique clairement le thème d'un de ses panneaux.

Il est intéressant de noter que JDLW s'est quant à lui appuyé sur des critères différents pour aboutir à d'autres conclusions. Selon lui, les premiers critères établis par O. Moszeik et Y. Mason (les traînées qui ressemblent à des ailes) n'indiquent pas nécessairement le vol. Il reprend les figurations sur lesquelles s'était appuyé H. Pager pour sa démonstration et argue que la présence de pattes sur les *alites* signifie que le vol n'est pas indubitable⁴⁰⁴. Un premier argument pour le moins étrange, car il n'y a pas d'opposition entre le fait d'avoir des pattes et celui d'avoir des ailes. Contrairement à ce qu'indique l'ordre des apodiformes, il n'existe pas d'oiseaux sans pattes.

JDLW va ensuite opérer un rapprochement entre les postures des *alites* et celles des San (observées et décrites dans les témoignages ethnographiques) lors des danses de guérison. Il va convoquer plusieurs témoignages et insister sur celui de Diä!kwain, qui relatait que les *medicine men* qui se trouvaient près de chez //Kabbo pouvaient se transformer, entre autres animaux, en oiseaux⁴⁰⁵. Bien que les données pour les /Xam ne mentionnent jamais que ces voyages ou « expéditions magiques⁴⁰⁶ » auraient été effectués par les détenteurs de puissance lorsqu'ils étaient dans des états altérés de conscience, JDLW s'est autorisé à conclure qu'il existait « des preuves solides que les soi-disant *flying buck* sont des symboles de *medicine men* en transe⁴⁰⁷ ». À défaut de démontrer ses arguments, il va les illustrer par des séries d'illustrations censées souligner les étapes successives de la transe, avec comme point culminant des unités graphiques d'antilopes volantes⁴⁰⁸. Or la démonstration par les illustrations et le discours

⁴⁰⁴ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, fig. 9, p. 226-227.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁰⁶ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerors and charms », *op. cit.*, p. 132, 142-143 ; « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 23-31.

⁴⁰⁷ « *there is such strong evidence that the so-called flying buck are symbols of medicine men in trance* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 249).

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 250-251.

qui l'accompagne ressemblent étrangement au schéma séquentiel (voir fig. 30)⁴⁰⁹ mis en place par H. Pager qui aboutissait à la conclusion que les artistes dépeignaient un même concept (les différentes étapes d'une transformation), avec leur propre sensibilité.

De même, pour Jérémy Hollmann, les *trance-buck* sont une convention qui symbolise la « mort » et la transformation dans le monde des esprits⁴¹⁰. Il reprend l'interprétation de JDLW et va donc opérer une métaphore filée : les *!giten* (il a au moins le mérite de ne pas parler de chamanes) « portent » la communauté à travers leur travail de guérison, de contrôle de la pluie et du gibier⁴¹¹. S'ensuit alors une explication du terme *!kung* signifiant « porter, soutenir » (*carrying* en anglais) et censé décrire la guérison, ou dans certains cas les effets généraux du travail du guérisseur.

J. Hollmann va encore plus loin en établissant un parallèle avec un autre site, s'appuyant tout comme JDLW sur une analogie formelle avec les traits le long des lignes qui surplombent les personnages du panneau. Ici « les *!giten* “couvrent” plutôt qu'ils ne “portent” leur communauté avec leur *!gi*. L'implication est cependant la même dans les deux cas : les *!giten* apportent la protection contre les */nu !ke* maléfiques, qui peuvent être attirés par les danses et utiliser leur *!gi* pour tuer les gens⁴¹² ».

⁴⁰⁹ Schéma que j'ai déjà évoqué *supra*. H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 342.

⁴¹⁰ J.C. HOLLMANN, « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *South African Journal of Science*, 98 (2002), p. 566.

⁴¹¹ R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*

⁴¹² « *the !giten are 'covering', rather than 'carrying', the community with their !gi. The implication is, however, the same in both cases: !giten offer protection from malevolent /nu !ke, who were attracted to the dances and used their !gi to kill people* » (J.C. HOLLMANN, « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *op. cit.*, p. 566).



Fig. 32 – Plan rapproché des cordes du panneau du pont de cordes de Junction Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud.



Fig. 33 – Plan rapproché d'un *alite* sur un bloc effondré du site de Junction Shelter.

J. Hollmann rapproche ces mêmes traits le long des cordes (du panneau du pont de cordes, voir fig. 32) et des bras de l'*alite* (tous deux sur le site de Junction Shelter, voir fig. 33) aux traits le long des ailes d'une possible *Alucitidae* (une famille de papillons) à Eland Cave (voir fig. 34). Sur la base d'analogies formelles, il décline donc l'interprétation première de JDLW en l'appliquant à ce panneau du pont de corde et à l'unité graphique isolée : l'*alite* décrit comme particulièrement poilu (tous deux de Junction Shelter). Il va également dresser un parallèle avec une histoire racontée par Diä!kwain⁴¹³ : si un papillon de nuit volait dans le feu de camp, près de la hutte familiale, cela signifiait que le gibier avec lequel il était censé vivre avait été chassé avec succès et qu'il allait bientôt rôtir sur le feu. La mort du papillon de nuit dans le feu pouvait en effet signifier que /Kaggen avait consenti à la mort du gibier. Cette autorisation n'était accordée que lorsque /Kaggen était convaincu que le chasseur avait obéi à son code ou comportement de respect (*Inanna-sse*). Pour J. Hollmann, c'est donc ce lien entre la mort d'un papillon de nuit et celle d'un gibier qui serait la clé permettant de comprendre la signification des plumes en forme de poils (du papillon de nuit dans les arts rupestres)⁴¹⁴. Par ailleurs, Diä!wain évoque même le fait qu'en fonction de la couleur du papillon de nuit, les membres de sa famille étaient capable de déterminer quel animal serait tué⁴¹⁵.

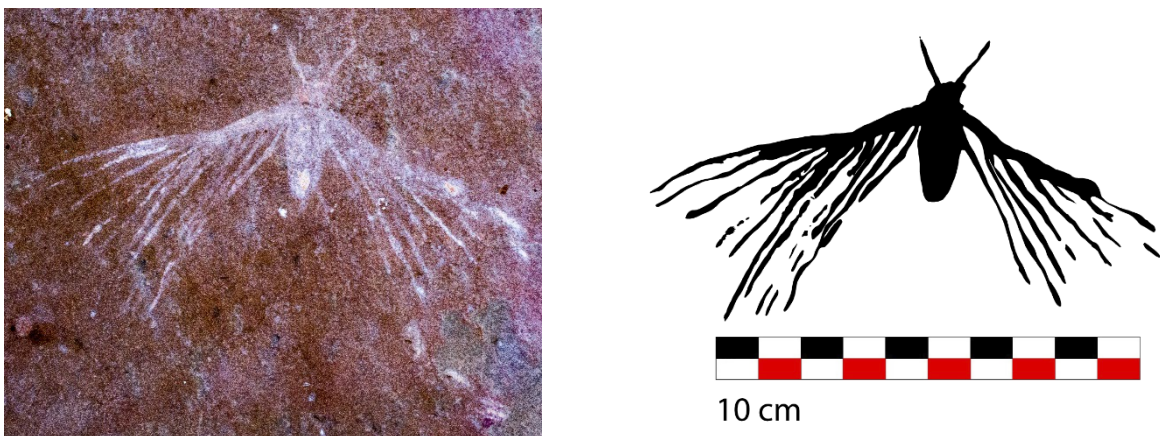


Fig. 34 – Plan rapproché et relevé d'une unité graphique du site d'Eland Cave.

⁴¹³ LV. 16. 5206-5257 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., *Stories That Float From Afar. Ancestral Folklore of the San of Southern Africa*, Cape Town, College Station, Tex, David Philip/Texas A&M University Press, 2000, p. 249-252.

⁴¹⁴ J.C. HOLLMANN, « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *op. cit.*, p. 567.

⁴¹⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., *Stories That Float From Afar. Ancestral Folklore of the San of Southern Africa*, *op. cit.*, p. 251-252.

J. Hollmann introduit des nuances formelles dans la figuration des poils, et rapproche par exemple ceux de l'*Alucitidae* de Junction Shelter à ceux de l'éland mourant de Game Pass Shelter. Le traitement des poils ne semble pourtant pas avoir grand-chose en commun (voir fig. 35).



Fig. 35 – Plan rapproché d'un éland sur le site de Game Pass Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Kamberg) en Afrique du Sud.

Si l'on reste à bonne distance des peintures, rien ne ressemble plus à des traits le long d'une ligne que d'autres types de traits le long d'une autre ligne ! Mais lorsque l'on observe plus précisément les figurations, notamment sur l'orthoprojection du modèle 3D⁴¹⁶, les différences de traitement des poils sont criantes. Finalement, le seul point commun pourrait être la mort suggérée par la position de l'éland et les propos de Diä!kwain concernant les papillons de nuit. Dans les deux cas, ce lien à la mort est plus que douteux, il est intellectualisé à outrance et surinterprété : « L'association de l'*Alucitidae* aux poils hérissés avec la mort suggère un autre niveau de symbolisme – la mort

⁴¹⁶ Pour rappel, l'orthoprojection est obtenue grâce au protocole de modélisation tridimensionnel ; voir p. 35.

d'un *!gixa* en transe. Les *!giten* du gibier qui sont “morts” dans la transe et sont entrés dans le monde des esprits peuvent rendre le gibier *≠hannuwa*, ou faire en sorte qu'il se comporte de manière docile, afin d'être aisément traqué et abattu. Autrement dit, tout comme les *Alucitidae* du gibier, les *!giten* du gibier “meurent” et apportent la viande pour la communauté⁴¹⁷ .»

Comme le remarquait P. Jolly, les termes d'*antilopes volantes* (*flying-buck*) et d'*antilopes en transe* (*trance-buck*) ne sont de toute façon pas les plus à même de décrire cette sous-catégorie, puisque que certaines de ces figurations n'ont aucun trait se rapprochant de ceux des antilopes. Étant donné que leur dénominateur commun est d'être représentés avec des ailes ou des appendices semblables à des ailes, ou qu'ils sont associés d'une manière ou d'une autre au vol, ils sont d'après lui bien mieux décrits et définis par le terme *alites* choisi par H. Pager⁴¹⁸. Mais qu'on les nomme *flying-buck*, *trance-buck* ou *alites*, cela ne répond pas à ces questions fondamentales : cette sous-catégorie possédait-elle un sens particulier (voire plusieurs) pour les artistes ? Et si oui, lequel est-il ou lesquels sont-ils ?

iii. Esprits des morts

Pour H. Pager, l'interprétation de certains thérianthropes en tant qu'êtres exceptionnels ne fait aucun doute⁴¹⁹ ; il convoque un témoignage donné par un individu (qu'il présente comme étant Bantou) lors de l'expédition Frobenius, qui prétendait que les peintures d'anthropomorphes avec des têtes animales étaient des hommes morts, c'est-à-dire peut-être des esprits des morts⁴²⁰. L'abbé Breuil ne croyait pas légitime la parole des communautés locales pour commenter les peintures San, mais H. Pager a émis la possibilité d'une continuité culturelle et argumenté en ce sens⁴²¹. N. Lee et

⁴¹⁷ « *The association of the bristled moth with death suggests another layer of symbolism –the 'death' of a !gixa in trance. Game !giten who had died in trance and entered the spirit world could make the game ≠hannuwa, or behave 'nicely', so that they could be easily stalked and shot. In other words, like moths of the game, game !giten 'died' to bring meat for the people* » (J.C. HOLLMANN, « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *op. cit.*, p. 567).

⁴¹⁸ P. JOLLY, « Therianthropes in San Rock Art », *op. cit.*, p. 86.

⁴¹⁹ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 340-342.

⁴²⁰ H. BREUIL, « South African Races in the rock paintings », *op. cit.*

⁴²¹ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*

H. Woodhouse ont également soutenu cette interprétation, en évoquant des âmes de défunts susceptibles de voler dans l'air, de parler aux vivants et de se montrer aux enfants sous forme d'esprits ou d'animaux⁴²².

D'autres témoignages semblent corroborer ces mythes, notamment le fait que l'esprit d'un San mort est réputé se loger dans le corps d'un animal pour rejoindre l'éternel « Bokveld⁴²³ », ou encore le fait que les antilopes vues près des tombes San étaient considérées comme les esprits des morts⁴²⁴. Il est à noter que ces arguments ont été systématiquement repris par JDLW et d'autres auteurs⁴²⁵.

P. Vinnicombe considérait également que certaines peintures pouvaient faire écho à ce type de considérations. Elle évoquait plusieurs sources pour soutenir cette assertion, notamment le fait que les San considéraient que les sorciers du gibier pouvaient devenir des esprits à leur mort, et que leurs apparitions pouvaient prendre des formes variées. Elle a également trouvé dans la collection Bleek & Lloyd des témoignages qui corroborent son hypothèse : « Ils se transforment en une chose différente. À un moment donné, lorsque nous l'avons regardé, il ne ressemblait pas à une personne, car il avait une apparence différente, une chose différente. L'autre partie ressemblait à une personne⁴²⁶. » Elle relate également que l'un des noms de fantôme ou d'esprit chez les Khoekhoe pouvait se traduire par « pieds fauves⁴²⁷ », ce qui n'est pas sans évoquer la thérianthropie. En outre, même après la mort des sorciers, il était possible d'invoquer leurs esprits pour obtenir de l'aide, car leurs pensées et leurs capacités surnaturelles étaient réputées persister⁴²⁸.

⁴²² D.N. LEE et H.C. WOODHOUSE, « Rock-Paintings of "Flying Buck" », *op. cit.*, p. 73.

⁴²³ G.C. HOBSON et S.B. HOBSON, *Skankwan van die Duine*, Pretoria, Van Schaik, 1931, p. 9, 92, cité dans H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 341.

⁴²⁴ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 431, cité dans H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 341.

⁴²⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 228-234 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 328-342.

⁴²⁶ « *They change themselves into a different thing. At one time when we looked at it, it was not like a person; for it was different-looking, a different thing. The Other part of it resembled a person* » (*ibid.*, p. 367, cité dans P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 332.

⁴²⁷ T. HAHN, *Tsuni-Goam. The Supreme Being of the Khoi-Khoi*, Trübner, 1881, p. 74, cité dans *ibid.*

⁴²⁸ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 35.

Sur la base de la corrélation de ce type de peinture avec l'abondance du gibier et du miel, H. Pager a également émis l'hypothèse que les hommes-antilopes évoquaient l'idée de « territoires de chasse éternels⁴²⁹ ». Il a fait état de trois occurrences : deux panneaux à Poachers Shelter, qui mettent en scène des thérianthropes et ce qu'il interprète comme des abeilles (voir fig. 36). Quant à la troisième scène à laquelle il fait allusion, elle n'est pas mentionnée explicitement.



Fig. 36 – Deux relevés du site de Poachers Shelter dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Didima) en Afrique du Sud. Les deux groupes d'unités graphiques étaient distants les uns des autres, et ne sont plus visibles aujourd'hui. D'après H. Pager⁴³⁰.

⁴²⁹ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge, op. cit.*, p. 341, 348.

⁴³⁰ *Id.*

D'après H. Pager, un autre élément étaye la thèse selon laquelle les hommes-antilopes seraient des représentations des esprits des morts. Les émanations particulières qui semblent sortir de la bouche ou plus largement de la tête (qui sont le plus souvent interprétés comme des saignements) peuvent être comprises comme étant une aura ou un ectoplasme. Ce pourrait être l'âme qui se détache.

Les séries de traits courts qui émanent de la tête et flottent au-dessus de celle de certaines antilopes et *alites* peuvent être interprétées ainsi. Il remarque une occurrence pour un animal mort (à Junction Shelter)⁴³¹ et décrit une sorte de matière éthérée en train de s'échapper du corps. À noter que les traits sont plus longs que dans les autres représentations et émanent du corps entier, et pas uniquement de la tête.

Ici, H. Pager oublie de poser une question extrêmement importante : en vertu de quel concept, aspect, caractéristique les artistes du Drakensberg assimilent-ils ces deux types d'émanation particulière (sortant de la bouche et semblant flotter au-dessus de la tête) à des thérianthropes d'un type bien particulier, les *alites*, et dans d'autres cas, à des animaux morts ? En d'autres termes, il ne pose pas la question des critères d'un point de vue émique, mais uniquement d'un point de vue étique. Est-ce parce qu'il pense avoir trouvé la réponse ? À savoir que ces émanations ne peuvent être que des esprits des morts ? D'après moi, il est plus que probable qu'un concept commun soit sous-jacent à ces émanations, mais pas nécessairement celui d'esprits des morts. Surtout si l'on garde à l'esprit le caractère protéiforme et plural des concepts San (voir partie III, p. 291).

Anne Solomon interprète majoritairement les thérianthropes en tant qu'esprits des morts (et/ou êtres mythologiques appartenant à la première race) sur la base des témoignages des informateurs San !Qing et Dialkwain⁴³². C'est pourtant à partir des mêmes matériaux que JDLW infléchit ces références pour les ériger en preuve d'un prétendu chamanisme pan-San.

⁴³¹ *Ibid.*, fig. 318.

⁴³² A. SOLOMON, « On Different Approaches to San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 77-78.

e. Les chamanes en transe

Il a été suggéré que les thérianthropes représentent des chamanes dans des états modifiés de conscience, ou associés au rêve ou à la transe. Les arguments évoqués sont :

- la présence de danseurs et/ou de femmes qui tapent dans les mains ;
- l’hybridité humains/animaux (la thérianthropie) représentant les chamanes en train de fusionner, ou déjà fusionnés avec des animaux ;
- dans la « mort » de la transe, les chamanes sont des esprits des morts ;
- dans certains cas, le fait de porter les masques (ou les peaux et la tête) des animaux particuliers avec lesquels les chamanes entretenaient des relations rituelles de « possession ». Si mascarade il y a, elle est donc vue ici comme moyen pour réaliser cette transformation, cette fusion du prétendu chamane avec l’animal ;
- des postures spécifiques (bras en arrière, le corps penché vers l’avant, effondré ou à quatre pattes) et/ou le port d’un masque ou d’une coiffe à tête d’antilope indiqueraient que le ou la protagoniste participerait à une danse de transe ;
- les saignements de nez (associés à la transe par l’école du RARI) ;
- le fait que les représentations de corps déformés de manière disproportionnée (par rapport à la réalité), comme l’allongement du torse et des membres, indiqueraient des visions perçues lors de trances ;
- des signes étranges (eux aussi reliés à des visions hallucinatoires), tels que des lignes, des pointillés ou des formes évanescentes sortant de (ou pénétrant) la tête et d’autres parties du corps des thérianthropes ;
- des témoignages divers, notamment empruntés à la collection Bleek & Lloyd, utilisés pour étayer le fait que des thérianthropes peuvent représenter des chamanes en transe ou lors de rêves visionnaires, sous une forme animale-humaine, en train de visiter le royaume des morts.

Voici pour les arguments les plus récurrents, dont on remarquera au passage que la plupart procèdent d’une confusion entre des pratiques diverses (danses de soin) et de

prétendues pratiques chamaniques. Certains arguments viennent par ailleurs ponctuellement étayer l'édifice érigé par l'école du RARI. Par exemple, P. Jolly interprète des jeux de couleurs (sur une peinture du Cap-Oriental) comme des conventions pour signifier la fusion d'un « chamane » avec l'antilope qu'il porte sur le dos⁴³³. Il s'agit d'un anthropomorphe représenté avec ce qui semble être une peau d'éland (comprenant la tête), ou sa carcasse complète sur le dos. D'après P. Jolly, l'anthropomorphe serait en train de fusionner avec l'éland dont il porte la peau. Le torse de l'éland est peint en jaune orangé, l'anthropomorphe en rouge foncé, à l'exception de sa jambe avant, qui est peinte de la même couleur que l'éland sur son dos. L'artiste aurait donc utilisé cette convention (la même couleur) pour signifier que l'anthropomorphe (« peut-être le peintre lui-même en transe ») était en train de fusionner avec l'animal qu'il porte sur le dos. Pour étayer son argumentaire, l'auteur invoque deux données ethnographiques recueillies par Waldemar Bogoras en 1900 et 1901. La première est un mythe Koryak (un peuple du Kamtchatka) qui raconte comment Kilu', un être mythique, nièce du Grand Corbeau, se transforme en ours en portant une véritable peau d'ours⁴³⁴. La seconde est la description d'une pratique analogue par les chamanes tchouktches qui revêtent une peau d'ours (en totalité, c'est-à-dire avec la tête et les membres complets) afin de se métamorphoser en ce dernier⁴³⁵. Nous verrons, lors de la partie suivante, que le recours à des analogies ethnographiques aussi éloignées dans l'espace et dans le temps pose également des questions méthodologiques (voir p. 318). Contrairement à ce qu'en dit P. Jolly, ces données ethnographiques ne permettent pas de conclure que de telles peintures qui semblent représenter des anthropomorphes portant des antilopes indiquent toutes l'utilisation de masques lors de rituels. Même si les rituels en question impliquent le recouvrement du corps d'une personne avec la tête et la peau d'une antilope. Pour cela, il aurait fallu écarter toutes les autres hypothèses (à savoir la représentation de scènes de retour de chasse, l'allusion à des passages mythologiques ou toute autre situation à laquelle nous ne pensons pas ou ne pouvons pas penser, car nous ignorons simplement son existence).

⁴³³ P. JOLLY, « Therianthropes in San Rock Art », *op. cit.*, p. 91.

⁴³⁴ W. BOGORAS, *The Chukchee*, Memoirs of the American Museum of Natural History 11. Reprint of the original edition, 1904-1909, New York, Johnson Reprint Corporation, 1909, cité dans *ibid.*, p. 89.

⁴³⁵ W. BOGORAS, *The Chukchee*, *op. cit.*, p. 442, cité dans P. JOLLY, « Therianthropes in San Rock Art », *op. cit.*, p. 89, 91.

Comment ne pas remarquer que ces propos représentent davantage des avis ou des intuitions que de véritables arguments ? Par ailleurs, que certains détails iconographiques puissent être associés à des pratiques de danse ou de transe ne fait aucun doute. Mais l'école du RARI a fait sienne la confusion entre d'un côté, les attributs de la danse, de la puissance surnaturelle ou de la transe ; et de l'autre, le chamanisme.

Il est évident que d'autres arguments procèdent purement et simplement du biais de confirmation, qui consiste à sélectionner ses données de manière à les faire correspondre à ses hypothèses⁴³⁶. Ainsi, pour nombre de thérianthropes décrits dans des positions « les bras en arrière », il est parfois impossible de nier qu'il s'agit en réalité de bras levés vers le ciel (voir fig. 37 A). Dans d'autres cas, l'avant et l'arrière du corps du thérianthrope paraissent bien difficiles à déterminer (voir fig. 37 B).

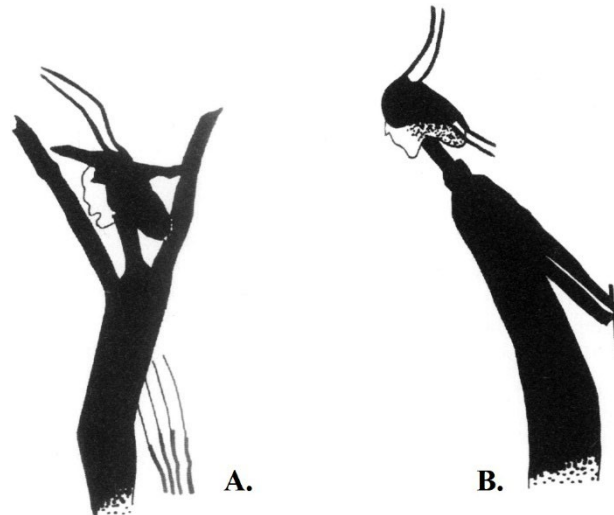


Fig. 37 – Relevés partiels de figurations de sites du Cap-Oriental, présentées comme des hommes en transe sur la base de la posture de bras repliés vers l'arrière. D'après P. Jolly⁴³⁷.

f. Interprétation transversale

Comme P. Vinnicombe, beaucoup d'auteurs conçoivent que plusieurs des hypothèses précédemment citées ont pu s'appliquer çà et là, en fonction des différents contextes. C'est aussi le cas pour A. Willcox, pour qui certains thérianthropes de Main Cave South notamment (voir fig. 38) représenteraient des San déguisés en différents animaux. Il les

⁴³⁶ S. PINKER, *Rationalité - Ce qu'est la pensée rationnelle et pourquoi nous en avons plus que jamais besoin*, Paris, ARENES, 2021, p. 31-32.

⁴³⁷ P. JOLLY, *ibid.*, p. 90 et fig. 10, p. 91.

décrit comme portant des peaux et des têtes d'animaux, à la fois pour des raisons magiques, rituelles et pour traquer les animaux⁴³⁸. Comment faire la différence entre ces trois fonctions/explications, présentées comme distinctes, mais qui ne semblent pourtant pas *a priori* incompatibles ? Nul ne le sait. L'auteur fait reposer son argument sur les propos de G.W. Stow⁴³⁹, qui mentionnait effectivement des déguisements utilisés pour approcher le gibier lors de chasses, et sur le fait que la danse était un divertissement particulièrement apprécié. À noter que ni G.W. Stow ni A. Willcox (dans ce cas précis) ne semble concevoir le fait que ces thérianthropes pourraient être des êtres mythiques, surnaturels ou fantastiques.



Fig. 38 – Plan rapproché de deux thérianthropes du site de Main Cave South dans la province du KwaZulu-Natal (vallée de Giants Castle) en Afrique du Sud. D'après A. Willcox⁴⁴⁰.

Il n'aura échappé à personne que les mêmes auteurs ont pu émettre des arguments variés. C'était par exemple le cas de J. Walton, qui présentait les masques d'animaux que les anthropomorphes semblent porter dans les peintures rupestres comme pouvant

⁴³⁸ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East, op. cit.*, p. 19 et pl. 31, p. 40-41.

⁴³⁹ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu Into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country, op. cit.*

⁴⁴⁰ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East, op. cit.*

représenter soit des chasseurs déguisés pour s'approcher de leur proie, soit des *medicine men* ou des sorciers⁴⁴¹.

P. Jolly a également décrit l'éventail des peintures de thérianthropes, qu'il a tenté d'analyser en confrontant quatre théories existantes, en les évaluant en relation avec les rites et les « croyances religieuses » San et les récurrences formelles et stylistiques dans les figurations rupestres de thérianthropes⁴⁴². Ces explications ou théories se sont concentrées sur les chamans masqués ou déguisés en animaux, les chamans transformés en animaux ou en créatures fantasmagoriques lors d'états modifiés de conscience, les esprits des morts et les êtres hybrides humains-animaux présents dans les mythes San.

Les correspondances physiques ainsi que les correspondances plus profondes, structurelles et conceptuelles entre ces classes d'êtres dans la pensée religieuse San indiquent qu'elles sont toutes liées et pertinentes pour la manière dont nous devons interpréter les thérianthropes.

g. En guise de conclusion (sur les thérianthropes)

Comme nombre de thèmes iconographiques, les thérianthropes présentent un large répertoire de figurations différentes. Elles ont été décrites, classées dans des sous-catégories, analysées afin de formuler des hypothèses qui concernaient d'abord quelques unités graphiques jusqu'à embrasser la totalité des figurations de thérianthropes. Or, les parties du corps et les postures des thérianthropes sont combinées de maintes manières différentes, et parfois d'une manière qui semble échapper à toute tentative de classification. Par exemple, les hybrides anthropomorphe-antilopes présentent parfois des caractéristiques supplémentaires, telles que ce qui ressemble à des défenses associées à des animaux autres que les antilopes (c'est notamment le cas sur le site de Cyprus 2 ; voir annexes p. 295).

Par ailleurs, dans certains cas (et toujours en gardant à l'esprit que l'identification des espèces relève souvent de la gageure), il semble y avoir des combinaisons de plusieurs espèces d'antilope. Dans d'autres, les caractéristiques peuvent combiner des traits

⁴⁴¹ J. WALTON, « The Rock Paintings of Basutoland », *op. cit.*

⁴⁴² P. JOLLY, « Therianthropes in San Rock Art », *op. cit.*, p. 85-103.

d'antilope avec des torsos et des membres qui ressemblent à ceux d'anthropomorphes ou d'êtres imaginaires⁴⁴³. Que peuvent bien signifier ces thérianthropes présentant la fusion de caractéristiques humaines et de différentes espèces d'antilope, ou d'antilopes avec d'autres espèces animales, ou encore avec des êtres imaginaires ?

Souvent, d'autres caractéristiques étranges sont combinées aux êtres hybrides : leurs corps sont disproportionnellement allongés ou simplement déformés, et certaines postures énigmatiques ne correspondent à aucune pratique, aucun geste, aucun comportement identifiable. De même, des détails iconographiques, des objets présents aux abords des thérianthropes ne sont pas reconnaissables, et/ou sont imaginaires.

S'il semble bien y avoir des normes thématiques et artistiques qui président à la véracité de la catégorie des thérianthropes, force est de constater que de trop nombreuses exceptions gravitent autour de ces normes. S'agit-il d'une tension entre respect des canons artistiques d'une part et volonté de s'en émanciper de l'autre ? Les dissonances sont-elles « simplement » le reflet de variations idiosyncrasiques ? Différentes sous-catégories singulières possèdent-elles des significations particulières qu'il nous sera à jamais impossible d'approcher, simplement parce que nous n'en possédons pas les clés de compréhension ? Ou bien encore, se pourrait-il que notre ontologie et que notre mode de conception soient si radicalement différents qu'ils nous empêchent de penser ces figurations d'une manière analogue à celle des artistes ?

Je souscris pleinement aux propos de J.-L. Le Quellec qui concluaient un état de l'art synoptique des interprétations d'êtres hybride pour l'Afrique australe : « Il importe [...] de ne pas voir dans tous les thérianthropes des images de “chamanes” (comme le font les tenants d'un panthamanisme de l'art rupestre) ou d'hommes masqués (comme le font les tenants d'un art rupestre “reflet” de la société), car une telle lecture reviendrait à les constituer en une catégorie unique, sans tenir compte de leur typologie (hommes-antilopes, hommes-éléphants, hommes-oiseaux, etc.) et en négligeant le fait que leur variété morphologique pourrait recouvrir non seulement des activités différentes, mais aussi l'évocation d'êtres surréels de diverses catégories (“esprits”, “âmes”, “démons”, ancêtres, divinités, héros, morts-vivants, etc.)⁴⁴⁴. »

⁴⁴³ *Ibid.*, « Therianthropes in San Rock Art », *op. cit.*

⁴⁴⁴ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 193.

Enfin, il est intéressant de remarquer que certaines figurations (les « hommes-antilopes » et les *alites* notamment) sont explicitement identifiées en tant que sous-catégories de thérianthropes, tandis que d'autres figurations remarquables qui possèdent également des caractéristiques hybrides sont pourtant classées dans une catégorie à part : il s'agit des « femmes-mythiques » (voir p. 267).

9. Les attributs des *!giten*

Une autre hypothèse ritualiste lancée par JDLW est l'identification, dans les peintures, des *gi!ten* qui activeraient leur *n/um*⁴⁴⁵ pour entrer en transe afin de soigner les individus de la communauté. Les critères d'identification de la transe dans les peintures émanent directement de l'activation de cette puissance surnaturelle (le *n/um*), observée chez les Ju!hoansi⁴⁴⁶. Ils sont clairement énoncés :

- des coiffes à oreilles d'antilope (des springboks principalement) mentionnées dans deux témoignages⁴⁴⁷. Des débats ont eu lieu quant à l'emploi de coiffes de telle ou telle antilope, en fonction des pratiques (semble-t-il toujours rituelles). L'utilisation de scalps de gemsbok ne semble pas avoir été associée spécifiquement aux danses de guérison, car la traduction du témoignage de Diäk!wain fait débat, mais se rapporterait manifestement à la puissance surnaturelle en général ;
- de longues plumes attachées sur des coiffes d'individus représentés en train de danser (par exemple à Barnes's Shelter et Mpongweni North). Elles sont décrites comme relevant également « certainement » de la transe. Or, quitte à aller chercher des exemples lointains, les films de Jacqueline Roumeguère-Eberhardt

⁴⁴⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁴⁶ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 349-353.

⁴⁴⁷ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 46 ; « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerors and charms », *op. cit.*, p. 144.

montrent une possible utilisation différente, davantage liée à la fabrication de la pluie⁴⁴⁸.

Résumons d'emblée les problèmes rencontrés : JDLW exprime lui-même le fait que ces objets n'étaient pas universellement partagés par les différents groupes San. Puisque les informateurs de Bleek ont mentionné que les *gi !ten* portaient des coiffes à oreilles d'antilope (notamment de springbok) dans des contextes spécifiques de contrôle et d'apprivoisement magique du gibier, les figurations rupestres qui se rapportent à ces coiffes représentent sans doute effectivement ces *gi!ten*⁴⁴⁹. Il y a bien une sériation des coiffes qui est effectuée, entre de longues plumes (de type Barnes' Shelter), et celles plus répandues à oreilles d'antilope, mais la conclusion demeure que ces représentations se rapporteraient toutes deux « presque certainement à la transe⁴⁵⁰ ». Mark McGranaghan et Sam Challis ont quant à eux intensivement exploité ces coiffes⁴⁵¹. Ils ont passé en revue les interactions entre humains et animaux dans les documents ethnographiques San afin de mettre en évidence les variations de ces perceptions à la fois dans la littérature et dans l'imagerie rupestre San. Ils ont discuté de manière plutôt convaincante la question de l'apprivoisement des animaux et de leur conception vis-à-vis des San. Ils relient ces pratiques au processus de fabrication de la pluie et à ses implications. Les coiffes à oreilles de péléa (*Pelea capreolus*) seraient donc un indicateur de statut du détenteur de pouvoir. Pour cela, ils se basent sur les propos de !Qing : « Les hommes à tête de rhebok [*Pelea capreolus*], Haqwé et Canaté, et les hommes à queue, Qweqweté, vivent principalement sous l'eau ; ils apprivoisent des élands et des serpents⁴⁵². »

D'autres hypothèses existent pourtant. En effet, lorsqu'en 1867, G.W. Stow montre à deux San âgés les copies de peintures rupestres qu'il a effectuées, ces derniers assurent

⁴⁴⁸ J. ROUMEGUERE-EBERHARDT et M. KAPUSIA, *Rites du Zimbabwe. 3, Les danseurs de la pluie*, France, 17 min, 1959.

⁴⁴⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 203-205.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 206.

⁴⁵¹ M. MCGRANAGHAN et S. CHALLIS, « Reconfiguring Hunting Magic: Southern Bushman (San) Perspectives on Taming and Their Implications for Understanding Rock Art », *Cambridge Archaeological Journal*, 26(4) (2016), p. 579-599.

⁴⁵² « *The men with rhebok's heads, Haqwé and Canaté, and the tailed men, Qweqweté live mostly under water; they tame elands and snakes* » (J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 10, cité dans *ibid.*, p. 583).

que les traits présents sur la tête de certains anthropomorphes représentent la façon dont les flèches étaient disposées, attachées à un bandeau sur le front, toujours prête à être décochées⁴⁵³.

Ces coiffes sont présentées comme étant le premier élément des attributs de la danse de transe, parmi lesquels figurent également les décorations corporelles (colliers, bracelets, bandeaux, peintures diverses et variées), les hochets, les bâtons de danse, les chasse-mouches, l'épistaxis (les saignements de nez), des positions de corps bien spécifiques (les bras recourbés vers l'arrière, le dos qui forme un angle droit avec les jambes...) et la présence de flèches sur les peintures, censées représenter les opérations de soin au cours desquelles les *gi!ten* repèrent par l'odorat les endroits du corps qui font souffrir leur patient (une pratique dont C. Low a comparé les points communs avec la kinésithérapie et l'ostéopathie)⁴⁵⁴.

Activer la puissance surnaturelle, *via* la transe, se fait, selon les auteurs de différentes manières. Les /Xam utilisaient le mot *!Khāuā* (que D. Bleek⁴⁵⁵ traduisait comme « artère vertébrale », mais que JDLW préfère le rapprocher de « bouillir »), afin de donner la sensation d'une métaphore commune avec les Ju|'hoansi, qui utilisent bien le terme signifiant précisément *bouillir*⁴⁵⁶. Ce qui est sûr, c'est que D. Bleek parlait de cette artère vertébrale qui se soulève, chez le sorcier, en des termes similaires à ceux de Richard Katz et Richard Lee⁴⁵⁷.

Une certaine ambiguïté – voire une ambiguïté certaine – est entretenue autour des *!giten*. Par exemple, lorsque JDLW prétend que « Chez les !Kung et les /Xam, la chose possédée semble être le moyen par lequel le guérisseur reçoit son pouvoir et son

⁴⁵³ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵⁴ C. LOW, *Khoisan Healing: Understandings, Ideas and Practices*, PhD thesis, University of Oxford, 2004, p. 215.

⁴⁵⁵ D.F. BLEEK, *A Bushman Dictionary*, *op. cit.*, p. 425.

⁴⁵⁶ R. KATZ, « Education for transcendence: Lessons from the !Kung Zhu/twasi », *Journal of Transpersonal Psychology*, 2 (1973), p. 144-145 ; « Education for Transcendence: !Kia-Healing with the Kalahari !Kung », dans *Kalahari Hunter-Gatherers. Studies of the !Kung San and Their Neighbours*, R.B. LEE et I. DEVORE dir., Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 286 ; *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵⁷ R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *Natural History*, 76(9) (1967), p. 31.

expérience uniques⁴⁵⁸ », c'est faire étonnamment peu de cas des multiples médiums de puissance énumérés jusqu'alors.

Même si nous daignons admettre que ces « choses possédées » confèrent de la puissance, est-ce que ces médiums représentent, symbolisent, incarnent, transmettent ces pouvoirs ? Et l'on comprend déjà combien toutes ces nuances modifient la compréhension de ces liens entre les détenteurs de pouvoirs d'une part, et les médiums de puissance de l'autre.

10. Les saignements de nez ou épistaxis

Les saignements de nez peuvent tout d'abord renvoyer à des mythes⁴⁵⁹ ; en témoigne !Qing, qui relatait que « Les grands personnages que vous avez vus peints avec des difformités sont les Qobe, – ils portaient des haches de combat, et sont ainsi dessinés, ils étaient cannibales, ils coupaient les têtes des gens, ils tuaient les femmes et leur tiraient le sang du nez⁴⁶⁰ »... Par ailleurs, un autre témoignage de la collection Bleek & Lloyd va également dans ce sens⁴⁶¹.

En 1842, Thomas Arbousset témoignait du fait que « Les mouvements consistent en sauts irréguliers ; c'est comme si l'on voyait une bande de veaux bondissant, d'après une comparaison indigène, on gambade ensemble jusqu'à ce que chacun soit fatigué et tout en sueur. Les mille cris qu'on pousse et l'exercice que l'on fait sont si violents qu'il n'est pas rare de voir quelqu'un tomber par terre exténué et couvert de son sang, qui lui sort des narines ; ce qui a fait appeler cette danse *mokoma*, ou danse du sang.

Dès qu'un homme s'est ainsi laissé choir hors d'haleine au milieu du bal, les femmes s'empressent de lui mettre deux bouts de roseau en croix sur le dos. Elles essuient

⁴⁵⁸ « *Among both the !Kung and the /Xam the thing possessed seems to be the medium through which the medicine man receives his unique power and experience* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 221).

⁴⁵⁹ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, op. cit., p. 192-193.

⁴⁶⁰ « *The big people you have seen painted with deformities are the Qobe, –they carried battle-axes, and are so drawn, they were cannibals, they cut people's heads off, they killed women and drew the blood out of their noses* » (J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », op. cit., p. 5).

⁴⁶¹ Il s'agit de l'histoire assez énigmatique de « l'oiseau |kain |kain, la fille et la mante ». Un l'oiseau poignarde la poitrine d'une jeune fille malade, ramasse son sang et le frotte sur son nez, avant d'aller voir une autre fille et de faire la même chose (LL.VIII.3.6271-6303).

soigneusement sa sueur avec des plumes d'autruche, sautent et ressaudent en travers de son corps. Bientôt le souffle lui revient ; il se lève, ce qui termine ordinairement cette danse burlesque, dont le point le plus obscur pour moi est l'emploi des deux bouts de roseaux mentionnés. Je ne m'explique pas non plus qu'on y ait recours habituellement dans les cas de maladie grave et qu'on la dise salutaire au malade ; je serais porté à penser qu'il s'y mêle plus que du profane ; mais je ne voudrais pas pousser trop loin cette supposition⁴⁶² ».

De même, pour G.W. Stow : « La danse la plus célèbre, cependant, chez les Bushmen était celle appelée Mo'koma, ou danse du sang, nom qui, selon T. Arbousset, est dérivé du même mot Mo-koma qui signifie sang du nez, en raison des circonstances qui se produisaient fréquemment au cours de son exécution. Ils croyaient que leurs ancêtres tenaient leurs instructions concernant cette danse directement de 'Kaang lui-même, et qu'en temps de famine, de guerre, de pénurie ou de maladie, cette danse, Mo'koma, devait être poursuivie pendant toute la nuit, en son honneur⁴⁶³. »

Nous avons vu qu'H. Pager interprétait les thérianthropes saignant du nez comme des esprits des morts⁴⁶⁴. C'est notamment le cas pour le site de Fetcani Glen, où les seize têtes d'antilope représentées indépendamment de leurs corps pourraient illustrer des ancêtres qui se réjouissent au retour d'une chasse rituelle réussie. JDLW interprétait ces thérianthropes comme étant des danseurs métamorphosés, en transe⁴⁶⁵. Les écoulements nasaux sont ici présentés comme intrinsèquement liés à la transe, en tant

⁴⁶² T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance...*, *op. cit.*, p. 488-489 ; *Narrative of an exploratory tour of the north-east of the colony of the Cape of Good Hope*, Londres, John Bishop, 1846, p. 246-247.

⁴⁶³ « *The most famous dance, however, among the Bushmen was that called Mo'koma, or the dance of blood, a name which M. Arbousset informs us is derived from the same word Mo-koma which signifies blood from the nose, from circumstances which frequently arose during its performance. They believed that their ancestors derived their instructions with regard to this dance direct from 'Kaang himself, and that in times of famine, war, scarcity, or sickness, this dance, Mo'koma, was to be continued throughout the whole night, in his honour* » (G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, *op. cit.*, p. 119).

⁴⁶⁴ H. PAGER, « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », *op. cit.*, p. 401-411 ; *Stone age myth and magic as documented in the rock paintings of South Africa*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975, p. 58-61.

⁴⁶⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 223 ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 83-84.

que performance⁴⁶⁶, mais d'autres auteurs ont souligné que ce qui ressortait des témoignages d'épistaxis lors de danses de guérison était davantage le résultat d'un effort intense que de la transe⁴⁶⁷.

Après avoir présenté différents aspects diagnostiques de la transe, JDLW résume des caractéristiques clés en liant la sensation de bouillonnement à celle, concomitante, de l'épistaxis. Voici ses conclusions : « Chez les San du Sud, la sensation d'ébullition était accompagnée d'un autre concomitant important, l'hémorragie nasale. Ce phénomène est fréquemment représenté dans les peintures et constitue, en fait, l'une des principales caractéristiques diagnostiques des *medicine men*⁴⁶⁸. »

Il s'agit toujours de retourner aux sources (à la fois pour les peintures et les recueils ethnographiques). Or :

- les Ju|'hoansi ne semblent pas saigner du nez lors de l'expérience du *kia*⁴⁶⁹, même si L. Marshall mentionne une situation où un homme est peut-être entré en transe pour chasser un lion qui menaçait plusieurs familles. Les membres de ce clan ont attribué les abondants saignements de nez de l'individu au retour de l'esprit dans son corps⁴⁷⁰. Mais L. Marshall mentionne d'autres situations qui peuvent provoquer des saignements de nez. Par exemple, si un guérisseur transporte de la nourriture dans le même sac qui contient les écailles de tortue servant aux soins, aucune femme ou enfant ne doit manger cette nourriture, car selon les Ju|'hoansi, cela provoquerait de graves saignements de nez⁴⁷¹ ;
- si plusieurs autres attributs sont attestés par R. Lee, celui-ci ne mentionne pas non plus de saignement de nez⁴⁷². Il ne reste alors que les communications personnelles entre JDLW et L. Marshall qui relatent seulement une situation où

⁴⁶⁶ *Ibid.*, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁶⁷ J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 132.

⁴⁶⁸ « *Amongst the southern San the sensation of boiling was accompanied by another important concomitant nasal haemorrhaging. This is frequently depicted in the paintings and is, in fact, one of the chief diagnostic features of the medicine men* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 211-213).

⁴⁶⁹ R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*

⁴⁷⁰ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 374.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 360.

⁴⁷² R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 31.

un *medicine man* souffrait d'hémorragie nasale⁴⁷³ ? Ce qui pourrait d'ailleurs simplement s'expliquer par l'effort, l'épuisement⁴⁷⁴, la concentration, la chaleur, la fatigue, etc. (Philippe Charlier, comm. pers.). JDLW mentionne une autre communication personnelle avec M. Biesele, pour qui « certains guérisseurs !kung utilisent le sang nasal pour soigner une personne considérée comme très malade⁴⁷⁵ ». Il n'existe aucune source écrite pour ces phénomènes d'épistaxis chez les !Kung (Ju|'hoansi), et ils semblent à tout le moins ne pas avoir été systématiques au cours du processus de soin ;

– on trouve cependant de nombreux passages concernant les saignements de nez chez les /Xam.

En fait, il n'est pas fait mention de la sensation de bouillonnement chez les San du Sud, et si les saignements de nez sont bien associés à l'action de soigner, ils semblent impliquer de subtiles allusions, dont force est de constater que nous n'avons pas toutes les clés de lecture.

« *!kwara-an*, quand elle m'a fait ronfler, a retiré quelque chose de mon foie. En se penchant, elle a emporté la chose à l'extérieur, puis elle est allée s'allonger à l'extérieur avec elle. Elle est revenue en se baissant, car elle voulait guérir pour moi l'endroit d'où elle avait pris la chose, le trou dans lequel elle s'était trouvée parce qu'elle ne voulait pas que la blessure reste ouverte, alors que du sang coulait de son nez (elle a coupé la chose de son nez lorsqu'elle est sortie). Elle prit le sang qu'elle avait éternué avec la chose et me frotta avec, car elle voulait que j'aie l'odeur de ce sang. Comme elle était sorcière, l'odeur du sang de son nez devait être sur moi pour que je me rétablisse. L'odeur du sang doit être sur moi, pour que les choses ne puissent pas m'atteindre à nouveau. C'est pour cela qu'elle m'a

⁴⁷³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 213.

⁴⁷⁴ J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », op. cit., p. 132.

⁴⁷⁵ « *some !kung medicine men do use nasal blood when curing a person who is considered to be very sick* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit.).

frotté avec son sang⁴⁷⁶. »

Dans ce passage, le saignement de nez semble mettre l'emplacement d'où a été extraite « la chose qui blesse » dans une position de fragilité, sans que l'on sache véritablement pour quelle raison. Est-ce la puissance émanant du sang qui est, dans cette situation, incontrôlable, tout comme le serait le sang des premières menstruations⁴⁷⁷ ? Ce qui ressort de ce passage semble avant tout indiquer que maintenir cette puissance forte est capital. Des interdits alimentaires particuliers sont censés ne pas rendre faible. Lors d'un combat entre initiés, le sang qui va à la tête de la *!giten* l'a affaiblie, sans que l'on comprenne pourquoi. Il est aussi question d'éléments plus prosaïques, comme le paiement dû à un *!giten*, afin que son travail soit efficace⁴⁷⁸.

Dans ce même passage, on comprend que l'odeur du sang de la *!giten* doit demeurer sur le patient afin à la fois de permettre la guérison et prévenir les attaques futures. L'on apprend en effet que cette maladie est le fait de *!giten* malveillants, qui souhaitaient saisir la victime⁴⁷⁹. C'est par le nez que sont extraites les « choses qui nuisent » (« *harm's things* » en anglais, qui seraient des flèches tirées par des détenteurs de puissance malveillants ; je reviens sur cet aspect p. 226), et le terme choisi par D. Bleek pour traduire celui qui décrit l'extraction de ces choses est *snoring out*. Dans son acception littérale, cette locution signifierait bien « souffler bruyamment par le nez pour faire sortir [quelque chose] » (ce qui renvoie une fois de plus au souffle, tout du moins à l'appareil respiratoire).

Force est donc de constater qu'il demeure des zones d'ombre indéniables quant aux effets et au fonctionnement du sang de manière générale. Il est certain que le sang tout

⁴⁷⁶ « !kwara-an when she snored me, took something out of my liver. Stooping she took the thing outside, then she went to lie down outside with it. She came back again stooping, for she meant to heal for me the place from which she had taken the thing, the hole in which it had been because she did not want the wound to stay open, while blood came from her nose. (She cut the thing out of her nose when she went outside). She took the blood which she had sneezed out with the thing and rubbed me with it, for she wanted me to have that blood's scent. She being a sorceress, the scent of the blood from her nose should be on me that I might recover. The blood scent must be on me, that things might not get into me again. That was why she rubbed me with her gore » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 19-20).

⁴⁷⁷ R. BENEDICT, *Patterns of culture*, Repr., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971 (Routledge paperbacks), chap. 2.

⁴⁷⁸ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op.cit.*, p. 21.

⁴⁷⁹ Mon hypothèse est que ces *!giten* seraient des esprits des morts. Je base mon argument sur le fait que la formulation énigmatique de Diä!kwain ne mentionne pas où les *!giten* malveillants souhaitent emmener la victime.

comme les tremblements sont des indicateurs de la puissance surnaturelle⁴⁸⁰ qui permettent parfois la transe. Lorsque *!kwara-an* extirpe les « choses qui nuisent » de Diä!kwain, il n'est nullement question de transe⁴⁸¹. L'importance de l'odeur semble primordiale, car elle revient plusieurs fois, mais des clés conceptuelles semblent nous manquer pour délimiter les contours de son extension symbolique et sémiotique. Diä!kwain confiait lui-même que les non-sorciers ne savaient pas ce que les *!giten* faisaient⁴⁸².

a. Genèse d'un axiome

La reconnaissance de saignements de nez dans les peintures San d'Afrique du Sud demeure LA « clé de lecture » ayant fait couler – et de loin – le plus d'encre. Surtout, elle est le point de départ de tout l'« édifice chamanique », en ce sens que l'épistaxis serait, d'après JDLW, la caractéristique diagnostique par excellence de la transe⁴⁸³. Pour affirmer cela, il se fonde sur des données ethnographiques⁴⁸⁴ de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, ainsi que des travaux anthropologiques plus récents⁴⁸⁵, pour aboutir à la conclusion que la majorité des peintures San d'Afrique australe seraient des figurations métaphoriques de la transe.

La première mention de saignements de nez dans des peintures est le commentaire de !Qinq, le dernier représentant San de sa tribu décimée par la guerre contre les Basothos (peuple de l'actuel Lesotho, alors nommé Basutoland), vis-à-vis de l'abri orné de Sehonghong (fig. 39 et 40) et consigné par l'administrateur colonial J. Orpen :

« Les hommes à tête de rhebok, Haqwé et Canaté, et les hommes à queue, Qweqweté, vivent principalement sous l'eau ; ils

⁴⁸⁰ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 12-13.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « A Dream of Eland: An Unexplored Component of San Shamanism and Rock Art », *World Archaeology*, 19(2) (1987), p. 172.

⁴⁸⁴ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.* ; D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen », *Bantu Studies* (1931-1936).

⁴⁸⁵ I. SCHAPER, *The Khoisan Peoples of South Africa. Bushmen and Hottentots*, *op. cit.* ; R.B. LEE, *The !Kung San: men, women, and work in a foraging society*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979 ; J. TANAKA, *San, hunter-gatherers of the Kalahari: a study in ecological anthropology*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1980 ; G.B. SILBERBAUER, *Hunter & Habitat in the Central Kalahari Desert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 ; R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*

apprivoisent des élands et des serpents. *L'animal* que les hommes attrapent est un *serpent* (!). Ils lui tendent des charmes et l'attrapent avec une grande longe. Ils sont tous sous l'eau, et ces traits représentent des choses qui poussent sous l'eau. Ce sont des gens abîmés [...] ⁴⁸⁶ par la danse, car ils saignent du nez. Cagn nous a donné la chanson de cette danse, et nous a dit de la danser, et que les gens en mourraient, et qu'il leur donnerait des charmes pour les relever. C'est une danse circulaire d'hommes et de femmes qui se suivent et qui dure toute la nuit. Certains tombent ; d'autres deviennent comme fous et malades ; le sang coule du nez de ceux dont les charmes sont faibles, et ils mangent la médecine des charmes, dans laquelle il y a de la poudre de serpent brûlée. Lorsqu'un homme est malade, on danse cette danse autour de lui, et les danseurs mettent leurs deux mains sous leurs aisselles et appuient leurs mains sur lui, et lorsqu'il tousse, les initiés étendent leurs mains et reçoivent ce qui l'a blessé – des choses secrètes. Les initiés qui connaissent les choses secrètes sont Qognq ; le malade est hang cäi ⁴⁸⁷. »

Ce qui est pour le moins étonnant, c'est qu'aucun des relevés effectués (que ce soit par J. Orpen [fig. 39] ou P. Vinnicombe [fig. 40]) ne représente clairement de traits, de

⁴⁸⁶ À cet endroit, Joseph Orpen livre ce commentaire : « Je n'ai pas noté le nom de cette danse Bushman – les Basothos l'appellent Moqoma. Sur certaines photos, les danseurs ont la tête peinte en blanc » ; « *I have not noted the name of this Bushman dance—Basutos call it Moqoma, in some pictures the dancers have their heads painted white* » (J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 10).

⁴⁸⁷ « *The men with rhebok's heads, Haqvé and Canaté, and the tailed men, Qweqweté live mostly under water; they tame elands and snakes. That animal which the men are catching is a snake (!). They are holding out charms to it, and catching it with a long reim. They are all under water, and those strokes are things growing under water. They are people spoilt by the dance, because their noses bleed. Cagn gave us the song of this dance, and told us to dance it, and people would die from it, and he would give charms to raise them again. It is a circular dance of men and women, following each other, and it is danced all night. Some fall down; some become as if mad and sick; blood runs from the noses of others whose charms are weak, and they eat charm medicine, in which there is burnt snake powder. When a man is sick, this dance is danced round him, and the dancers put both hands under their arm-pits, and press their hands on him, and when he coughs the initiated put out their hands and receive what has injured him—secret things. The initiated who know secret things are Qognq; the sick person is hang cäi* » (*ibid.*).

gouttes ou de figurations d'émanations quelconques partant du visage. Par contre, il y a bien plusieurs traits représentés autour des anthropomorphes au centre du panneau.

JDLW a tout de même tiré parti de ce lien sémantique souligné par !Qing entre danse et saignement de nez. Il a également choisi d'insister sur ce lien au détriment d'un autre lien qu'il aurait été possible de faire avec le contrôle de la pluie⁴⁸⁸.

De plus, l'informateur de W. Bleek, Diä!kwain, a décrit ce même panneau sans jamais faire allusion à l'épistaxis. Pour lui, ces traits symboliseraient tout simplement la pluie⁴⁸⁹. On comprend donc assez mal pourquoi ce panneau a été érigé en véritable parangon de l'association épistaxis-transe-chamanisme.



Fig. 39 – Relevé du panneau de Sehonghong Shelter (Lesotho), effectuée par Joseph Orpen en 1873 et publiée en 1874.

⁴⁸⁸ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 184-185.

⁴⁸⁹ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 12.

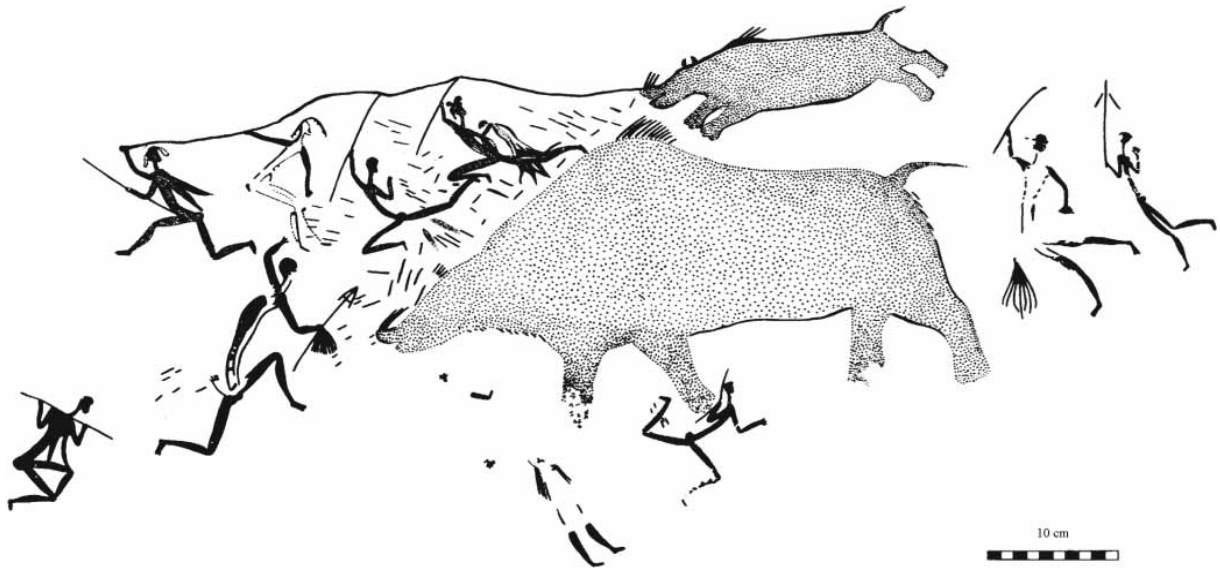


Fig. 40 – Relevé du même panneau de Sehonghong Shelter réalisé par P. Vinnicombe en 1973.



Fig. 41 – Agrandissement et traitement d'image pour un anthropomorphe au centre du panneau de Sehonghong Shelter (photographie prise par Sam Challis, amélioration d'image réalisée par Kevin Crause⁴⁹⁰).

⁴⁹⁰ S. CHALLIS, J.C. HOLLMANN et M. MCGRANAGHAN, « 'Rain snakes' from the Senqu River: new light on Qing's commentary on San rock art from Sehonghong, Lesotho », *op. cit.*

Pourtant, JDLW établit une corrélation fondamentale entre des danses de guérison chez les San du Lesotho (décrites par !Qing et T. Arbousset⁴⁹¹ au XIX^e siècle), des danses extatiques /Xam⁴⁹² (décrites entre le début du XIX^e et le début du XX^e siècle) et des danses étudiées chez les Ju|'hoansi subactuels du Kalahari⁴⁹³. C'est bien à travers des témoignages et études concernant ces trois époques et territoires éloignés que JDLW établit une association discutable entre saignements de nez et transe, qu'il ne cessera de reprendre et d'étayer par des exemples toujours plus fournis⁴⁹⁴.

Or, J.-L. Le Quellec a fait remarquer que les saignements de nez avaient également été associés pour d'autres peintures (sur le site de Melikane, Lesotho), par le même !Qing, à des êtres mythologiques⁴⁹⁵. Il montre ainsi qu'il est impossible de déterminer si une figuration relève de l'une ou l'autre interprétation.

b. Les liens entre épistaxis et guérison

Il convient de rappeler qu'il existe des mentions de saignements de nez lors de rituels /Xam de guérison qui ne semblent pas inclure de danses⁴⁹⁶. Les guérisseurs San sont réputés pouvoir extraire les maladies des individus de leur communauté par le nez⁴⁹⁷. Parmi les techniques utilisées par les guérisseurs San (constituées d'un répertoire de connaissances basées tout à la fois sur l'observation, l'expérience, les habitudes

⁴⁹¹ T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance...*, *op. cit.*, p. 488 ; *Narrative of an exploratory tour of the north-east of the colony of the Cape of Good Hope*, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁹² P.B. BORCHERS, *An Autobiographical Memoir*, Cape Town, Robertson, 1871, p. 115 ; D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 11 ; J. BARROW, *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa*, Londres, Cadell & Davies, 1801, p. 283-284.

⁴⁹³ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 347-381 ; R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 31-37 ; « The sociology of !Kung Bushman trance performance », *Trance and possession states*, Montreal, R.M. Bucke Memorial Society, 1968, p. 35-54 ; R. KATZ, « Education for Transcendence: !Kia-Healing with the Kalahari !Kung », *op. cit.*, p. 281-301.

⁴⁹⁴ M. LORBLANCHET, J.-L. LE QUELLEC et P.G. BAHN, *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁹⁵ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 132 ; J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Ethnography and Iconography: Aspects of Southern San Thought and Art », *Man, New Series*, 15(3) (1980), p. 471.

⁴⁹⁷ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 27 ; *The Mantis and His Friends*, *op. cit.*, p. 49 ; D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 20 ; « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerors and charms », *op. cit.*, p. 149.

idiosyncrasiques, mais aussi les sensations physiques), C. Low a identifié et cartographié un ensemble de points essentiels sur lequel les guérisseurs Damara (un peuple San de Namibie) travaillent principalement, ou qu'ils considèrent comme primordiaux⁴⁹⁸. Parmi ces points focaux du corps figure le nez. Certains de ces points sont ainsi stimulés de manière répétée, que ce soit par des frottements, des pressions, ou l'application d'un *sa*, voire dans certains cas par le souffle ou la succion. Le *sa* est une poudre particulièrement parfumée qui est réputée posséder son propre *n/um*, et qui peut empêcher le guérisseur de se sentir excessivement fatigué après une nuit de danse⁴⁹⁹.

L'utilisation des différents points consiste à réveiller le « vent », les « esprits » ou la « puissance surnaturelle » d'un guérisseur. Ces points sont également utilisés pour introduire et extraire des « phénomènes » du corps (maladie, projectiles qui provoquent la maladie, etc.). Le contexte plus large d'utilisation est celui où les guérisseurs dansent jusqu'à un état modifié de conscience et jusqu'à un point d'effondrement physique (ou de « demi-mort ») à partir duquel ils doivent être « ressuscités⁵⁰⁰ ». Chez les Damara (du sud de la Namibie), des épisodes de comportements très particuliers s'accompagnent d'épistaxis : des guérisseurs dansent et sont décrits comme tombant en transe (ou sont possédés) et s'isolent dans le bush. Ils reviennent des heures plus tard en affirmant avoir été « battus » par Dieu ou des esprits. Ce qui n'est pas sans rappeler que pour les Damara des régions plus septentrionales, les saignements de nez peuvent justement provenir d'une bataille avec le dieu ||Gamab, au cours de laquelle aucun lien particulier ne peut être établi avec la guérison ou des états de conscience altérés⁵⁰¹. Il est donc possible d'y voir une association avec des aspects mythologiques.

Les guérisseurs « sentent » littéralement la maladie, qu'ils décrivent comme du sang et de la viande pourrie. Les métaphores de guérison qu'ils emploient font référence à des flèches, plus rarement à des épines ou à des clous (les choses qui blessent ou qui nuisent : les « *harm's things* »). Les maladies qu'ils extraient sont également décrites comme des flèches, et les guérisseurs sont comme « un aimant qui attire la maladie⁵⁰² ».

⁴⁹⁸ C. LOW, « The role of the body in Kalahari San healing dances », *op. cit.*, p. 29-60.

⁴⁹⁹ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 359, 365.

⁵⁰⁰ *Id.*

⁵⁰¹ C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *op. cit.*, p. 84.

⁵⁰² *Id.*

La maladie attirée par le guérisseur doit être expulsée soit en écartant vigoureusement les bras ou les mains du corps, soit en la laissant s'écouler de la région où le cou rejoint les épaules (au niveau de la jonction cervico-dorsale).

C'est donc l'importance de l'odeur dans la guérison (lors de la phase de diagnostic et d'extraction de la maladie) qui fait partie des similitudes interculturelles largement répandues chez les peuples San, mais pas uniquement. On peut également mentionner des représentations partagées des esprits et du vent, des stratégies de massage similaires, des notions du rôle du temps dans la santé ou la reconnaissance de plantes amères comme étant particulièrement médicinales. Enfin, une autre analogie importante réside dans le fait que, métaphoriquement, la capacité de guérir peut se dire par le même mot utilisé pour désigner le « nez⁵⁰³ ».

c. Identification formelle dans les arts rupestres et interprétations alternatives

Pour les sites que j'ai étudiés, extrêmement peu d'unités graphiques contiennent des traits sortant du nez ou de la bouche d'anthropomorphes, d'animaux ou de thérianthropes. Ce à quoi il convient de rappeler que pour nombre de ces occurrences, il est bien difficile de dire s'il s'agit effectivement de saignements de nez, ou s'il pouvait être question de toux, de respiration, de crachats, de vomissements (voir fig. 42, 43, 44, 45). Ces derniers pouvant présenter différentes déclinaisons, par exemple le vomissement de sang, ou hématomèse (voir fig. 46), un type de rejet pouvant à son tour recouvrir différents diagnostics (épistaxis déglutie, occlusion ou cirrhose). Il peut également s'agir d'hémoptysie (expulsion de sang par la toux, provenant d'une hémorragie des voies respiratoires), voire de figurations de vibrisses pour certains thérianthropes (voir fig. 45), de l'âme, du souffle, de l'esprit, etc. On peut aussi noter que certains traits semblent « partir » horizontalement ou en face de la bouche ou du nez, tandis que d'autres semblent « tomber » en oblique ou verticalement. Il ne semble donc y avoir aucune raison d'interpréter toutes ces images en tant qu'épistaxis.

⁵⁰³ E. HSU et C. LOW dir., *Wind, Life, Health. Anthropological and Historical Perspectives*, Malden, MA/Oxford, Blackwell/Royal Anthropological Institute, 2008.



Fig. 42 – Site de Wartrail (voir annexes p. 198). Les émanations partant du visage rappellent celles partant de l'abdomen du personnage.



Fig. 43 – Site de Glencoe (voir annexes p. 195). Cette créature (probablement mythologique) semble cracher un liquide, mais est-ce par le nez ou par la bouche ?

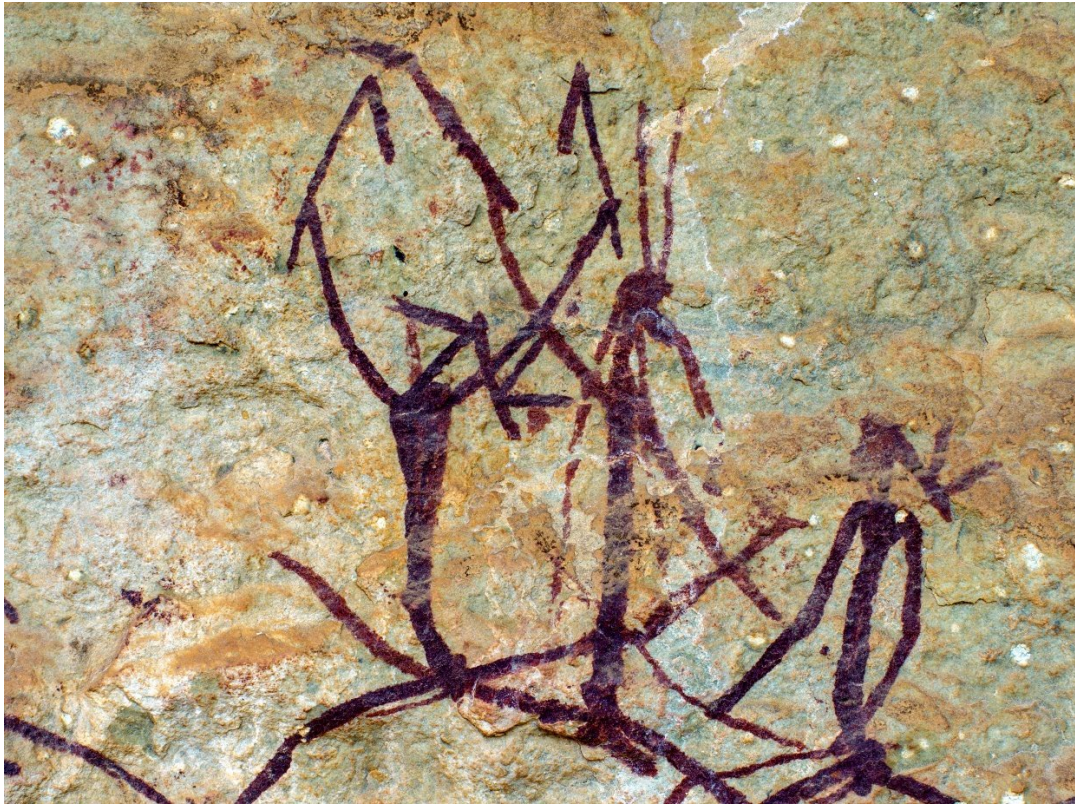


Fig. 44 – Site de Junction Shelter (voir annexes p. 331). Le liquide semblerait plutôt partir du nez pour l'anthropomorphe au centre, mais il est difficile d'être catégorique.



Fig. 45 – Site de Procession Shelter (voir annexes p. 254). Les émanations qui semblent partir tantôt du nez, tantôt de la bouche ressemblent à des vibrisses. À moins qu'elles ne rappellent les franges des habits des thérianthropes...



Fig. 46 – Site de Storm Shelter (voir annexes p. 206). Ici, le liquide part clairement de la bouche. Mais comme le site a livré des datations à plusieurs centaines d’années d’écart, il est possible d’envisager une retouche ultérieure.



Fig. 47 – Traitement YRD, *via* DStretch®, sur le site de Lower Mushroom Shelter (voir annexes p. 98). S’agit-il ici de vibrisses ou d’émanations ? Dans ce dernier cas, elles semblent en tout cas partir de la bouche plutôt que du nez.

Enfin, des données relativement récentes permettent d'arguer du fait que les émanations nasales non identifiées ne sont probablement pas le signe d'une quelconque transe. Plusieurs données pointent en effet des pratiques de guérison. Marlene Winberg a récemment interrogé Meneputo Manunga, la dernière représentante !Xun d'une longue lignée de guérisseurs traditionnels. Voici ce que dit cette dernière à propos de ces pratiques de guérison :

« Si les plantes médicinales ne sont pas utilisées correctement, elles peuvent tuer une personne. Tu peux utiliser la plante *≠e'* en infusion sur une blessure, mais si tu la bois, elle peut te tuer. Certaines parties sont bonnes, d'autres peuvent être nocives. Chaque plante médicinale doit être préparée à sa manière. Certaines feuilles sont trempées dans de l'eau chaude, séchées ou réduites en poudre. D'autres plantes sont bouillies et la vapeur est respirée par le nez. On peut brûler les feuilles et respirer la fumée. Certaines racines peuvent être mélangées à de l'huile d'arbre ou à de la graisse animale pour en faire un onguent. Il existe de nombreuses manières différentes de préparer le bon médicament⁵⁰⁴. »

Il faut bien reconnaître que cette catégorie soulève davantage d'énigmes qu'elle n'en résout. Pour les scènes de cérémonies, des détails iconographiques pourraient permettre parfois de déterminer de quelle pratique il s'agit. Est-il vraiment possible de soutenir que la conjonction d'épistaxis, de bâtons de danse, de chasse-mouches, de danse en cercles concentriques associée à des postures spécifiques permet de lier des panneaux aux danses de la guérison, comme à Halstone (voir fig. 48, 49, 50 et l'analyse détaillée de ce panneau dans la partie III, p. 357) ?

Si l'épistaxis semble attestée sur un des personnages, pour d'autres, déterminer si le liquide part du nez ou de la bouche est pour le moins aventureux. En cela, le site de

⁵⁰⁴ « *If plant medicine is not used properly, it can kill a person. You can use the *≠e'* plant in infusion on a wound, but if you drink it, it may kill you. Some parts are good, other parts may be harmful. Each plant medicine must be prepared in its own way. Certain leaves are steeped in hot water, dried or stamped into powder. Other plants are boiled and the vapor breathed in through the nose. You can burn the leaves and breathe in the smoke. Certain roots can be mixed a tree's oil or animal fat to make an ointment. There are many different ways in which to prepare the right medicine* » (M.S. WINBERG, *Healing Hands – Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, op. cit., p. 16).

Halstone est l'exemple le plus représentatif des difficultés d'identification iconographique que pose cette catégorie d'images.

d. Le nez ou la bouche ?

Pour beaucoup de peintures rupestres, j'ai pu observer qu'il n'était pas aisé de déterminer si les marques rouges⁵⁰⁵ portaient du nez ou de la bouche (voir notamment les études plus poussées des panneaux de Junction Shelter et de Halstone, p. 342-360).

Dans les années 1950, J. Walton s'est rendu sur plusieurs sites du Lesotho et de l'État libre, dont deux sites (L'espérance et Advance Post) qu'il interprète comme différentes étapes de ce qu'il appelle des « *medicine murder* » (voir fig. 26.). Les deux scènes ont en commun de figurer des anthropomorphes dont certains ont des têtes ou des masques d'animaux. L'un d'entre eux (sur chaque panneau) semble prostré, tandis que pour l'une des scènes uniquement, deux figures masquées semblent avoir du sang qui s'échappe de leur bouche. Pour J. Walton, il s'agirait d'un guérisseur qui se tient aux côtés du meurtrier, et tous deux seraient affairés à extraire le sang de la victime. L'interprétation n'est pas argumentée, et relève davantage de la formulation d'une intuition ou d'une opinion sur les peintures que d'une véritable démonstration. Elle est du reste assez énigmatique, car on perçoit mal ce que ferait le meurtrier près du guérisseur. Regretterait-il son geste au dernier moment ? Rien de tout cela ne paraît très clair.

Par ailleurs, il y a un autre paradoxe, puisque le sang est d'abord décrit comme s'échappant de la bouche du guérisseur, alors que le protagoniste est censé l'extraire du corps de la victime. Mais qu'importe : ce qui nous intéresse ici, c'est que J. Walton se soit rendu sur les sites, qu'il ait effectué ces relevés qu'il a publiés, et qu'il ait décrit ces figurations de cette manière⁵⁰⁶.

En 1977 pourtant, JDLW affirmait à propos de ces mêmes panneaux, soudain mués sans autre forme d'explication en « meurtre rituel » (« *ritual murder* »), que « Selon une interprétation moins macabre, deux hommes-médecine thérianthropes, qui saignent

⁵⁰⁵ Rappelons que parler de saignement, c'est déjà se situer dans le registre interprétatif.

⁵⁰⁶ J. WALTON, « The Rock Paintings of Basutoland », *op. cit.*

du nez, soignent un troisième qui gît en transe⁵⁰⁷ » (je souligne). Tout en citant la référence de J. Walton, JDLW prenait alors bien soin de ne pas mentionner le passage décrivant le sang comme émanant de la bouche des anthropomorphes masqués⁵⁰⁸.



Fig. 48 – Plan rapproché de la partie inférieure gauche du panneau principal de Halstone, dans la province du Cap-Oriental, en Afrique du Sud.

⁵⁰⁷ « *A less macabre interpretation is that two therianthrope medicine men, bleeding from the nose, are caring for a third who lies spin in trance* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 237).

⁵⁰⁸ *Id.*



Fig. 49 – Relevé de cette même partie du panneau (avec la paroi en transparence).



Fig. 50 – Relevé de cette même partie du panneau, d'après JDLW⁵⁰⁹. Le deuxième anthropomorphe en partant de la gauche, en bas, est celui pour lequel l'épistaxis semble la plus probable ; l'identification est beaucoup plus équivoque pour les deux individus au-dessus de lui.

⁵⁰⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research », *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13(4) (2006), fig. 3, p. 365.

L'épistaxis, si elle devait être l'élément diagnostique d'une action, serait donc davantage celui d'événements sociaux liés à des activités de guérison ou de fabrication de la pluie que de la transe. C'est également à ce type de conclusion que semble aboutir C. Low, pour qui l'épistaxis semble faire référence à la danse de guérison chez les Ju|'hoansi⁵¹⁰.

Rappelons d'ailleurs à dessein que le sang peut évoquer cette puissance surnaturelle qu'est le *n/um*, et que cela peut se manifester par une épistaxis ou des menstruations (qui ne témoignent pas d'une puissance agissant sur les mêmes éléments⁵¹¹). En l'occurrence, les règles sont réputées avoir un pouvoir avant tout sur les pluies et l'eau de manière générale, mais aussi sur les blessures, car aucun écoulement sanguin ne semble anodin.

D'après David Witelson, l'épistaxis serait davantage liée aux esprits des morts⁵¹², ce qui était d'ores et déjà plus ou moins l'interprétation d'H. Pager (plutôt pour les émanations particulières qui semblent sortir de la bouche de certains animaux de la région de Didima)⁵¹³. Ces dernières peuvent être interprétées comme étant une aura ou un ectoplasme. H. Pager remarquait que ces émanations étaient figurées sur des animaux chassés (qui semblent proches de la mort) et que par conséquent, l'interprétation en tant que salive ou sang était d'autant plus plausible dans ces cas. D'après H. Pager, ce pourrait être l'âme qui se détache du corps et non pas uniquement une matière physique. Cette interprétation (et celle des séries de traits courts qui partent des corps de thérianthropes, d'« *alites* » et d'animaux morts) semble renforcer le fait qu'il pourrait s'agir d'esprits des morts⁵¹⁴. Parfois, ces émanations sont cependant associées à des thérianthropes et des thérianthropes ailés qui ne semblent engagés dans aucune action particulière (et donc pas spécialement dans une situation qui sous-entendrait une hypothétique mort).

⁵¹⁰ C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *op. cit.*, p. 84.

⁵¹¹ P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 332-334.

⁵¹² D.M. WITELSON, *A Painted Ridge. Rock art and performance in the Maclear District, Eastern Cape Province, South Africa*, Archaeopress, 2019, p. 92.

⁵¹³ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 103.

⁵¹⁴ *Id.*

La diversité de ces interprétations montre combien il est difficile de déterminer quel était le but de ce type de représentation particulière. Même si nous parvenons à la conclusion que certaines de ces figurations sont effectivement rituelles, l'épistaxis participait-elle à l'efficacité dudit rituel ? Est-ce une simple allusion ? Est-ce une évocation générale ou la référence à un événement précis ? Y a-t-il un message – caché – auquel il nous est impossible d'avoir accès ? Par exemple, le vomissement de sang pour une tribu donnée du Drakensberg évoquait-il de manière mécanique une maladie en particulier, ou tout autre aspect, aujourd'hui impossible à retrouver ? Autant de questions qui restent sans réponse.

« Car aussi chaud que soit l'endroit, le sang du nez d'un sorcier ressemble à de l'eau fraîche. Il est froid... Nous qui ne sommes pas sorciers, nous ne savons pas ce qu'ils y font, mais ceux qui sont sorciers connaissent leurs compagnons et ce qu'ils y font⁵¹⁵. »

Dans sa célèbre étude *Believing and Seeing*⁵¹⁶, JDLW a utilisé ce passage et d'autres extraits des carnets de L. Lloyd pour interpréter le saignement de nez des personnages représentés dans de nombreuses peintures rupestres du Drakensberg. Comme le suggère le passage, les saignements de nez étaient associés aux sorciers (JDLW utilise le terme *chamane*) en transe. La description par Dialkwain du refroidissement des détenteurs de pouvoir (« comme de l'eau fraîche. Il est froid ») correspondrait aux étapes qui suivent la transe, lorsque le corps du sorcier se refroidit.

Par ailleurs, L. Marshall, en commentant des états de transe chez les !Kung, fait notamment état de mucus s'écoulant par le nez, et, parfois, d'écume sortant de la bouche⁵¹⁷.

⁵¹⁵ « For however hot a place may be, the blood from a sorcerer's nose feels like cold water, because he is a sorcerer he is cold » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*

⁵¹⁷ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 376.

e. La transe, un attribut à part

Le fait que la transe soit identifiable par « cet ensemble de caractéristiques interconnectées qui se confirment mutuellement⁵¹⁸ » ne cessera d'être répété par la suite⁵¹⁹. Ces citations reprennent toutes, sans exception, les citations *princeps* de JDLW, sans jamais y ajouter quoi que ce soit⁵²⁰ : par exemple, le fait que la communauté se saisissait des détenteurs de pouvoir après la transe et les enveloppait dans un *kaross*. Dès lors, pour interpréter les peintures du Drakensberg, toute figuration de *kaross* désigne un chamane potentiel.

⁵¹⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *The South African Archaeological Bulletin*, 61(183) (2006a), p. 111.

⁵¹⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, *Images of Power. Understanding Bushman Rock Art*, 1^{re} éd., Johannesburg, Southern Book Publishers, 1989, p. 43 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Rock art and ritual: Southern Africa and beyond », *Complutum*, 5 (1994), p. 279 ; « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *Cambridge Archaeological Journal*, 5(1) (1995a), p. 14 ; *Images of Mystery. Rock Art of the Drakensberg*, Cape Town, Double Storey, 2003 (Rock art), p. 101-104 ; « The Southern African San and their rock art », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 60(2) (2005), p. 142 ; *Myth and Meaning. San-Bushman Folklore in Global Context*, Walnut Creek, Calif, Left Coast Press, Inc, 2015, p. 152 ; « Southern African Rock Art and Beyond: A Personal Perspective », *Time and Mind*, 6(1) (2013a), p. 45 ; *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, trad. Emmanuel Scavée, Éditions du Rocher, 2003a, p. 146, 156 ; « Ethnographic texts and rock art in southern Africa. A personal perspective », dans D.S. WHITLEY, J.H.N. LOUBSER et G. WITHELAW dir., *Cognitive Archaeology. Mind, Ethnography, and the Past in South Africa and Beyond*, Londres/New York, Routledge, 2019 (Routledge Studies in Archaeology), p. 66, 69-70 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, D.G. PEARCE, D.M. WITELSON et S. CHALLIS, « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(1) (2021), p. 37 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *San Spirituality. Roots, Expression, and Social Consequences*, Rowman Altamira, 2004b, p. 88 ; G. BLUNDELL, « On Neuropsychology in Southern African Rock Art Research », *Anthropology of Consciousness*, 9(1) (1998), p. 5 ; S. CHALLIS, *The impact of the horse on the AmaTola 'Bushmen': New identity in the Maloti-Drakensberg mountains of South Africa*, PhD thesis, University of Oxford, School of Archaeology, 2008, p. 215 ; E.B. EASTWOOD, « Red lines and arrows: attributes of supernatural potency in San rock art of the Northern Province, South Africa and south-western Zimbabwe », *South African Archaeological Bulletin*, 54 (1999), p. 16-27 ; J. HAMPSON, *Rock Art and Regional Identity. A comparative perspective*, Walnut Creek, CA, Left Coast Press, Inc., 2015, p. 110 ; J. HAMPSON, S. CHALLIS, G. BLUNDELL et C. DE ROSNER, « The Rock Art of Bongani Mountain Lodge and Its Environs, Mpumalanga Province, South Africa: An Introduction to Problems of Southern African Rock-Art Regions », *The South African Archaeological Bulletin*, 57(175) (2002), p. 22 ; D.G. PEARCE, « An introduction to the rock art of the Malilangwe Conservation Trust, southeastern Zimbabwe », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 44(3) (2009), p. 339 ; S. OUZMAN, « Spiritual and Political Uses of a Rock Engraving Site and Its Imagery by San and Tswana-Speakers », *The South African Archaeological Bulletin*, 50(161) (1995), p. 59.

⁵²⁰ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit. ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit. ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et T. DOWSON, « The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art », *Current Anthropology*, 29 (1988), p. 201-245.

Ces associations abusives d'éléments divers à la transe ont déjà été maintes fois dénoncées par le passé⁵²¹. JDLW, dans une réponse au livre de J.-L. Le Quellec⁵²², ré-énumère une énième fois tous ces points, et adresse cette question vis-à-vis de l'épistaxis : « La question est : Existe-t-il des preuves que les San associaient les saignements nasaux à l'expérience de transe ? Les preuves sont en fait abondantes (par exemple, Arbousset & Daumas 1846 : 236-7 ; Orpen 1874 : 10 ; Bleek & Lloyd 1911 : 115 ; Bleek 1935 : 12, 19, 20, 34 ; voir aussi Butler 1997)⁵²³. »

Comme si le simple fait de prouver qu'il y avait un lien établi une ou plusieurs fois entre des saignements de nez et des contextes variés (de danses, de maniement de puissance surnaturelle) suffisait à démontrer que toute apparition dans les peintures signifiait *ipso facto* la transe.

Lorsqu'on retourne lire attentivement les sources citées *supra*, on s'aperçoit que ces auteurs mentionnent effectivement l'épistaxis dans des contextes de transe. Le biais de cognition qui sous-tend ces affirmations est en réalité la sous-estimation de la fréquence de base (voir partie III).

Ici, un rappel s'impose : plusieurs occurrences d'épistaxis en association avec des formes diverses de pouvoirs ou de forces surnaturelles ont bel et bien été enregistrées par des auteurs divers ; elles peuvent être liées à la transe, mais pas systématiquement⁵²⁴. Surtout, étant donné que la transe ne signifie pas automatiquement le chamanisme, ce qui a été démontré à maintes reprises, l'épistaxis ne peut en aucun cas attester de quelconques pratiques chamaniques. Prétendre le contraire relève purement et simplement du paralogisme. Convoquer des pratiques attestées dans des zones géographiques éloignées ne résoudra rien à l'affaire⁵²⁵.

⁵²¹ A.C. SOLOMON, « The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and Interpretation of San Rock Art », *op. cit.* ; J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 125-136.

⁵²² J.-L. LE QUELLEC, *ibid.*

⁵²³ « *The question is: Is there evidence that the San associated nasal bleeding with trance experience? The evidence is in fact abundant (e.g. Arbousset & Daumas 1846: 236-7; Orpen 1874: 10; Bleek & Lloyd 1911: 115; Bleek 1935: 12, 19, 20, 34; see also Butler 1997)* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *op. cit.*, p. 110).

⁵²⁴ J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 125-136.

⁵²⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *op. cit.*, p. 110.

Pour pratiquement toutes les caractéristiques iconographiques qui, d'après l'école du RARI, pointent vers l'expérience chamanique⁵²⁶, il est possible, pour commencer, de faire la même mise au point⁵²⁷. À savoir que si des positions particulières, des bâtons (de danse ?), des hochets (de danse ?) et des chasse-mouches peuvent être utilisés dans des situations de danse de guérison⁵²⁸ qui impliquent la transe, identifier un de ces éléments isolément ne peut permettre de conclure formellement à ce type de pratique. Lorsque plusieurs éléments sont clairement identifiés (comme ce peut être le cas par exemple à Halstone), les peintures peuvent effectivement évoquer la danse de la guérison. De même que pour l'épistaxis, cela ne peut aucunement attester de quelconques pratiques chamaniques. Toutefois, lors de l'interprétation, la prise en compte des figurations est-elle partielle ? Il serait alors préférable de renvoyer systématiquement aux relevés, afin que le lecteur ou les pairs puissent s'y référer. En outre, par honnêteté scientifique, on est en devoir de se poser la question suivante : n'y a-t-il pas des éléments susceptibles d'aller à l'encontre de mon interprétation ? Cela permettrait sans doute d'éviter tous les biais cités précédemment.

Même si l'on a identifié une danse de la guérison, cette affirmation pose davantage de questions qu'elle n'en résout ! Dans ladite peinture, qu'est-ce qui est évoqué ? Est-ce la danse en tant que pratique générale, en tant qu'événement particulier ? Est-ce le pouvoir invoqué, ceux qui le manient, la façon dont ils le transmettent aux initiés, l'incurabilité du patient, la cohésion de groupe renforcée par le rituel ? La pratique est-elle perçue comme rituelle ?

11. Des objets particuliers : les chasse-mouches

D'après l'école du RARI, les chasse-mouches constitueraient un élément couramment représenté parmi les équipements dans l'art rupestre San, et ce dans toutes les régions du sous-continent. Grâce à divers travaux anthropologiques, la confection des chasse-

⁵²⁶ *Id.*

⁵²⁷ Il convient toutefois de dissocier les identifications d'objets bruts des éléments d'ores et déjà interprétés iconographiquement (par exemple, les traces oblongues blanches interprétées comme étant des flèches de pouvoir surnaturel).

⁵²⁸ T.A. DOWSON, *Rock Engravings of Southern Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1992, p. 18.

mouches dans la région du Kalahari est relativement bien documentée. Ces objets sont le plus souvent réalisés à partir de queues de gnou, de girafe, d'éland⁵²⁹, de rat siffleur de Brants, de renard du Cap, de chacal à chabraque ou d'hyène⁵³⁰ fichées au bout d'une petite branche d'arbuste, *Rhigozum trichotomum*⁵³¹. Ils sont utilisés pendant les danses de guérison chez les Ju|'hoansi⁵³², pour aider à éliminer la maladie du corps d'un patient⁵³³. De même, les chasse-mouches sont employés pour dévier les flèches surnaturelles que les esprits des morts ou les détenteurs de puissance malveillants (chez les /Xam et les Khwe⁵³⁴) sont censés lancer sur les gens. Ces projectiles invisibles étaient réputés apporter des maladies⁵³⁵ (voir p. 226).

Si ces objets sont utilisés dans ces situations, cela n'exclut pas leur emploi dans d'autres contextes. On ne peut donc que dénoncer certaines approximations. Par exemple, lorsqu'un auteur affirme à juste titre que les chasse-mouches sont indispensables à la danse de guérison chez les Ju|'hoansi⁵³⁶, comment qualifier la liberté prise lorsque l'on prétend que ces objets ne sont utilisés en Afrique australe dans aucune autre situation⁵³⁷ ? Cette assertion est pourtant reprise presque systématiquement⁵³⁸.

⁵²⁹ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 358.

⁵³⁰ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*, p. 19, 32-33 ; G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, *op. cit.* ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 272.

⁵³¹ LL.VIII.17.7527.

⁵³² R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 31 ; L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 347-381 ; *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*, Cambridge, Mass, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 1999 (Peabody Museum monographs), p. 69.

⁵³³ C. LOW, *Khoisan Healing: Understandings, Ideas and Practices*, *op. cit.*, p. 55, 195, 215-216.

⁵³⁴ E.B. EASTWOOD et C. EASTWOOD, *Capturing the spoor. An exploration of southern African rock art*, Claremont, South Africa, David Philip, 2006, p. 118.

⁵³⁵ LL.VIII.14.7287-7288 ; LL.VIII.15.7289-7295 ; B. KEENEY, *Ropes to God. Experiencing the Bushman Spiritual Universe*, Philadelphia, Ringing Rocks Press, 2003, p. 102.

⁵³⁶ R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 31.

⁵³⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, *Images of Power. Understanding Bushman Rock Art*, *op. cit.*, p. 43.

⁵³⁸ J. HAMPSON, *Rock Art and Regional Identity. A comparative perspective*, *op. cit.*, p. 110 ; A. MULLEN, *Re-investigating Significantly Differentiated Figures in the rock art of the south-eastern Mountains*, mémoire de Master, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2018, p. 150 ; G. BLUNDELL, *Nqabayo's Nomansland. San rock art and the somatic past*, Uppsala, African and Comparative Archaeology. Dept. of Archaeology and Ancient History, 2004 (Studies in global archaeology), p. 104 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *San Spirituality. Roots, Expression, and Social Consequences*, *op. cit.*, p. 88 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et S. CHALLIS, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, Londres, Thames & Hudson, 2011, p. 60, 70 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *San Rock Art*, Athens, Ohio University Press, 2013 (Ohio short histories of Africa), p. 77 ; T. FORSSMAN et L. GUTTERIDGE, *Bushman Rock Art. An Interpretive Guide*, Pinetown, South

Et c'est bien ce qui autorise ces auteurs à associer systématiquement les chasse-mouches à la transe, donc à la danse de guérison, et par la suite au chamanisme.

Contrairement à ce qui a donc été maintes fois avancé, ces objets ne semblent donc pas avoir été exclusivement dévolus aux rituels, à tout le moins ailleurs que chez les Ju|'hoansi⁵³⁹, et rien ne permet d'affirmer qu'ils ne sont que rarement employés dans d'autres circonstances. S'il est avéré qu'ils étaient effectivement utilisés durant certaines danses, ils pouvaient servir, plus prosaïquement, à chasser les mouches, à éponger la sueur, ou encore à transmettre des signaux⁵⁴⁰. Toutefois, les données ethnographiques disponibles pour les /Xam ne précisent pas si les chasse-mouches servaient également, comme plus au nord, à dévier des flèches invisibles.

Il serait donc encore plus aventureux de soutenir que, pour les /Xam, les chasse-mouches seraient l'apanage d'un quelconque « monde imaginaire » ou de « l'esprit des morts⁵⁴¹ ». Quand bien même ils ne seraient utilisés que lors de cérémonies, les informateurs Ju|'hoansi qu'avait interrogés L. Marshall dans les années 1950 étaient bien incapables d'assigner une signification particulière à ces objets⁵⁴².

a. Variabilité symbolique et fonctionnelle

R. Lee et Irvén DeVore précisait en revanche que le statut des guérisseurs et des « spécialistes rituels » (c'est le terme qu'ils employaient) variait considérablement d'un

Africa, Southbound, 2012, p. 50 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Ethnographic texts and rock art in southern Africa. A personal perspective », *op. cit.*, p. 70 ; D. PEARCE, « An introduction to the rock art of the Malilangwe Conservation Trust, southeastern Zimbabwe », *op. cit.*, p. 338.

⁵³⁹ L. MARSHALL, « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 358 ; *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁴⁰ J. CAMPBELL, *Travels in South Africa*, Black, Parry, & Company, 1815, p. 139 ; J. CHAPMAN, *Travels in the Interior of South Africa...*, *op. cit.*, p. 91 ; W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *The Mantis and His Friends*, *op. cit.*, p. 60-64 ; A. SPARRMAN, *A Voyage to the Cape of Good Hope, Towards the Antarctic Polar Circle, and Round the World: But Chiefly Into the Country of the Hottentots and Caffres, from the Year 1772, to 1776*, G.G.J. and J. Robinson, 1786, p. 36 ; G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, *op. cit.*, p. 49 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, *op. cit.*, p. 272 ; A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*, p. 19, 32-33 ; *The Rock Art of South Africa*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *op. cit.*

⁵⁴² L. MARSHALL, *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*, *op. cit.*, p. 69.

groupe à l'autre et n'était pas partagé chez tous les peuples San⁵⁴³. Par exemple, chez les Ju|'hoansi qui vivent dans la région de Dobe (dans le nord-ouest de l'actuel Botswana, à la frontière avec la Namibie), les danseurs qui entrent en transe ne sont ni des professionnels ni des spécialistes religieux⁵⁴⁴. C'est un choix assumé de la part des auteurs de traduire *!kia* par « transe », de même que *!num* par « remède » (« *medicine* »)⁵⁴⁵.

A. Willcox affirme notamment que certains thérianthropes du site de Battle Cave (voir annexes p. 262) possèdent des chasse-mouches et sont représentés en train de danser. Sur la base de ces objets, il en déduit qu'ils sont probablement en train de réaliser une danse magique⁵⁴⁶.

Chez la majorité des groupes San du Kalahari, les chasse-mouches constituent bien (et toujours de nos jours) un élément important de l'attirail du guérisseur. Chez les Ju|'hoansi, ils peuvent aider à éliminer les maladies en stimulant le */gais*⁵⁴⁷, tandis que chez les Hai//om, les chasse-mouches sont balayés sur les endroits précis où se situe la maladie, afin de l'extirper plus facilement⁵⁴⁸.

Chez les Sangomas* (les guérisseurs Zulu), les chasse-mouches sont confectionnés à partir d'une queue de gnou et incarnent le symbole de leur autorité⁵⁴⁹. Ils sont également répandus pour des usages similaires au Lesotho⁵⁵⁰.

En Afrique du Sud, les Zulu et les Xhosa pensent que puisque la queue des animaux est toujours en mouvement, même lorsque l'animal (le plus souvent une antilope) est

⁵⁴³ R.B. LEE et I. DEVORE dir., *Kalahari Hunter-Gatherers. Studies of the !Kung San and Their Neighbours*, *op. cit.*

⁵⁴⁴ D.F. BLEEK, *The Naron. A Bushman Tribe of the Central Kalahari*, The University Press, 1928, p. 28 ; L. MARSHALL, « The !Kung Bushmen of the Kalahari Desert », dans *Peoples of Africa*, J. GIBBS dir., New York, Holt, Rinehart & Winston, 1965, p. 271 ; R.B. LEE, « The sociology of !Kung Bushman trance performance », *op. cit.*, p. 51 ; R.B. LEE et I. DEVORE dir., *Kalahari Hunter-Gatherers. Studies of the !Kung San and Their Neighbours*, *op. cit.*, p. 129-131.

⁵⁴⁵ R.B. LEE et I. DEVORE dir., *ibid.*, p. 401.

⁵⁴⁶ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*, p. 19, 32-33.

⁵⁴⁷ Le */gais* signifie le « pouvoir de guérison » dont plusieurs peuples Khoisan parlent en différents termes tels que *réveil*, *ébullition* (*ibid.*, p. 65).

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 55, 160, 195, 215-216, 252.

⁵⁴⁹ Notes de terrain 2019.

⁵⁵⁰ F.T. TESELE, *Symbols of power; beads and flywhisks in traditional healing in Lesotho*, B.A. honours thesis, University of Cape Town, 1994.

en train de paître, c'est à cet endroit qu'est située sa puissance surnaturelle⁵⁵¹. Une idée que l'on retrouve chez nombre de peuples d'Afrique subsaharienne, notamment au Nigeria, chez les Yoruba, pour qui les queues de certains caméléons, des fourmiliers ou des éléphants sont censées contenir la puissance de la créature. Les queues de ces animaux sont très recherchées à des fins médicinales et de protection⁵⁵². Toujours chez les Yoruba, des chasse-mouches spécifiques font office d'insignes royaux, qui créent une aura de paix apaisante et de bénédiction. Les *oba* (titre honorifique qui désigne les souverains) tiennent souvent cet objet devant leur bouche, protégeant ainsi les « mots de pouvoir » qu'ils ne peuvent employer devant le grand public. De même, les gestes faits avec ces mêmes chasse-mouches remplacent les mots dans certains rites royaux, où les *oba* ne doivent pas parler. Ces derniers communiquent alors en agitant le chasse-mouches et en effleurant la tête, les épaules et le dos de ceux qui s'approchent respectueusement pour recevoir d'eux des bénédictions tacites. Ces gestes transmettent physiquement la bénédiction, car dans le manche orné de perles (ainsi que son embout) se trouve la puissance de la matière habilitante⁵⁵³.

Au Malawi, le *litchowa* (le chasse-mouches) est également un insigne de pouvoir, il est encore de nos jours porté à la fois par les chefs et les guérisseurs⁵⁵⁴. Deux explications rituelles lui sont traditionnellement assignées. Il s'agirait de l'esprit d'une personne bannie dans l'objet par un acte de *kukhwima*, un rituel tout à fait particulier, qui signifie « se fortifier, devenir mature⁵⁵⁵ ». Le *kukhwima* peut prendre la forme d'un simple rituel de protection, efficace notamment contre les pratiques destructrices de l'*ufiti*, qui correspond peu ou prou à l'anglais *witchcraft*, c'est-à-dire à la sorcellerie secrètement employée pour blesser⁵⁵⁶. Dans le cas qui nous intéresse, le *kukhwima* peut être effectué pour des objectifs personnels. Des instructions strictes doivent à tout prix être respectées ; elles se situent généralement en dehors des normes de la société et

⁵⁵¹ Notes de terrain 2019.

⁵⁵² H.J. DREWAL et J. MASON, *Beads, Body, and Soul. Art & Light in the Yoruba Universe*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1997.

⁵⁵³ *Id.*

⁵⁵⁴ J.L.C. LWANDA, *Colour, Class and Culture. A Preliminary Communication into the Creation of Doctors in Malawi*, Glasgow, Dudu Nsomba Publications, 2008, p. 32, cité dans B. MEIER et A.S. STEINFORTH, *Spirits in Politics: Uncertainties of Power and Healing in African Societies*, Campus Verlag, 2013, p. 144-146.

⁵⁵⁵ B. MEIER et A.S. STEINFORTH, *ibid.*

⁵⁵⁶ J.W.M. BREUGEL, *Chewa traditional religion*, Blantyre, Malawi, Christian Literature Association in Malawi, 2001 (Kachere monograph), p. 211-231.

peuvent aller jusqu'à requérir de séquestrer l'esprit d'une personne dans un *litchowa*, afin d'obtenir le soutien souhaité à travers le *kukhwima*.

Bien avant l'indépendance du Malawi, le simple fait de porter une queue de buffle suffisait généralement à assurer une protection contre la sorcellerie, et les sorts hostiles pouvaient même être retournés contre leur auteur en étalant un peu de *sile* (une pâte obtenue en faisant frire la queue jusqu'à ce qu'elle soit sèche, réduite en poudre et mélangée à de l'huile) sur le front et entre l'hallux et le secundus de chaque pied⁵⁵⁷. La queue d'une antilope peut être utilisée de manière similaire par les Chewa du Malawi⁵⁵⁸.

b. L'identification dans les peintures rupestres

Quand bien même serions-nous en mesure de déterminer avec certitude les usages et les significations des chasse-mouches pour les San du Drakensberg, qu'est-ce qui nous permettrait d'affirmer que ces fonctions et ces symbolismes n'aient pas varié sur la période que couvrent les peintures rupestres de cette région ? Et même si, par le plus improbable des hasards, nous acquérons ces certitudes, l'identification formelle de ces objets dans les peintures rupestres est un autre défi ! À titre d'exemple, Dialkwain, certes orienté par des relevés approximatifs, a désigné comme lances ce que certains auteurs prennent pour des chasse-mouches ou des flèches⁵⁵⁹. P. Vinnicombe faisait remarquer avec justesse que dans les peintures rupestres, les chasse-mouches peuvent aisément se confondre avec de simples panaches, ou divers objets constitués de touffes de plumes, dont elle rappelle qu'ils ont parfois été utilisés pour rabattre le gibier et le prendre en embuscade⁵⁶⁰.

Dans certains contextes (toujours rituels cependant), la queue d'un animal est brandie, mais il ne s'agit pas à proprement parler d'un chasse-mouches ! Avant le dépeçage qui intervient lors du rituel de première mise à mort chez les /Xam, la queue de l'éland

⁵⁵⁷ G.M. SANDERSON, « The use of tail-switches in magic », *The Nyasaland Journal*, 8(1) (1955), p. 52.

⁵⁵⁸ J.W.M. BREUGEL, *Chewa traditional religion, op. cit.*, p. 222.

⁵⁵⁹ J.M. PRADA-SAMPER et J.C. HOLLMANN, « "From the lips of the Bushmen": unpublished /Xam San comments on Stow's South African rock art copies », *Southern African Humanities*, 30 (2017), p. 14.

⁵⁶⁰ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore, op. cit.*, p. 359, cité dans P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought, op. cit.*, p. 272.

est coupée pour battre la carcasse, dans le but de rendre l'animal plus gras⁵⁶¹. Cette observance s'insère dans un ensemble de comportements qui vise à ne pas faire perdre sa graisse (faire devenir « maigre ») à l'animal. L'odeur du chasseur ne doit pas s'approcher de la carcasse, aucune ombre humaine ne doit recouvrir l'animal et il ne faut pas regarder fixement l'animal⁵⁶². Or de nombreux auteurs s'autorisent à reconnaître ces chasse-mouches, de manière totalement péremptoire, dans les peintures⁵⁶³, alors même que leur identification formelle pose de nombreux problèmes (voir par exemple le cas de Junction Shelter, p. 342).

José Manuel de Prada-Samper a tenté de défendre l'idée que les chasse-mouches étaient des objets magiques⁵⁶⁴, en les reliant notamment aux travaux de L. Marshall⁵⁶⁵. Il s'appuie principalement sur un article qui relate que les !Kung de Nyae Nyae considèrent que le *n/um* (la puissance surnaturelle qui est canalisée et exploitée pendant la danse de la guérison) pénètre par les cheveux et la sueur des guérisseurs. J.M. de Prada-Samper cite deux passages de la collection Bleek & Lloyd⁵⁶⁶ au cours desquels tantôt /Kaggen, tantôt une musaraigne à trompe auraient respectivement « secoué » et « levé » des broussailles de cet arbuste, *Rhigozum trichotomum*, avec lesquelles sont confectionnés les chasse-mouches. J.M. de Prada-Samper souligne alors les liens sémantiques qui se retrouvent dans ces histoires. Dans la première, dont le titre est *!Gaunu-*

⁵⁶¹ D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part III. Game Animal », *op. cit.*, p. 238.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 238-239.

⁵⁶³ A. MULLEN, *Re-investigating Significantly Differentiated Figures in the rock art of the south-eastern Mountains*, *op. cit.*, p. 40, 87, 150, 157 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 209 ; « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *op. cit.* ; « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *op. cit.*, p. 105 ; *L'Esprit dans la grotte. La conscience et les origines de l'art*, *op. cit.*, p. 155, 156, 158, 165, 169 ; *Myth and Meaning. San-Bushman Folklore in Global Context*, *op. cit.*, p. 152 ; S. OUZMAN, « Flashes of brilliance: San rock paintings of heaven's things », dans *Seeing and Knowing. Understanding Rock Art with and without Ethnography*, G. BLUNDELL, C. CHIPPINDALE et B.W. SMITH dir., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2010 (Rock Art Research Institute monograph series), p. 18, 20, 22, 24, 28 ; D.M. WITELSON, *A Painted Ridge. Rock art and performance in the Maclear District, Eastern Cape Province, South Africa*, *op. cit.*, p. 180 ; J. HAMPSON, *Rock Art and Regional Identity. A comparative perspective*, *op. cit.*, p. 96, 97, 111, 112, 191 ; J.C. HOLLMANN, « Bees, honey and brood: southern African hunter-gatherer rock paintings of bees and bees' nests, uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 50(3) (2015b), p. 358, 360, 363, 364, 367 ; B. KEENEY, *Ropes to God. Experiencing the Bushman Spiritual Universe*, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁶⁴ J.M. PRADA-SAMPER, « Flywhisks in /Xam stories and rock art », *South African Archaeological Society*, 33(2) (2016), p. 2.

⁵⁶⁵ L. MARSHALL, *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁶⁶ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 27 ; W.H.I. BLEEK, L.C. LLOYD et D.F. BLEEK, *The Mantis and His Friends*, *op. cit.*, p. 60-64.

Tsaxau (The son of the Mantis), the baboons and the Mantis, il est clairement mention de transpiration (bien qu'elle ne soit pas directement associée aux broussailles en question). Toutefois, contrairement à ce qu'affirme J.M. de Prada-Samper, il est loin d'être clair que le fait de manipuler ces broussailles procède d'un acte magique. Il n'est pas du tout certain que brandir les broussailles serait un acte magique déclencheur, hormis dans la représentation occidentale stéréotypée du maniement de la baguette magique.

En outre, comme le remarque très justement J.M. de Prada Samper, dans la seconde histoire : *The Lizard, the Mice and the Mantis*, l'informateur |han≠kass'o n'a pas aidé L. Lloyd à traduire le passage sur la musaraigne à trompe, ce qui rend impossible toute compréhension des subtilités et de la pertinence de l'emploi d'un chasse-mouches dans ce contexte précis. Cela n'a pourtant pas empêché l'auteur de soutenir que, de par le symbolisme de ces objets, le simple fait de les brandir permettait d'identifier les musaraignes à trompe sur certaines gravures du Karoo, en tant que *!giten*, voire de spécialistes liés à la fabrication de la pluie. La démonstration peine toutefois à convaincre, tant les liens établis entre sudation, danses de guérison et usage des chasse-mouches dans les recueils ethnographiques procèdent du *cherry-picking* et du biais de confirmation.

Cet auteur n'est pourtant pas le seul à appliquer ce type de raisonnement. Ainsi, lorsqu'un chasse-mouches est identifié dans des scènes, certains y voient une indication de la danse de transe⁵⁶⁷, voire qu'ils constitueraient des marqueurs des danses de la guérison, aux côtés des positions corporelles spécifiques, de hochets, et de l'épistaxis⁵⁶⁸.

R. Lee évoquait le fait que les hommes et les femmes entrent dans un état comparable à la transe⁵⁶⁹ (je souligne), tandis que R. Katz, dans le même ouvrage, parlait quant à lui de transcendance, et ne manquait pas de rappeler que :

« *Kia* a été traduit par "transe", ce qui est trompeur. Le mot "transe" est utilisé pour décrire divers états de conscience, y compris la possession, l'hypnose et certains états de méditation. Son emploi reste ambigu et non cohérent. C'est pourquoi, là encore, je préfère

⁵⁶⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS et S. CHALLIS, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, op. cit., p. 163.

⁵⁶⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *San Rock Art*, op. cit., p. 80.

⁵⁶⁹ R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, op. cit., préface.

conserver le mot Kung *kia* et laisser ce que les Kung ont à dire à propos du *kia* conduire à une compréhension de ce phénomène.

Le *kia* n'est pas une expérience univoque, unidimensionnelle et linéaire. Le *kia* est un état altéré de conscience qui, à différents moments, chez différentes ou mêmes personnes, peut fonctionner à différents niveaux, peut avoir différents degrés de signification et peut s'exprimer sous différentes formes de comportement. Pour les Kung, le *kia* fait référence à certains types de pensées, de sentiments et d'actions physiques⁵⁷⁰ ».

Pourtant, d'après JDLW, lorsque certains panneaux représentent plusieurs chasse-mouches, cela suggère l'irréel, car dans le Kalahari de nos jours, on ne peut posséder qu'un seul de ces objets⁵⁷¹. « En effet, les chasse-mouches sont étroitement associés à la non-réalité du monde des esprits : les chamanes dansent avec eux et les manipulent pour dévier les flèches mystiques de la maladie [les choses qui nuisent] que les esprits sans nom des morts et les esprits malveillants des chamanes sont censés tirer sur les gens. Les chasse-mouches sont rarement utilisés dans d'autres circonstances⁵⁷². » Le terme *kia* a donc été dévoyé et infléchi en « transe », alors même que les spécialistes des Ju|'hoansi se sont accordés pour ne pas le traduire de cette manière⁵⁷³.

⁵⁷⁰ « *Kia is the experience of boiling num. Kia has been translated as "trance", which is misleading. The word trance is used to describe a variety of altered states of consciousness, including possession, hypnotic, and meditation states. Its use remains ambiguous and inconsistent. So again, I prefer to keep the Kung word kia and let what the Kung have to say about kia lead to an understanding of that phenomenon.*

*Kia is not a unitary, unidimensional, linear experience. Kia is an altered state of consciousness, which at different times in different or the same persons may function at different levels, may capture different degrees of meaning, and may express itself in different forms of behavior. For the Kung, kia refers to certain kinds of thoughts, feelings, and physical actions » (ibid., p. 95), dont la première partie du passage est citée dans P.A. HELVENSTON et P.G. BAHN, « Archéologie ou mythologie ? Le modèle des "trois stades de la transe" et l'art rupestre d'Afrique du Sud », *op. cit.*, p. 116.*

⁵⁷¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *op. cit.*

⁵⁷² « *Indeed, flywhisks are closely associated with the non-reality of the spirit world: shamans dance with them and manipulate them to deflect mystical arrows-of-sickness that nameless spirits of the dead and malevolent spirit-shamans are said to shoot into people. Whisks are seldom used in other circumstances » (ibid.).*

⁵⁷³ R. KATZ et M. BIESELE, « !Kung healing: the symbolism of sex roles and culture change », dans *The Past and Future of !Kung Ethnography. Critical Reflections and Symbolic Perspectives. Essays in Honour of Lorna Marshall*, M. BIESELE, R. GORDON et R.B. LEE dir., Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1986, p. 195-230, cité dans P.A. HELVENSTON et P.G. BAHN, « Archéologie ou mythologie ? Le modèle des "trois stades de la transe" et l'art rupestre d'Afrique du Sud », *op. cit.*, p. 116-117.

Ces assertions sont pourtant non sourcées, ce qui ne les empêche pas d'être reprises⁵⁷⁴. JDLW affirmait pourtant que les chasse-mouches, tout comme les bâtons de danse, pouvaient être utilisés pour maintenir l'équilibre des danseurs durant les danses⁵⁷⁵. Pour C. Low, cette explication semble peu probable, car les informateurs qu'il a interrogés durant son enquête ne lui ont pas présenté cette utilisation spontanément⁵⁷⁶.

12. Les bâtons de danse

Pour les bâtons de danse, lorsqu'ils sont utilisés seuls ou par paires, ils seraient censés contrebalancer les positions contorsionnées⁵⁷⁷. Dans le Karoo, il est attesté que les bâtons permettent de maintenir les corps pliés vers l'avant des danseurs, mais que des danses peuvent aussi avoir lieu sans le recours à ces objets⁵⁷⁸.

Pour JDLW, « Les soins, la transe et les autres caractéristiques de la danse de guérison [...] et identifiées jusqu'à présent dans les peintures ne constituent qu'une partie de cette activité clé des San. Dans la danse de guérison San, il y a peu de manipulation d'objets physiques rituels : ce sont plutôt des concepts qui sont manipulés⁵⁷⁹ » (je souligne). L'auteur joue quelque peu sur les mots afin d'amener une confusion entre l'existence réelle des critères propres à la danse de guérison et sa réification dans les peintures.

Pour chacun des attributs, JDLW propose un ou plusieurs exemples de sites dans le but d'illustrer ses propos. Les figurations sont censées refléter les mythes, les contes et les « croyances » San, mais puisque la compréhension de ces peintures repose sur ces

⁵⁷⁴ D. PEARCE, « An introduction to the rock art of the Malilangwe Conservation Trust, southeastern Zimbabwe », *op. cit.*, p. 338.

⁵⁷⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « "Paintings of Power" », dans *Future of !Kung Ethnography. Critical Reflections and Symbolic Perspective. Essays in Honour of Lorna Marshall*, M. BIESELE R. GORDON et R.B. LEE dir., *The Past and op. cit.*, p. 234.

⁵⁷⁶ C. LOW, *Khoisan Healing: Understandings, Ideas and Practices*, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 209.

⁵⁷⁸ W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, *op. cit.*, vol. II, p. 63-64.

⁵⁷⁹ « *The caring, trancing and other features of the medicine dance which I have so far described and identified in the paintings constitute only a part of this key San activity. In the San medicine dance there is little manipulation of physical ritual objects: it is rather concepts that are being manipulated* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 218).

recueils ethnographiques, il est normal d'y voir leurs reflets sur les parois. Il s'agit là encore d'un raisonnement circulaire.

13. Les hochets de danse

Les descriptions parfois très précises qui en sont faites permettent d'en déduire que ces objets sont confectionnés de manière relativement similaire, à la fois parmi les différents groupes San et chez d'autres groupes, notamment les Korana⁵⁸⁰. Tous mentionnent des oreilles de springboks⁵⁸¹, ou des haricots sauvages⁵⁸², qui contiennent tantôt des baies séchées⁵⁸³, tantôt des petits cailloux⁵⁸⁴. William Burchell faisait quant à lui mention, dans le Karoo de quatre oreilles de springbok cousues, renfermant chacune des fragments de coquille d'œuf d'autruche, le tout étant attaché autour de chaque cheville⁵⁸⁵. Il décrivait un son « qui n'était ni désagréable ni dur, mais qui contribuait grandement à l'effet général des spectacles » et qui, combiné aux chants, pouvait produire « les effets les plus apaisants sur les sens⁵⁸⁶ ». T. Arbousset mentionnait des « grelots oblongs, faits de peau de la chèvre sauvage bien desséchée, et qui, au moyen de petits cailloux [*sic*] qu'on y renferme, rendent dans la danse un son peu agréable, mais qui est de leur goût⁵⁸⁷ ». JDLW mentionnait que de nombreuses peintures rupestres de danse montrent des hommes portant ces attributs (notamment les danseurs du panneau le plus célèbre du site d'Halstone ; voir fig. 48, 49, 50). Les similitudes entre les croquis fournis par les explorateurs susmentionnés, d'une part, et les peintures rupestres, de l'autre, sont effectivement frappantes (voir fig. 51, 52).

⁵⁸⁰ J.A. ENGELBRECHT, *The Korana: An Account of Their Customs and Their History, with Texts*, Cape Town, Maskew Miller, 1936, p. 174 ; S. OUZMAN, « The magical arts of a raider nation: Central South Africa's Korana rock art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005), p. 111.

⁵⁸¹ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 351.

⁵⁸² S.S. DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language », *op. cit.*

⁵⁸³ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*

⁵⁸⁴ T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance...*, *op. cit.*, p. 490 ; S.S. DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language », *op. cit.*

⁵⁸⁵ W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, *op. cit.*, p. 65-67.

⁵⁸⁶ « [...] a sound that was not unpleasant or harsh, but greatly aided the general effect of the performances [...] produce the most soothing effects on the senses » (*ibid.*).

⁵⁸⁷ T. ARBOUSSET, *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance...*, *op. cit.*, p. 490-491.

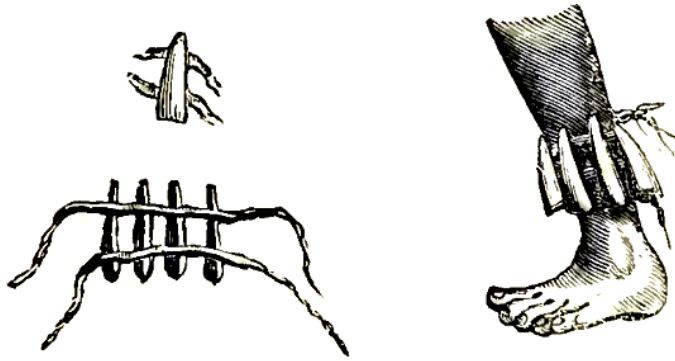


Fig. 51 – Illustrations de hochets de danse d'après W.J. Burchell⁵⁸⁸.

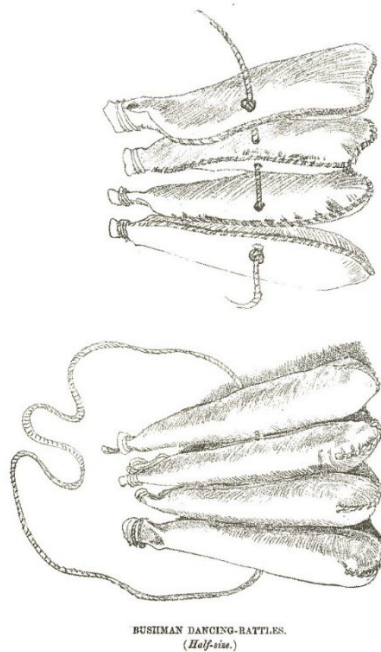


Fig. 52 – Illustration de hochets de danse d'après Bleek & Lloyd⁵⁸⁹.

Ces hochets peuvent être attachés autour des poignets, et dans le Karoo, deux spécimens peuvent passer d'un danseur à l'autre⁵⁹⁰. Sont-ils pour autant l'apanage de la danse, et de la danse uniquement ? C'est ce que JDLW prétend⁵⁹¹ ; pourtant, tout comme pour les chasse-mouches ou les bâtons de danse, aucune des sources qu'il convoque ne fait directement état d'une exclusivité propre à cette activité. Seul Samuel

⁵⁸⁸ W.J. BURCHELL, *Travels in the interior of Southern Africa*, *op. cit.*, p. 45

⁵⁸⁹ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 352.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 207.

Dornan atteste que chez les Masarwas (un peuple San vivant dans le Kalahari), des ornements jambiers ne sont portés que pour la danse (il ne précise pas laquelle)⁵⁹². Afin de déterminer si, dans les peintures rupestres, les hochets peuvent être systématiquement attribués à des contextes de danse, il aurait fallu savoir s'ils ne peuvent être portés en d'autres occasions.

14. Les formlings

Dans les arts rupestres d'Afrique australe, il est rare qu'une catégorie d'images ait suscité autant d'interprétations que les « formlings ». Ces formes particulières se trouvent principalement en Namibie, en Afrique du Sud et au Zimbabwe, et sont particulièrement concentrées dans une région de ce dernier pays : les monts Matopos. Les « formlings » représentent des formes conjointes ovales et principalement verticales, souvent associées à des arbres ou à des plantes (assez rares en dehors de cette région), et à des animaux spécifiques qui semblent graphiquement imbriqués dans les formations : des antilopes et des girafes en particulier, et parfois des poissons, des tortues et des crocodiles (ces trois dernières espèces étant ici probablement liées au symbolisme de la pluie).

Siyakha Mguni est de loin celui qui a le plus étudié ces formes particulières. Il les a clairement définies comme des ensembles de traits (contours, noyaux, interstices...) façonnés en motifs associés et superposés. Il a mis en évidence des caractères distinctifs (orifices sur les contours, crénelures) et a distingué les micropoints et zones de mouche-tures afin d'étayer la cohérence du thème⁵⁹³. Son principal apport est de formaliser et de prendre en compte un grand nombre d'aspects : la superposition des images, leur relation avec d'autres thèmes, leur ordre et leur sens probable, mais aussi les conventions qui les régissent. Siyakha Mguni a montré que toutes les occurrences définies en tant que « formlings » sont liées d'une manière ou d'une autre à un aspect des termitières (notamment les alvéoles et les crénelures) ou à des termites (représentés en train de voler lors de leur phase de propagation naturelle : l'essaimage). Ces analogies

⁵⁹² S.S. DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language », *op. cit.*, p. 44.

⁵⁹³ S. MGUNI, *Termites of the Gods: San Cosmology in Southern African Rock Art*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2015.

formelles sont à la base de son développement. C'est bien à partir d'elles qu'il soutient que ces sujets naturels peuvent être le réceptacle, le vecteur sémantique et surtout métaphorique de significations mythologiques. S'appuyant sur de solides connaissances entomologiques, il suggère que l'intérieur de la structure de la termitière est l'une des clés de la compréhension allégorique.

Certains pivots interprétatifs secondaires sont particulièrement convaincants : le fait que la puissance de la graisse représentée par les larves de termites est bien documentée par les archives ethnographiques. D'autres arguments, tels que les saignements de nez (qui lieraient les « formlings » à des expériences spirituelles) et les arbres (également inclus dans la catégorie fourre-tout des symboles de puissance) sont beaucoup plus nébuleux et orientés vers des conclusions d'ordre chamanique⁵⁹⁴.

La force de son argumentation réside dans sa capacité à mettre en regard plusieurs interprétations possibles, en fonction du contexte : les termites volants pourraient être des métaphores de la pluie, mais aussi liés aux rites de passage à l'âge adulte chez les Ju|'hoansi. On peut toutefois regretter que le point de fuite de cette démonstration prenne encore et toujours la forme d'une nébuleuse spirituelle : si certains « formlings » sont décrits comme pouvant représenter des scènes de récolte de larves et de termites, ce serait pour la puissance et le pouvoir qui leur sont associés. Les conclusions peuvent donc être remises en question : affirmer de manière catégorique que les « formlings » sont des catalyseurs de puissance conçus de la même façon que « la maison du grand dieu », et utiliser des notions telles que l' « *axis mundi* » repose sur des notions extrêmement controversées de M. Eliade⁵⁹⁵. C'est d'autant plus regrettable que l'imbrication des différents niveaux de compréhension donnait jusqu'ici un bon exemple de démonstration nuancée.

⁵⁹⁴ *Id.*

⁵⁹⁵ D. DUBUISSON, « Métaphysique et politique. L'ontologie antisémite de Mircea Eliade », *Le Genre humain*, 26(3) (1992), p. 103-118 ; *Mythologies du XXe siècle : Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993 ; « L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 106(1) (1995), p. 42-51 ; « Mircea Eliade ou l'oubli de la Shoah », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 28(1) (2000), p. 60-66 ; *Impostures et pseudo-science : l'œuvre de Mircea Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

15. « Les choses qui nuisent »

La pratique de *sũ*, que James Campbell⁵⁹⁶ et Dorothea Bleek⁵⁹⁷ traduisaient par « *snoring* » (ronfler⁵⁹⁸) et JDLW par « *sniff out* » (renifler)⁵⁹⁹ semble impliquer que les *!giten* reniflaient et extirpaient des « choses qui nuisent » (*harm's things*) de leur patient.

Là où le bât blesse, c'est lorsque JDLW mentionne que ces « choses qui nuisent » sont supposées ressembler à des flèches ou à des petits bâtons, sur la base d'une communication personnelle avec Lorna Marshall au cours de laquelle elle aurait suggéré, que « les flèches éparpillées au premier plan de la peinture de Lonyana pourraient être des représentations des "flèches de la maladie" mystiques⁶⁰⁰ ». JDLW lui-même semblait pourtant dubitatif, puisqu'il objectait que ces unités graphiques qui ressemblent à des flèches ou à des bâtons pourraient n'être que des flèches posées au sol, un signe pacifique par ailleurs bien attesté⁶⁰¹.

En réalité, les métaphores employées tantôt par Diä!kwain, tantôt par //Kabbo pour évoquer les « choses qui nuisent » sont pléthores : des lions, des papillons, des objets divers, des bâtons, mais aussi des hiboux⁶⁰². Ils ne parlent de flèches que dans un cas bien précis, qui est celui des attaques par des *!giten* malveillants⁶⁰³, qu'il faut certes retirer de la même manière lorsqu'elles sont « fichées » dans le corps du patient.

Étant donné que la qualité des photos et la précision des relevés laissaient à désirer, je me suis rendu sur le site de Lonyana (voir annexes p. 346 et fig. 53, 54, 56) pour vérifier s'il était possible d'en dire plus sur ces figurations. Les flèches ne sont en fait pas du tout évidentes à percevoir, mais ce qui m'a le plus frappé demeure le fait que le

⁵⁹⁶ J. CAMPBELL, *Travels in South Africa.*, Londres, Black, Parry, & Company, 1815, p. 316.

⁵⁹⁷ D.F BLEEK., « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *Bantu Studies*, 9(1) (1935), p. 2-8, 19-16, 33.

⁵⁹⁸ Je pense que « *Snoring* », dans les contextes relatifs aux soins prodigués par les *!giten* peut se traduire par « renifler bruyamment ». Si J. Campbell et Dorothea Bleek ont choisi ce terme, c'est peut-être volontairement, et pour une raison ou des subtilités qui, là aussi, nous échappent.

⁵⁹⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, PhD thesis, University of Natal, Durban, 1977a, p. 210.

⁶⁰⁰ « *the arrows which lie scattered in the foreground of the Lonyana painting may be depictions of the mystical 'arrows of sickness'* » (*Ibid.*, p. 254).

⁶⁰¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁰² D.F. BLEEK, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 5.

florilège de chercheurs qui s'est rendu sur place était bien trop accaparé par le panneau de la danse circulaire pour daigner appréhender le site dans sa totalité. Personne n'a jusqu'ici prêté attention à des figurations qui se trouvent sur un petit ressaut au pied des roches qui forment l'abri. C'est une figuration discrètement fichée dans un dégagement de la paroi (voir fig. 57) qui m'a mis sur la piste de la possibilité d'autres peintures. Je me suis alors penché, et j'ai repéré plusieurs autres unités graphiques (voir fig. 58, 59). Je me suis remémoré le protomé de cheval gravé dans une position très inconfortable, à bout de bras et sans possibilité de voir les tracés (dans la grotte de Pergouset, département du Lot, France)⁶⁰⁴. Par acquit de conscience, je souhaitais vérifier qu'il n'y ait pas de pareilles figurations « cachées » dans les recoins des parois de Lonyana. Je m'allongeai alors au plus près du sol, mais il ne restait qu'une dizaine de centimètres entre le ressaut et celui-ci. Il n'était pas possible de passer la tête, j'ai donc glissé mon smartphone en l'orientant au plafond du ressaut. C'est ainsi que j'eus le bonheur de (re)découvrir ces antilopes finement esquissées. (voir fig. 60).



Fig. 53 – Orthomosaique d'une partie du site de Lonyana (KwaZulu-Natal, vallée de Kamberg). La scène de danse circulaire se trouve à droite, l'anthropomorphe de la fig. 57 se trouve derrière la faille qui sépare les deux parois. Les unités graphiques des fig. 58-60 se situent sous la partie centrale.

⁶⁰⁴ M. LORBLANCHET, *Naissance de la vie : Une lecture de l'art pariétal*, Arles, Éditions du Rouergue, 2020, p. 75.



Fig. 54 – Relevé extrêmement partiel d’un panneau de ce même site de Lonyana, effectué par le RARI avant 1988 (date exacte inconnue)⁶⁰⁵. Au moins six anthropomorphes partiels sont absents. Des flèches, des objets divers ainsi que des tracés indéterminés ont également été omis. Les unités graphiques autour de la scène n’ont par ailleurs jamais été prises en compte.



Fig. 55 – Relevé de ce même panneau effectué en 2022 par mes soins.

⁶⁰⁵ Tous les relevés du RARI sont disponibles dans la base de données en ligne ARAP (anciennement SARADA) : <http://www.sarada.co.za/#/library/>



Fig. 56 – Relevé partiel de ce même panneau effectué par le RARI en 1988⁶⁰⁶. Plusieurs anthropomorphes sont toujours absents, mais certaines flèches sont apparues.



Fig. 57 – Unité graphique cachée dans un recoin d'une faille, entre deux parois du site de Lonyana.

⁶⁰⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, *Images of Power. Understanding Bushman Rock Art*, Op. Cit., p. 14.

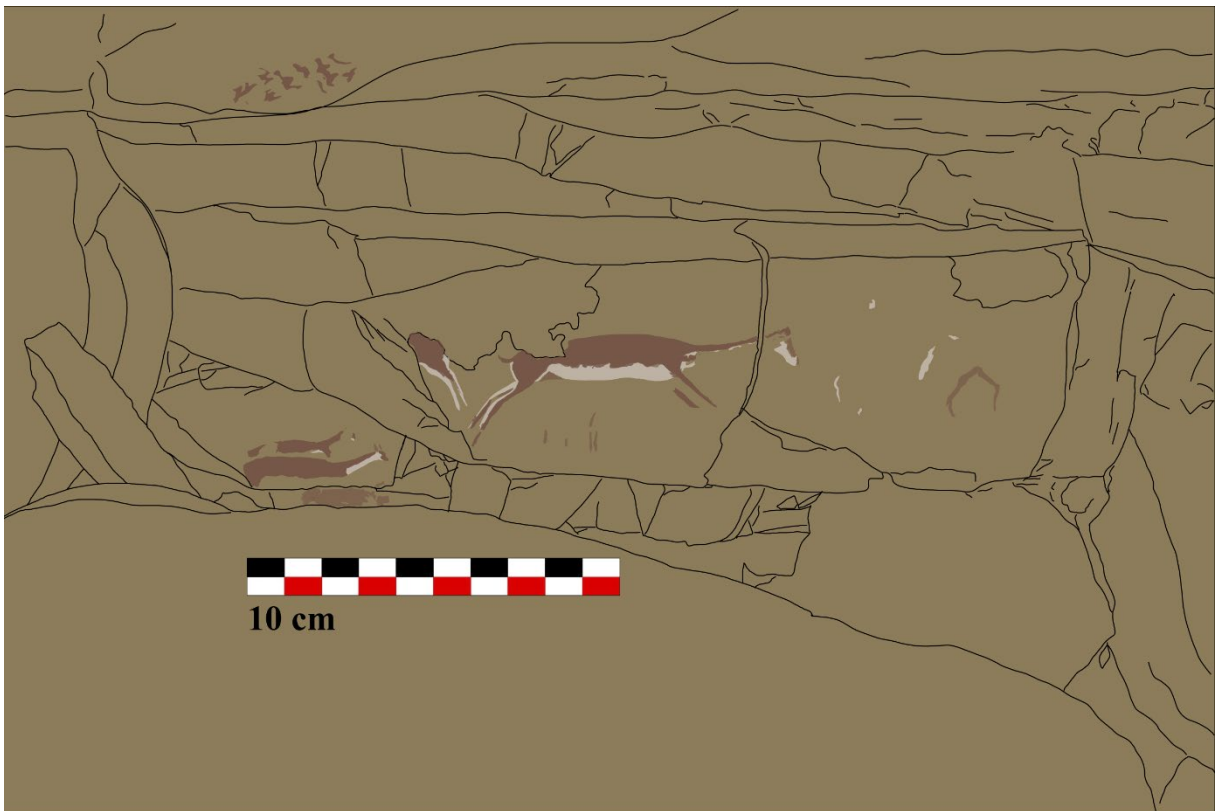


Fig. 58 – Photographie (en haut) et relevé (en bas) de la base d'un panneau orné de Lonyana.

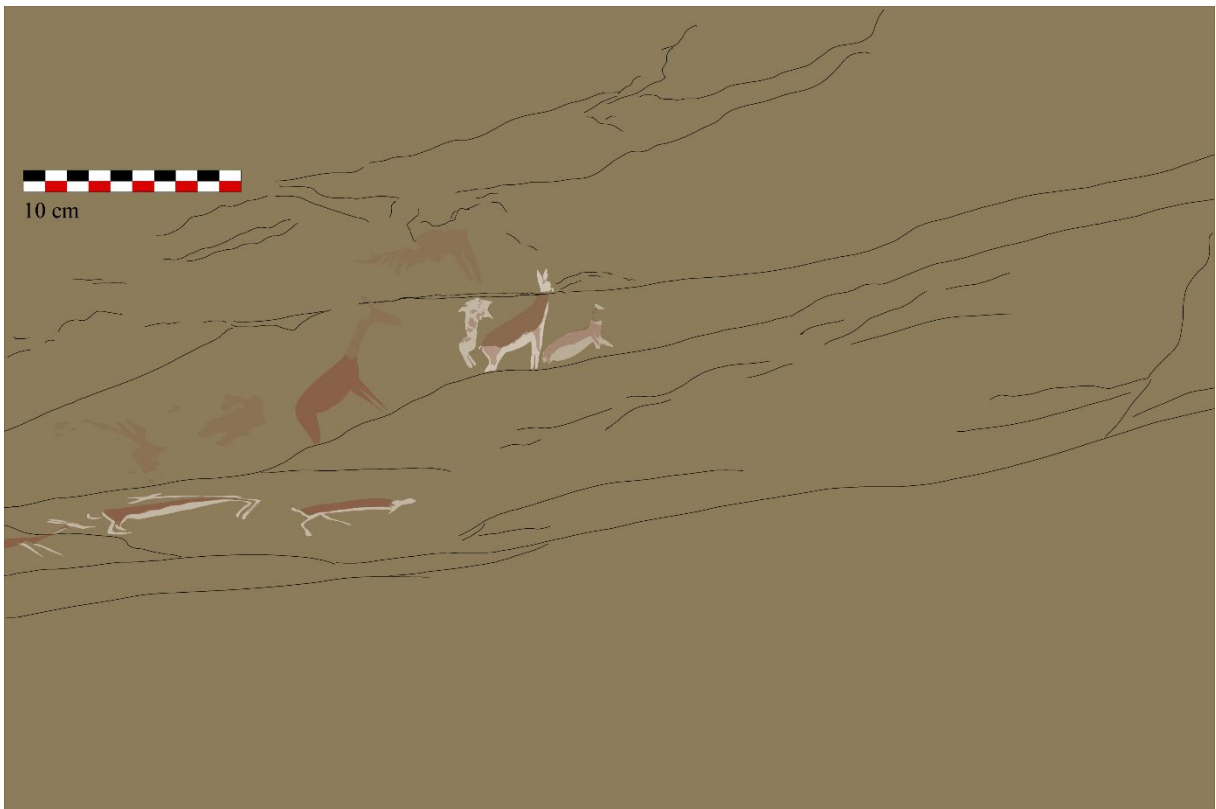


Fig. 59 – Photographie (en haut) et relevé (en bas) de la base d'un panneau orné de Lonyana.

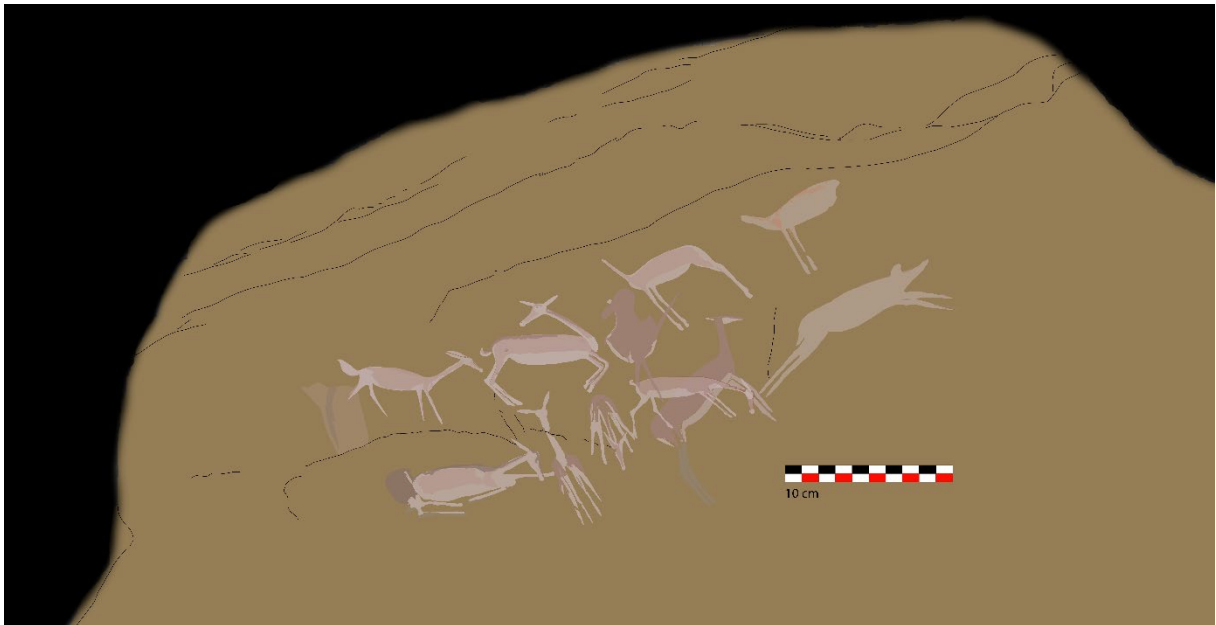


Fig. 60 – Photographie (en haut) et relevé (en bas) de la voûte au ras du sol et à la base d'un panneau orné de Lonyana.

Ces peintures sont jusqu'à présent passées inaperçues, les chercheurs se rendant sur le site se focalisaient majoritairement sur un panneau lui aussi au centre des interprétations chamaniques⁶⁰⁷. Le panneau en question représente une dizaine d'anthropomorphes circulant de droite à gauche, autour d'un cercle au centre duquel se situent deux anthropomorphes, dont l'un semble se pencher sur l'autre qui est allongé.

Plusieurs relevés ont été effectués, dont deux sont terminés et en accès libre sur le site ARAP (anciennement SARADA)⁶⁰⁸. Un autre, réalisé par T. Dowson en 1988, ne semble pas avoir été finalisé. Il en existe encore deux autres. À moins que le premier jet de T. Dowson ait servi de base à l'élaboration des deux relevés finalisés (voir fig. 54, 56).

De l'étude de ces relevés, il ressort clairement que de nombreuses figurations ont été omises, de même que quelques détails des plus importants. Il s'agit notamment de plusieurs anthropomorphes qui semblent danser autour du cercle, de la « flèche » (qui se révèle être davantage le relief d'un bâton ou d'une arme de jet) au centre du cercle, d'un éland, de deux anthropomorphes dans la partie supérieure du panneau, ainsi que deux anthropomorphes portant des arcs en bas à gauche de la scène circulaire. Un examen attentif couplé à des traitements DStretch® spécifiques permettent de questionner les fondements de l'interprétation classique. Ce qui est avancé comme étant des bâtons de danse se révèle être des arcs (un l'est à coup sûr, visible à l'œil nu et confirmé par un traitement DStretch®, voir fig. 61). Les autres sont plus difficiles à déchiffrer, mais compte tenu de cet arc avéré, de la forme arquée de toutes les autres occurrences et de l'emplacement de saisie par les anthropomorphes, j'émet l'hypothèse que quatre des sept bâtons initiaux sont des arcs. Un des trois autres possède une courbure similaire, mais est légèrement plus petit, les deux derniers sont clairement plus petits.

Dans ce contexte, l'argument des « flèches de maladie » perd de sa superbe, d'autant plus que la grande majorité se situe en contrebas à gauche de la scène circulaire, et n'est donc pas en connexion directe avec cette dernière. Par ailleurs, le rendu des couleurs employées est lui aussi différent.

⁶⁰⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres/New York/Toronto/Sydney/San Francisco, Academic Press, 1981, (Studies in anthropology), p. 76, 83, 100.

⁶⁰⁸ <http://www.sarada.co.za/#/library/>



Fig. 61 – Traitement CRGB réalisé sur le centre d'un panneau de Lonyana. Les cordes des de certains arcs sont clairement visibles.

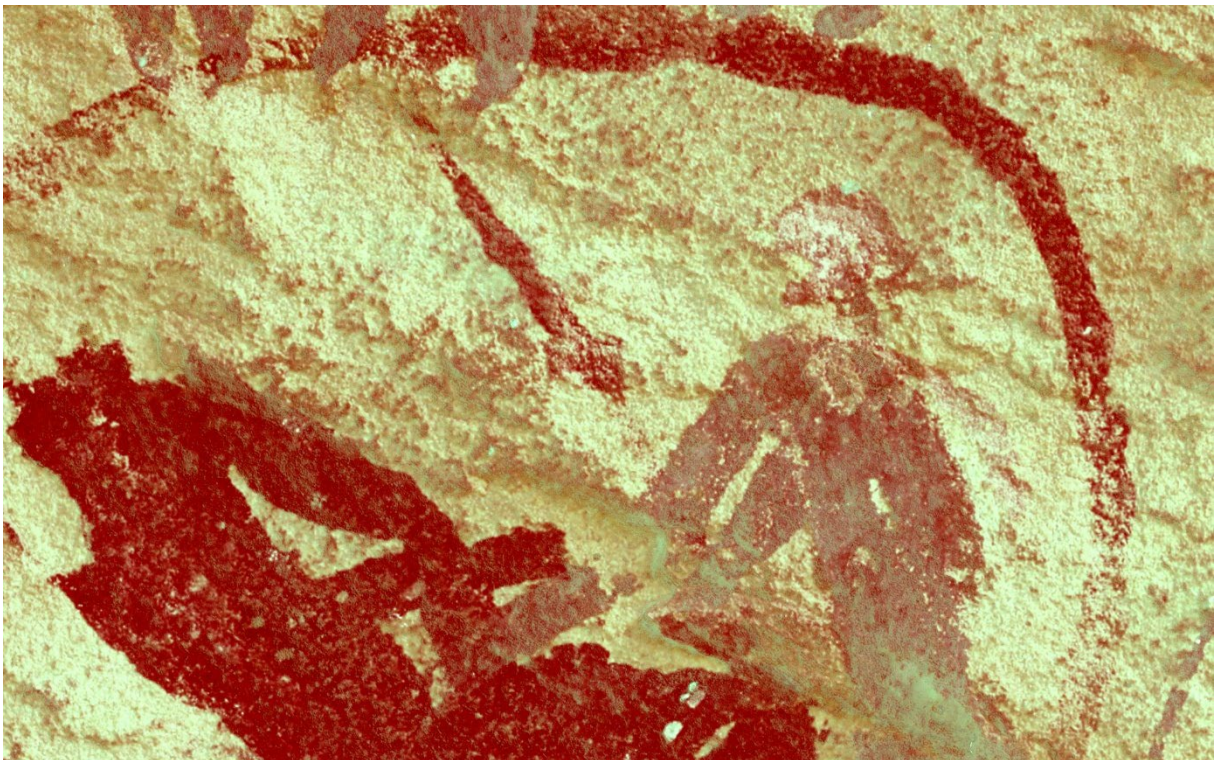


Fig. 62 – Traitement YRE réalisé sur le centre de ce même panneau. Entre la flèche putative et les bras de l'anthropomorphe de droite, des traces de peintures sont clairement visibles. Ces traces continuent entre les deux bras de ce même anthropomorphe et rejoignent le genou de l'anthropomorphe de gauche.

Revenons sur la flèche putative au centre du cercle. Ma lecture des traitements YRE et LRE (grâce au plug-in DStretch®, voir fig. 61, 62) est la suivante : il semble y avoir une continuité entre « la pseudo-flèche » et un objet longiforme qui part (ou arrive) au niveau des bras de l'anthropomorphe de droite. La pseudo-pointe de la pseudo-flèche semble ne devoir sa forme actuelle qu'à un enlèvement de matière dans sa partie inférieure gauche. Son aspect pointu est donc à relativiser (voir fig. 55, 60). J'ai d'abord pensé à une forme arrondie, semblable aux pierres qui lestent les bâtons fousseurs, mais l'emplacement de la pierre serait assez inhabituel (beaucoup trop centré). Autre remarque qui me semble avoir son importance : l'objet oblong au centre du cercle (dont j'ai montré qu'il ne s'agissait probablement pas d'une flèche) semble être connecté au cercle. Si tel était le cas, de nombreuses interprétations alternatives seraient possibles. Par exemple, une interprétation littérale plausible serait que, puisque l'objet oblong émane du cercle pour aboutir dans les bras du premier anthropomorphe qui semble soigner le second, cela pourrait vouloir représenter la puissance surnaturelle mobilisée, exploitée et orientée par les individus, la communauté. Puisqu'il y a vraisemblablement des arcs et peut-être un anthropomorphe blessé au centre, il pourrait également s'agir d'une danse spécifique au retour d'une chasse qui aurait mal tourné. Ces deux suggestions sont formulées dans l'unique but d'illustrer le caractère indéterminable de la motivation première de la scène.

Une fois de plus, les figurations qui ne sont pas prises en compte posent la question de la sélection des figurations au sein d'un panneau. Qu'est-ce qui justifie cette sélection ?

Deux archers se situant en contrebas à gauche n'ont pas été pris en compte, de même qu'une antilope (probablement un éland), ainsi que deux anthropomorphes se situant à l'extrémité supérieure droite de la paroi. À la décharge des chercheurs qui se sont rendus jusqu'à présent sur le site, ces tracés ne sont pleinement visibles que grâce à DStretch®. D'où l'intérêt de pratiquer systématiquement ces prospections numériques, ce qui justifie donc pleinement mon protocole.

L'ensemble des unités graphiques forme-t-il un seul et même panneau cohérent, dans sa totalité ? S'agit-il d'une scène centrale (la danse circulaire) qui fut peinte en premier, et autour de laquelle auraient été rajoutées diverses figurations ? Si oui, quand auraient-

elles pu être rajoutées ? Par qui ? Si l'intervalle de temps entre chaque intervention sur la paroi fut suffisamment important, comme à Storm Shelter (voir annexes p. 206 et fig. 13), ou à Main Cave North (voir annexes p. 251), pourquoi des artistes seraient-ils venus augmenter des peintures déjà existantes ? Serait-ce dans l'objectif de raviver symboliquement les peintures⁶⁰⁹ ?

16. Les évocations foisonnantes des rituels de la pluie

Ce chapitre aborde la majeure partie des exemples types d'unités graphiques, de détails iconographiques et de panneaux interprétés comme – ou faisant allusion à – des rituels de la pluie.

a. Deux sites majeurs : Rouxville et Sehonghong

Tout commence en 1867, lorsque G.W. Stow se rend sur un site proche de Rouxville (dans le sud de l'État libre) et effectue des copies de peintures rupestres (voir fig. 63). En 1874, les copies de ce même site sont envoyées à W. Bleek et à L. Lloyd afin que leurs informateurs San originaires du Cap-Nord puissent les commenter. En 1928, D. Bleek se rend sur de nombreux sites que G.W. Stow avait visités et publie ses copies, avec les commentaires d'un informateur San. L'animal au centre, qui ressemble à un hippopotame, est alors identifié comme un animal de la pluie, et plus précisément une « pluie femelle avec un arc-en-ciel au-dessus d'elle⁶¹⁰ ».

⁶⁰⁹ M. LORBLANCHET, *Art pariétal : grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010, p. 285.

⁶¹⁰ G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State*, *op. cit.*, pl. 34.



Fig. 63 – Copie d'un panneau rupestre effectuée par G. W. Stow, près de Rouxville (État libre).

Parmi les innombrables informations qu'a livrées //Kabbo, un informateur de W. Bleek originaire du Cap-Nord, figure la discussion d'un petit-fils et de son grand-père, reconnu comme un spécialiste de la pluie. Il en ressort justement une distinction édifiante entre une pluie mâle (*he-rain* : associée au taureau de l'eau ou de la pluie, en colère) et une pluie femelle (*she-rain*), la vache de la pluie. Cette dernière amène une pluie fine qui pénètre lentement les sols, et les fertilise durablement⁶¹¹. Cette conception genrée de la pluie est partagée par les !Kung du Botswana⁶¹². La pluie mâle est synonyme de tempête détruisant les cultures, elle est associée aux trombes d'eau qui émaillent les après-midis d'été. H. Woodhouse a proposé de rapprocher ces colonnes de pluie aux pattes de l'animal de la pluie⁶¹³, et le nuage d'où elles tombent au corps de l'animal (voir fig. 64). Afin de faire tomber la pluie, //Kabbo mentionne que le *!khwa-ka !gi:xa* doit « couper une pluie femelle qui a du lait » et la traire⁶¹⁴. En la coupant,

⁶¹¹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », *Bantu Studies*, 7(1) (1933a), p. 308-309.

⁶¹² R.B. LEE et I. DEVORE dir., *Kalahari Hunter-Gatherers. Studies of the !Kung San and Their Neighbours*, *op. cit.*

⁶¹³ H.C. WOODHOUSE, *Rock Art*, Cape Town, Purnell, 1978 (Pride of South Africa), p. 20.

⁶¹⁴ « For I will cut a *she-rain* which has milk, I will milk her, then she will rain softly on the ground, so that it is wet deep down in the middle » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », *op. cit.*, p. 309).

le sorcier laisse le sang de la pluie s'écouler afin que la végétation pousse et que les springboks galopent⁶¹⁵. Les animaux de la pluie sont réputés vivre sous l'eau, ils quittent parfois leur demeure pour sortir brouter⁶¹⁶... ce qui peut être une occasion de repérer l'animal, et de l'attraper.



Fig. 64 – Colonnes de pluie tombant d'un nuage dans la province du KwaZulu-Natal.

Au début des années 1870, J. Orpen, un administrateur colonial britannique et anthropologue autodidacte, copie à son tour plusieurs peintures rupestres (voir fig. 39) dans les montagnes du Maloti-Drakensberg, dont le fameux panneau du site de Sehonhong Shelter (initialement nommé Mangolong⁶¹⁷), dans l'actuel Lesotho. J. Orpen recueille par ailleurs les conversations qu'il entretient à propos de ce site avec son guide, !Qing, le dernier survivant San de sa tribu. Il est le seul San d'Afrique australe à n'avoir

⁶¹⁵ *Id.*

⁶¹⁶ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 377-379.

⁶¹⁷ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 12.

jamais livré un témoignage (traduit par des interprètes Sotho puis retranscrit par J. Orpen) à propos de figurations rupestres, alors qu'il se trouvait devant les peintures.

Le site de Sehonghong Shelter tire son nom de l'affluent de la rivière Senqu, dont la confluence se situe à moins de trois kilomètres. Ni Sehonghong Shelter ni Rouxville ne figure parmi les sites que j'ai visités, mais ils n'en demeurent pas moins des sites-parangon : c'est à partir d'eux que des figurations analogues sont interprétées en termes de fabrication de la pluie, ou reliées à la pluie de façon plus générale.

L'animal au centre de ce fameux panneau de Sehonghong Shelter ressemble à un animal hybride, mi-hippopotame, mi-rhinocéros (si je me fie uniquement à la copie de J. Orpen). Il est pourtant décrit par !Qing en tant que serpent (voir fig. 39). La scène montrerait donc (toujours d'après !Qing) ce serpent, un animal de la pluie, attrapé au bout d'une longue corde par des individus qui tiennent des charmes dans les mains⁶¹⁸. Peu de temps après, cette même copie est montrée par W. Bleek à son informateur Diäk!kwain, originaire des monts Katkop (dans la province du Cap). Diäk!kwain l'interprète à son tour comme une représentation d'une scène de fabrication de la pluie. Il mentionne également des charmes et une corde, mais il décrit le « serpent » de !Qing, comme « une chose de l'eau ou une vache aquatique⁶¹⁹ ». Il précise aussi que les traits situés autour des anthropomorphes et des animaux « indiquent la pluie⁶²⁰ ». Ce passage renvoie à d'autres propos, lorsque Diäk!kwain est revenu sur ses premières affirmations, et a ajouté que « le taureau de la pluie » devait être sacrifié, et que les parties de chair découpée devaient être éparpillées là où l'on souhaite que la pluie tombe⁶²¹, ce que confirme un autre informateur⁶²².

Diäk!kwain a fourni d'autres renseignements édifiants quant à cette scène de Sehonghong Shelter : l'animal de la pluie est « dirigé par les Bushmen, qui souhaitent le conduire sur la plus grande étendue de territoires possible, afin que la pluie s'étende aussi loin que possible, leur superstition étant que partout où cet animal va, la pluie

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶²⁰ *Id.*

⁶²¹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the |xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 375-377.

⁶²² *Ibid.*, p. 386-387.

tombera⁶²³ ». Il a identifié les objets que les anthropomorphes tiennent dans leurs mains comme étant des charmes, et plus précisément du *buchu* (herbe utilisée dans plusieurs contextes, notamment en rapport avec les observances liées aux rituels pubertaires féminins).

Dans les années 1970, P. Vinnicombe a effectué un relevé plus précis de ce même site de Sehonghong shelter (voir fig. 40), et surtout respectant davantage les standards de la discipline que les copies de J. Orpen. Elle a tenté d'apporter un éclairage nouveau sur les figurations se rapportant à la pluie (dans la région qu'elle a étudiée : la réserve de Cobham) en s'appuyant sur les données disponibles pour les Ju|'hoansi du Kalahari. Elle a insisté sur la source du pouvoir surnaturel nécessaire au contrôle et à la fabrication de la pluie chez les sorciers de cette région : le *n!ow*. Cette puissance surnaturelle permet de soigner les individus de la communauté et lie étroitement, malgré eux, la naissance, la vie et la mort de tous les individus à celle de certains animaux. Les humains et certains gibiers sont donc étroitement connectés aux éléments (vent, pluie) et au temps de façon générale (chaleur, froid). Au moment de la naissance, chaque enfant est censé recevoir cette puissance, il est à partir de ce moment lié à d'autres puissances du monde qui l'entoure⁶²⁴.

« Les effets du *n!ow* peuvent être très complexes, en particulier lorsque les femmes portent des enfants, et lorsque les hommes tuent les grandes antilopes. Lorsque le fluide de l'utérus tombe sur le sol lors de la naissance de l'enfant et que le sang de l'antilope tombe sur le sol lors de la mort de l'antilope, l'interaction des *n!ow* a lieu. Et l'effet d'un *n!ow* sur un autre entraîne un changement de temps. Ainsi, une mère peut apporter la pluie ou la sécheresse lorsqu'elle porte un enfant, et un chasseur peut apporter la pluie ou la sécheresse lorsqu'il tue une antilope. Le *n!ow* est intangible, mystique et diffus, et les Bushmen Kung eux-mêmes n'en comprennent pas

⁶²³ « *They then charm the animal, and attach a rope to its nose, –and in the upper part of the picture it is shown as led by the Bushmen, who desire to lead it over as large a tract of country as they can, in order that the rain should extend as far as possible,– their superstition being that wherever this animal goes, rain will fall* » (J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 12).

⁶²⁴ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », *op. cit.*, p. 298-301.

pleinement tout le fonctionnement. Ils ne savent pas comment ni pourquoi le *n!ow* affecte le temps qu'il fait, mais ils savent que c'est le cas. En observant attentivement les changements météorologiques en association avec leurs propres activités, chacun est en mesure de découvrir les limites de son propre *n!ow* (Marshall Thomas 1959: 161,162. Marshall 1957a)⁶²⁵. »

P. Vinnicombe a insisté sur le fait que les /Xam interrogés par W. Bleek possédaient un concept similaire (sans qu'il soit explicitement nommé). Pour eux, les humains et les animaux créent un vent, un souffle lorsqu'ils meurent, qui à son tour influence les conditions météorologiques⁶²⁶. Pour elle, seuls ce concept et celui de la possession des animaux permettent d'appréhender l'articulation symbolique des différents acteurs dans ce qu'elle interprète comme des scènes de fabrication de la pluie (humain, animaux et pluie)⁶²⁷.

Les jeunes filles et les jeunes hommes devaient respecter de nombreux tabous linguistiques et observances en rapport avec les aînés, la pluie, certains aliments (voir p. 277).

De même, il était interdit de jeter des pierres dans les étangs, de peur de mettre *!khwa* en colère. *!khwa* (en /Xam) désigne à la fois l'eau et la pluie⁶²⁸. Pour l'apaiser, il était possible qu'une femme répande de l'hématite et du *buchu* à la surface de l'eau, car « ce sont des choses que la pluie aime beaucoup⁶²⁹ ».

⁶²⁵ « *The effects of n!ow can be very complex, particularly when women bear children, and when men kill the larger antelope. As the fluid of the womb falls upon the ground when the child is born, and as the blood of the antelope falls upon the ground when the antelope is killed, the interaction of the n!ows takes place. And the effect of one n!ow upon another brings a change in the weather. In this way a mother may bring rain or drought when she bears a child, and a hunter may bring rain or draught when he kills an antelope. N!ow is intangible, mystic and diffuse, and the Kung Bushmen themselves do not fully understand its working. They do not know how or why n!ow affects the weather, but they know that it does. By careful observation of weather changes in association with their own activities, each person is able to discover the limits of his own n!ow (Marshall Thomas 1959: 161,162. Marshall 1957a) » (P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, op. cit., p. 334).*

⁶²⁶ D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part III. Game Animal », op. cit., p. 240-242 ; « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part IV: Omens, Wind-making, Clouds », *Bantu Studies*, 6(1) (1932c), p. 338.

⁶²⁷ P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, op. cit.

⁶²⁸ D.F. BLEEK, *A Bushman Dictionary*, op. cit., p. 431.

⁶²⁹ *Ibid.*, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », op. cit., p. 298-301.

Les *!gi:ten* de la pluie comme du gibier pouvaient être appelés à l'aide, qu'ils soient vivants ou morts. Si les nuages de pluie se levaient puis se dispersaient à nouveau, on disait que le manque de succès était dû au fait que la lanière avec laquelle on conduisait le taureau de pluie s'était cassée, ou que quelqu'un avait contredit ou offensé le spécialiste de la pluie⁶³⁰.

Lorsque les /Xam demandaient un temps particulier, les anciens du groupe s'adressaient d'abord aux morts (qu'ils pensaient demeurer auprès de la pluie), puis ils parlaient à la pluie elle-même.

« [...] mon père appelait [mon arrière-grand-père] lorsqu'il voulait que la pluie tombe ; bien qu'il ne soit plus parmi nous, père avait l'habitude de le supplier pour la pluie. Car père croyait que, étant un sorcier de la pluie, son père entendrait mon père quand il l'appellerait.

[...]

Père disait : “Tu me disais que lorsque tu serais mort, si je t'appelais, tu m'entendrais, tu ferais tomber la pluie pour moi.” Et quand le père parla ainsi, les nuages de pluie arrivèrent en glissant, la pluie ne dissipait pas, car les nuages de pluie couvraient le ciel⁶³¹ ».

b. Les tentatives d'assimilation de probables scènes de pluie à la transe

Sur la même base des commentaires de Diä!kwain sur le panneau de Sehonghong, JDLW a associé la fabrication de la pluie à la pratique de la transe :

⁶³⁰ *Ibid.*, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 386.

⁶³¹ « [...] *father called on him, when he wanted rain to fall; although he was no longer with us, yet father used to beg him for rain. For father believed that, being a rain medicine man, he would hear father when he called.*

[...]

*And father said, “You who seem to be !nuin-/kúitən, you used to say to me, that when the time came that you were dead, if I called upon you, you would hear me, you would let rain fall for me”. And when father spoke thus, the rain clouds came gliding up, the rain did not pass over, for the rain clouds covered the sky » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 382-384).*

« Dans le récit suivant [de Diäk!kwain], donné après la mort de Bleek, il ajoute que la chose que tient le premier homme à droite est comme celle que sentent les *medicine men en transe* (Bleek 1935, p. 34)⁶³² » (je souligne).

Or, ce ne sont pas tout à fait les propos de D. Bleek, qui, rappelons-le, n'a jamais employé le mot *transe* :

« La chose (tenue par le premier homme à droite) est comme la chose que les gens prennent lorsqu'ils pratiquent la sorcellerie, car ils veulent la faire sentir à d'autres personnes qui meurent de sorcellerie, ces [apprenants] qui ne sont pas encore assez forts. Cela les aidera à pratiquer la sorcellerie, car ces choses sont dans les choses avec lesquelles ils renforcent leurs sens.

Car ce ne sont pas des gens qui sont comme les autres Bushmen. Car ce sont des sorciers, et si nous, qui ne sommes pas comme eux, allons vers eux, bien que nous marchions toujours derrière eux, il semble que quelque chose nous ensorcelle, car ces sorciers nous ensorcellent. Nous mourons sans nous sentir malades⁶³³. »

La transe n'est évoquée à aucun moment. Ce qui me paraît édifiant, mais qui n'a pas été relevé à ma connaissance, c'est le fait que Dia!kwain établit une distinction entre sa personne (qu'il considère comme non initiée) et les sorciers. Ses témoignages doivent donc être mobilisés en tenant compte du fait que, bien qu'ayant des connaissances sur les sorciers de la pluie, il mentionne clairement que ce sont des individus à part. Toujours est-il que c'est bien à partir de ce passage, d'un autre témoignage de

⁶³² « *In his [Dia!kwain] later account, given after Bleek's death, he added that the thing being held by the first man from the right is like the thing smelled by the medicine men in trance (Bleek 1935, p. 34)* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 91).

⁶³³ « *The thing (held by the first man on the right) is like the thing which people take when they are practising sorcery, for they mean to let other people, who are dying of sorcery, smell it, those (learners) who are not strong enough yet. This will help them to practise sorcery, for these things are in the things with which they strengthen their senses.*

For these are not people who are like other Bushmen. For they are sorcerers, and if we who are not like them go to them, though we always walk behind their backs, it seems as if something bewitches us, for these sorcerers bewitch us. We die without feeling ill » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerers », op. cit., p. 34).

Diäk!kwain⁶³⁴ et de celui de !Qing⁶³⁵ que JDLW affirmera qu'il est bien question de danse de guérison impliquant une exécution de la transe⁶³⁶. À partir de là, JDLW et d'autres chercheurs du RARI ont maintenu que les *!khwa-ka !gi:ten* accomplissaient leurs tâches en entrant dans des états modifiés de conscience pendant une danse de transe⁶³⁷. Une assertion qui n'est étayée par aucune donnée. De même, il a été avancé que certains types d'ocre ou que le quartz étaient liés à des états modifiés de conscience⁶³⁸, sans qu'il soit possible de sourcer cette information.

De nouvelles données ont par ailleurs été convoquées par JDLW pour tenter d'étayer cette hypothèse, notamment les témoignages inédits d'une descendante San originaire de la province du Cap-Oriental⁶³⁹. Mais Frans Prins a remis en question la probité méthodologique de ces entretiens qui, en apparence, semblaient soutenir l'hypothèse de la transe associée à la confection des peintures et à la fabrication de la pluie⁶⁴⁰. Il a conduit ses propres entretiens avec la même personne : Maqhoqha, et est arrivé à des conclusions différentes. Maqhoqha avait mentionné auprès de JDLW qu'à part son père et son oncle, aucun des autres peintres n'était *medicine man*. JDLW avait interprété le fait d'être peintre comme une condition *sine qua non* pour devenir *medicine man*⁶⁴¹. Or, Maqhoqha a précisé que sa sœur, Chitiwe, était *!khwa !gi:xa*, mais ne peignait pas,

⁶³⁴ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 376-377.

⁶³⁵ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 1-13.

⁶³⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*

⁶³⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, P.N. BARDILL, M. BIESELE, S. YEARWOOD, J. CLEGG, W. DAVIS, D. GROENFELDT, R.R. INSKEEP, T. JONES, G. PRETTY, G. SAUVET, A. SIEVEKING, V.B. TRBUHOVIĆ, F. VAN NOTEN, J.M. VASTOKAS et N. WALKER, « The Economic and Social Context of Southern San Rock Art [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, 23(4) (1982), p. 429-449; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *San Spirituality. Roots, Expression, and Social Consequences*, *op. cit.*; « Southern African San rock painting as social intervention: a study of rain-control images », *African Archaeological Review*, 21(4) (2004a), p. 199-228; T.A. DOWSON, « Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa », dans *The Archaeology of Rock Art*, C. CHIPPENDALE et P.S.C. TACON dir., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 73-89.

⁶³⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, *San Spirituality. Roots, Expression, and Social Consequences*, *op. cit.*, p. 101.

⁶³⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Last Testament of the Southern San », *The South African Archaeological Bulletin*, 41(143) (1986a), p. 10-11.

⁶⁴⁰ F.E. PRINS, « Southern-Bushman descendants in the Transkei: rock art and rainmaking », *South African Journal of Ethnology*, 13(3) (1990), p. 110-116.

⁶⁴¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Last Testament of the Southern San », *op. cit.*

car les peintres sont tous masculins (une donnée qui semble par ailleurs corroborée par les sources ethnographiques)⁶⁴².

De même, le fait que Chitiwe « disparaisse » et que Maqhogha ne sache pas ce qu'elle ait fait lorsqu'elle a disparu dans une grotte a été interprété par JDLW comme le fait d'entrer en transe, et de fabriquer la pluie dans le royaume invisible⁶⁴³ ! Mais contrairement à ce qui a été affirmé, aucune donnée ne permet de soutenir l'idée que Chitiwe utilisait les feuilles de l'*iqwaka* (*Catha edulis*) pour entrer dans des états modifiés de conscience⁶⁴⁴.

Afin d'étayer son hypothèse de la concomitance de la transe lors de la fabrication de la pluie, JDLW a avancé un autre argument : le fait que !Qinq, dans le passage que j'évoquais *supra* (en parlant d'individus se trouvant sous l'eau), usait en fait d'une métaphore pour faire allusion à la pratique de la transe. Voici ce que disait !Qing :

« Les hommes à tête de *rheboks* [...] et ceux qui portent une queue [...] vivent principalement sous l'eau ; ils apprivoisent les élands et les serpents. L'animal que les hommes attrapent est un serpent (!). Ils lui tendent des charmes et l'attrapent avec une longue corde [...]. Ils sont tous sous l'eau, et ces traits sont des choses qui poussent sous l'eau. Ce sont des gens abîmés par la danse, parce que leurs nez saignent⁶⁴⁵. »

Or ce que met clairement en évidence F. Prins, c'est que les seuls descendants San encore présents dans la région affirment avoir été physiquement plongés dans la rivière lorsque, dans leur jeunesse, ils fabriquaient la pluie⁶⁴⁶. Finalement, sur la base de ses propres investigations, il en conclut : « Aucun des récits des informateurs ne mentionne explicitement la transe en relation avec l'art rupestre et les rituels de fabrication de la

⁶⁴² A. HOFF, *The /Xam and the Rain*, Köln, Rüdiger Köppe, 2011.

⁶⁴³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Last Testament of the Southern San », *op. cit.*, cité dans F.E. PRINS, « Southern-Bushman descendants in the Transkei: rock art and rainmaking », *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴⁴ F.E. PRINS, *ibid.*

⁶⁴⁵ « *The men with rhebok's heads [...] and the tailed men [...] live mostly under water; they tame elands and snakes. That animal which the men are catching is a snake (!) They are holding out charms to it, and catching it with a long reim –(see picture). They are all under water, and those strokes are things growing under water. They are people spoilt by the dance, because their noses bleed* » (J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 10).

⁶⁴⁶ F.E. PRINS, « Southern-Bushman descendants in the Transkei: rock art and rainmaking », *op. cit.*, p. 112, 114.

pluie. » F. Prins suggère au contraire que des indices dans les vestiges de tradition orale plaident en faveur de l'existence de concepts de magie sympathique liés à la chasse⁶⁴⁷.

Les mêmes propos de !Qing, à propos de Sehonghong Shelter (surtout ceux qui décrivent l'animal central comme un serpent alors qu'il n'en a clairement pas l'apparence), ont continué de susciter d'intenses commentaires. Il a notamment été suggéré que ses descriptions pourraient en fait concerner un autre abri orné, tout proche, qui possède un énorme serpent au centre du panneau (Rain Snake Shelter)⁶⁴⁸. Une hypothèse, à mon avis plus plausible, a été avancée : en se retrouvant dans l'abri de Sehonghong, !Qing aurait commenté les peintures qu'il voyait en se remémorant celles de Rain Snake Shelter, sans pour autant le mentionner⁶⁴⁹.

Pour les tenants de cette hypothèse, des aspects iconographiques bien spécifiques de Rain Snake Shelter, lorsqu'on les met en relation avec les témoignages ethnographiques, seraient diagnostiques de danses dans lesquelles les *!gi:ten* interagissent avec le monde des esprits et avec les créatures fantastiques qui l'habitent⁶⁵⁰ :

1. les anthropomorphes « qui s'effondrent » ;
2. ceux qui tendent les bras ;
3. ceux qui saignent du nez ;
4. ceux qui applaudissent.

Deux autres aspects iconographiques leur permettent de soutenir deux nouvelles propositions :

1. Le trait représenté le long du nez du serpent, que deux anthropomorphes semblent tirer à l'extrémité droite du panneau, suggérerait que ce serpent est un animal de pluie, en train d'être sorti de l'eau ;

⁶⁴⁷ « *None of the accounts given by the informants make explicit mention of trance in relation to rock art and rainmaking rituals* » (*ibid.*, p. 114).

⁶⁴⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS et S. CHALLIS, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, *op. cit.*, p. 115-118.

⁶⁴⁹ S. CHALLIS, J.C. HOLLMANN et M. MCGRANAGHAN, « 'Rain snakes' from the Senqu River: new light on Qing's commentary on San rock art from Sehonghong, Lesotho », *op. cit.*, p. 345.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 334.

2. les petits traits le long du corps du serpent suggéreraient quant à eux que l'animal est en train d'être découpé afin de faire pleuvoir, là où ses morceaux de chair sont éparpillés.

c. Le cas de Bamboo Hollow Shelter

Un autre site particulièrement intéressant est celui de l'abri de Bamboo Hollow 5, dans la région de Giants Castle (voir annexes p. 290 et fig. 65), initialement publié par A. Willcox, qui interprète la scène de manière très littérale, comme une vache saignant de la bouche, attaquée par « des chasseurs Bantous ou Bushmen⁶⁵¹ ». Pour JDLW, il s'agirait plutôt d'un animal de la pluie sur le point d'être sacrifié, lors d'un rituel impliquant une fois de plus la transe⁶⁵². Ses arguments sont :

1. la présence d'un thérianthrope ailé, qualifié d'antilope en transe (*trance-buck*), dans la partie supérieure droite du panneau ;
2. deux lignes qui émanent d'un anthropomorphe couché, qui représenteraient son esprit qui quitte le corps durant la transe ;
3. deux anthropomorphes (dont un partiellement humain) placés autour de l'animal et qui se touchent le nez, ce qui ferait pareillement allusion à la transe. Pour celui au-dessus de l'animal, la courte ligne qui relie sa main à sa figure pourrait représenter du sang ;
4. des croix qui émanent ou vont vers la bosse du probable bovidé. Elles représenteraient des abeilles⁶⁵³. Cet emplacement (le *n//au*) est censé être un endroit qui représente la puissance surnaturelle et être lié à la fabrication de la pluie, et à la transe. H. Pager soutenait que ces croix représentent des abeilles⁶⁵⁴, et JDLW considère avoir montré que la raison pour laquelle ces dernières sont représentées dans les peintures rupestres San est qu'elles possèdent beaucoup de puissance⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*, pl. 67, p. 81.

⁶⁵² J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Introductory Essay: Science and Rock Art », *Goodwin Series*, 4, 1983, p. 2-13 ; « The Empiricist Impasse in Southern African Rock Art Studies », *The South African Archaeological Bulletin*, 39(139) (1984), p. 58-66.

⁶⁵³ *Ibid.*, « Introductory Essay: Science and Rock Art », *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵⁴ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 345-352 ; « Rock Paintings in Southern Africa Showing Bees and Honey Hunting », *Bee World*, 54(2) (1973), p. 61-68.

⁶⁵⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Thin Red Line: Southern San Notions and Rock Paintings of Supernatural Potency », *op. cit.*, p. 8.



Fig. 65 – Orthomosaique d'un panneau du site de Bamboo Hollow 5 (KwaZulu-Natal, vallée de Giants Castle).



Fig. 66 – Relevé de ce même panneau.

Lors de la démonstration de JDLW, les arguments sont assortis d'affirmations non sourcées :

- « les antilopes en transe représentent les guérisseurs qui sont tombés à genoux en transe et dont les bras sont en arrière⁶⁵⁶ » ;
- « lorsque les guérisseurs entraient en transe pour contrôler un animal de pluie, on croyait que leur esprit quittait le sommet de leur tête pour un voyage hors du corps tandis que leur corps s'effondrait inconscient⁶⁵⁷ » ;
- « l'hypothèse selon laquelle les peintures de Bamboo Hollow représentent une telle expérience de transe explique de nombreux détails autrement énigmatiques⁶⁵⁸ ».

A. Willcox a réfuté cette hypothèse⁶⁵⁹, selon moi pour de mauvaises raisons. Il base son argumentaire sur l'idée que toute la démonstration de JDLW repose sur l'identification de l'animal de la pluie. Or, la conjonction de plusieurs éléments pourrait tout de même accréditer l'hypothèse d'une scène de fabrication rituelle de la pluie :

1. l'apparence globale de l'animal pourrait indiquer un animal de la pluie, avec à la fois des attributs propres au bovidé (les sabots, la forme générale du corps et la bosse caractéristique qui se situe au niveau du collier des mâles) et des incongruités (le corps est un peu trop allongé, lorsque l'on y regarde de plus près la tête est quelque peu étrange, l'arrière-train et la queue également). Cette figure pourrait représenter soit le taureau de la pluie, soit un animal hybride de la pluie ;
2. de probables liens/cordes sont peut-être figurés sous l'animal ;

⁶⁵⁶ « *Trance-buck represent medicine men who have fallen to their knees in trance and whose arms are in the backward posture* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Introductory Essay: Science and Rock Art », *op. cit.*, p. 7).

⁶⁵⁷ « *When medicine men entered trance to control a rain-animal, their spirits were believed to leave the tops of their heads on out-of-body travel while their bodies collapsed unconscious* » (*ibid.*).

⁶⁵⁸ « *The hypothesis that the Bamboo Hollow painting depicts such trance experience explains numerous otherwise enigmatic details* » (*ibid.*).

⁶⁵⁹ A.R. WILLCOX, *The Rock Art of Africa*, Johannesburg, Macmillan South Africa, 1984.

3. beaucoup d'anthropomorphes sont tournés vers l'animal, et certains semblent pointer des armes vers lui (ce qui donnerait du poids à l'argument du sacrifice).

D'après moi, donc, l'hypothèse de l'animal de la pluie demeure plausible. Ce qui est véritablement problématique, c'est le décalage qu'opère JDLW depuis une scène qui représenterait un éventuel rituel de fabrication de la pluie, vers l'implication de la transe lors de telles cérémonies. Si certaines affirmations telles que l'existence d'abeilles, l'emphase mise sur la bosse de l'animal et l'existence d'un thérianthrope ailé sont elles aussi plausibles, il me semble primordial d'émettre de sérieuses réserves :

1. après une analyse poussée de ce panneau *via* le plug-in DStretch[®], le thérianthrope ailé en haut à droite de la scène pourrait s'avérer n'être qu'un anthropomorphe agenouillé, avec les bras en arrière. C'est en tout cas ce que suggère une unité graphique analogue (soigneusement passée sous silence), qui se situe à quelques dizaines de centimètres en bas à gauche du panneau, sur la même paroi (fig. 65). En outre, d'autres hypothèses ont été formulées pour ce type de figuration (voir p. 166-176) ;

2. les deux lignes qui sont décrites comme émanant de l'anthropomorphe couché ne sont reliées ni à ce dernier, ni à l'animal. Ces lignes pourraient représenter les cordes pour tirer l'éventuel animal de la pluie (bien qu'elles ne soient pas situées au meilleur endroit), ou tout autre chose (par exemple des tracés partiels d'armes de jet, des figurations abstraites, etc.) ;

3. de nombreux éléments ont été omis, ou sont incorrects. JDLW prétend que « des marques naturelles sur la roche ont donné la fausse impression que l'animal saignait du nez⁶⁶⁰ ». Or une fois de plus, A. Willcox n'a jamais parlé d'autre chose que de saignements émanant de la bouche⁶⁶¹. Après une analyse *via* le plug-in DStretch[®], il pourrait s'agir de l'émanation du souffle de l'animal (voir fig. 66). C'est en tout cas la lecture que j'en fais, car à cet endroit les peintures ont le même aspect qu'une forme circulaire (elle aussi omise par tous

⁶⁶⁰ « *Natural marks on the rock have given the false impression that the animal is bleeding from the nose* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, « *Introductory Essay: Science and Rock Art* », *op. cit.*).

⁶⁶¹ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, *op. cit.*, pl. 67, p. 81.

les commentateurs) autour de la bosse de l'animal. Cette forme circulaire très régulière rend hautement improbable la possibilité de marques naturelles ;

Rien ne permet d'affirmer que l'anthropomorphe au-dessus de l'animal serait « partiellement humain » (il peut porter un masque ou une coiffe à oreilles d'antilope), et s'il se touche bien le visage, il est bien difficile d'en conclure qu'il s'agit du nez plutôt que de la bouche. Il en va de même pour le personnage se tenant sur un pied, en bas de l'animal, et dont la main est dirigée vers son visage et non son nez, ce qui rend d'autant plus fragile l'argumentaire qui en découle, et qui lie l'action de se toucher le nez à la transe.

4. s'il est probable que les unités graphiques en forme de croix puissent représenter des abeilles, je n'ai jamais observé d'autres exemples d'alignements aussi rectilignes. Ce qui pose tout de même de sérieux doutes (sur les peintures rupestres, les abeilles sont le plus souvent représentées en essaim, ayant l'aspect de nuages de type cumulus) ;

5. même s'il s'agissait effectivement d'abeilles, ce qu'elles signifient n'est en rien élucidé.

6. l'emplacement vers où se dirigent les abeilles (ou d'où elles proviennent !) pourrait ne pas correspondre au *n//au* que décrivait M. Biesele, et qui se situe, rappelons-le, « en haut du dos, à la base du cou⁶⁶² ». Ici, l'alignement se situe bien dans la partie supérieure du dos, mais au niveau du bas de la bosse, et est donc assez éloigné de la base du cou.

Dans la partie suivante, je reviendrai sur les implications de tels argumentaires en gigogne, qui reposent systématiquement sur une série de propositions dont la validité est contingente. Pour être valable, l'hypothèse finale nécessiterait que l'ensemble des propositions soit valable. Cette propension à penser qu'une combinaison d'hypothèses possède plus de chances d'être validée qu'une seule de ces hypothèses relève du sophisme de conjonction ou du « mille-feuille argumentatif »⁶⁶³. Autrement dit,

⁶⁶² M. BIESELE, « Sapience and scarce resources: Communication systems of the !Kung and other foragers », *Social Science Information*, 17(6) (1978), p. 921-947.

⁶⁶³ A. TVERSKY et D. KAHNEMAN, « Extensional versus intuitive reasoning: The conjunction fallacy in probability judgment », *Psychological Review*, 90 (1983), p. 293-315 ; S. PINKER, *Rationalité. Ce qu'est la pensée rationnelle et pourquoi nous en avons plus que jamais besoin*, Paris, Les Arènes, 2021, p. 42-43.

l'hypothèse qui voudrait que le panneau de Bamboo Hollow Shelter soit effectivement une représentation de la danse de transe a infiniment moins de chances d'être valable que l'hypothèse de la représentation effective d'un animal de la pluie. Sans même prendre en considération, à ce stade, d'autres implications : est-ce un rituel qui est évoqué de manière générique ou est-il figuré en tant qu'événement historique ? Ou bien encore, s'agit-il d'une allusion à un mythe ?



Fig. 67 – Plan rapproché du seul et unique panneau du site de La Rochelle (État libre).

d. Les signes en zigzags

Le site de La Rochelle (voir annexes p. 23 et fig. 67), situé dans l'État libre, fournit un autre exemple d'association de concepts en lien avec la pluie avec des signes distinctifs dans les peintures rupestres. En 1950, Joan Harding publie un relevé du site, ainsi qu'une discussion où elle confronte ses hypothèses vis-à-vis des motifs du panneau à l'opinion du professeur Clarence van Riet Lowe. J. Harding insiste sur le fait que les deux animaux centraux (qui possèdent à la fois des traits caractéristiques du rhinocéros et d'autres propres à l'hippopotame) sont chacun entourés d'un motif composé de séries de zigzags (ressemblant à des chevrons), qu'elle rapproche de certains des motifs

présents sur les poteries Sotho⁶⁶⁴. Elle s'interroge alors sur l'origine des peintures : seraient-elles l'œuvre d'un artiste San qui aurait vu ou copié ces motifs sur des poteries, ou des peintures Sotho ?

Le professeur van Riet Lowe réfute l'idée d'une corrélation entre les zigzags et les poteries Sotho, car ces motifs seraient trop universels. Il confirme cependant l'apparence des animaux en tant qu'hippopotames avec des têtes probablement stylisées, dont il nous dit qu'elles ne sont pas improbables dans des contextes cérémoniels. Selon lui, le zigzag représenterait souvent l'eau. Ces hippopotames aux têtes stylisés seraient donc vraisemblablement représentés dans des étendues d'eau⁶⁶⁵. Sans apporter d'arguments, H. Woodhouse affirme quant à lui, en évoquant succinctement le « folklore San », que ces mêmes figurations sont des animaux de la pluie vivant dans les nuages et que ces derniers sont représentés en train de faire pleuvoir⁶⁶⁶.

Des zigzags sont présents à côté de divers animaux, sur plusieurs autres sites proches, notamment près des villes de Clocolan et de Fouriesburg, ce qui a également fait dire à H. Woodhouse que ce motif était associé à la pluie, sans qu'il étaye davantage ses conclusions⁶⁶⁷.

e. Des témoignages extrêmement variés

En 1884, le magistrat Walter Stanford prend la déposition de Silayi, un Thembu originaire de la ville actuelle de Ngcobo (dans la province du Cap-Oriental). Il livre un témoignage qui renseigne la vie quotidienne des San (des aspects de la division sexuelle des tâches, la composition du poison dont sont enduites les flèches), et indique que la fabrication de la pluie peut aider lors des expéditions de vol de bétail, notamment pour effacer les traces des animaux⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ J.R. HARDING, « A Remarkable Rock Painting in the Bethlehem District, O.F.S. », *The South African Archaeological Bulletin*, 5(18) (1950), p. 51-54.

⁶⁶⁵ *Id.*

⁶⁶⁶ B. WOODHOUSE, *The Rain and its Creatures. As the Bushmen painted them*, Rivonia, W. Waterman Publications, 1992, p. 6.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 7, 9.

⁶⁶⁸ W.E. STANFORD, « Statement of Silayi, with Reference to His Life Among the Bushmen », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 1(2) (1910), p. 435-440.

Des sites rupestres plus septentrionaux pourraient également avoir été en lien avec la fabrication de la pluie. En 1928, Miles Burkitt, un archéologue de Cambridge, visite l'Afrique australe et décrit sa visite du site de Domboshawa Cave, près de Salisbury (aujourd'hui Harare, la capitale du Zimbabwe). Il a notamment évoqué la tradition locale de la fabrication de la pluie et les offrandes apportées par les officiants qui attendaient qu'un signe apparaisse (de la fumée au sommet de la colline), indiquant que leurs offrandes avaient été acceptées et que la pluie allait tomber⁶⁶⁹. Alors que M. Burkitt se trouvait sur le site, son collègue archéologue et ancien élève le professeur John Goodwin a identifié une peinture à proximité, dont il pensait qu'elle représentait une cérémonie de fabrication de la pluie. Le panneau a ensuite été copié par Elizabeth Goodall, qui le décrit également comme une représentation de cérémonie de la pluie, et évoque pour cela un « personnage assis près du centre [du panneau, et qui] tient un objet ressemblant à un carquois d'où la pluie tombe vers un arbre⁶⁷⁰ ». Elle a également décrit des thérianthropes ou des individus portant des masques d'oiseaux, et elle évoquait la possibilité de voir dans les quatre anthropomorphes ou thérianthropes bien plus petits que les autres de petits « esprits » se déplaçant parmi les gens⁶⁷¹. E. Goodall suppose que l'animal dans la partie inférieure joue un rôle important dans le déroulement de la scène, que l'anthropomorphe devant effectuer peut-être un sacrifice rituel, en lien avec les cérémonies qui se déroulaient à proximité⁶⁷². Pour la même scène, M. Burkitt évoquait un « dieu de la pluie », sans donner davantage de précisions⁶⁷³ (voir fig. 68).

⁶⁶⁹ M.C. BURKITT, *South Africa's Past in Stone & Paint*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928.

⁶⁷⁰ « *The figure sitting to the centre holds an object like a quiver from which rain falls towards a tree and another unidentified motif* » (R.F.H. SUMMERS dir., *Prehistoric Rock Art of the Federation Rhodesia & Nyasaland*, 1^{re} éd., Chatto & Windus, 1959, fig. 30, p. 105).

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷³ M.C. BURKITT, *South Africa's Past in Stone & Paint*, *op. cit.*, p. 118-120.



Fig. 68 – Copie du panneau de Doboshawa Cave effectuée par E. Goodall et publiée en 1959⁶⁷⁴.

D'autres relevés effectués par E. Goodall sur le même site (voir fig. 69 et 70) pourraient également suggérer des thèmes assez communs dans les scènes de fabrication de la pluie. Mais puisque je ne me suis pas rendu sur les sites en question, je ne me prononcerai pas sur cette hypothèse. Une copie montre cependant des anthropomorphes proches de traits qui pourraient être interprétés comme des cordes⁶⁷⁵. E. Goodall mentionne la présence de tracés qui pourraient représenter un éléphant. Des tracés qui étaient malheureusement difficilement perceptibles lors de son passage sur le site⁶⁷⁶. Un autre panneau semble par ailleurs représenter un hippopotame très schématique (voir fig. 70). Or on sait que les hippopotames ont été décrits comme probables animaux de la pluie⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ R.F.H. SUMMERS dir., *Prehistoric Rock Art of the Federation Rhodesia & Nyasaland*, op. cit.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pl. 1, p. 5.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁷⁷ WB.I.1.311-312 ; G.W. STOW et D.F. BLEEK, *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State*, op. cit.



Fig. 69 – Copie du site de Domboshawa Cave effectuée par E. Goodall et publiée en 1959.



Fig. 70 – Copie du site de Domboshawa Cave effectuée par E. Goodall et publiée en 1959.

f. Des pratiques syncrétiques ?

Plusieurs sources attestent de l'ampleur que pouvait prendre la réputation des « bons faiseurs de pluie », et leurs services étaient très recherchés non seulement par le groupe dont ils faisaient partie, mais aussi par les peuples voisins⁶⁷⁸. En 1908, il est notamment fait référence à des San officiant comme faiseurs de pluie, sur un *krantz** qui surplombe la rivière Buffalo (dans la province du Cap oriental)⁶⁷⁹.

J. Hollmann soutient, à l'aune de ces données, qu'eMkhobeni Shelter (dans la partie nord-ouest de l'UDP, non loin de la réserve de Didima) évoque cet échange culturel de service, voire des pratiques syncrétiques (voir fig. 71). Il aborde ainsi la question difficile de l'interprétation des peintures rupestres relatives à des rituels San côtoyant des thèmes attribués aux agriculteurs Nguni (au premier rang desquels figure la hache métallique, que les San n'utilisaient pas), élaborés dans une tradition stylistique dissonante. La bonne connaissance des relations entre ces deux groupes, du symbolisme des couleurs et des objets culturels (les tabliers représentés, l'*Inkatha* : une bobine d'herbe représentant l'unité du groupe et associée à la cérémonie des prémices des Amabaso, dans la région du KwaZulu-Natal) lui permet d'esquisser un scénario séduisant. Les artistes ont vraisemblablement créé un complexe de nouvelles relations conceptuelles à travers l'élaboration de peintures inspirées par le contact avec les agriculteurs et tout particulièrement les pratiques rituelles liées à la fertilité et à la pluie. Le panneau représenterait des personnes portant des tabliers Nguni autour d'un bovidé, mais dansant avec certains attributs liés à la danse de guérison San, ce qui semble appuyer l'interprétation en termes de réponse spécifique et syncrétique à ces contacts⁶⁸⁰.

⁶⁷⁸ W.E. STANFORD, « Statement of Silayi, with Reference to His Life Among the Bushmen », *op. cit.* ; G.B. SILBERBAUER, *Bushman Survey*, Gaborone, Bechuanaland Government, 1965, p. 127 ; M. WILSON, *The Oxford History of South Africa: South Africa to 1870*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 62, 161, 270 ; A.R. WILLCOX, *The Rock Art of South Africa*, *op. cit.*, p. 20, 34.

⁶⁷⁹ D.B. HOOK, *With sword and statute (on the Cape of Good Hope frontier)*, Cape Town/Port Elizabeth/Grahamstown/Johannesburg/East London/Stellenbosch/Durban, J.C. Juta & Co., 1906, p. 170, 327.

⁶⁸⁰ J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Archaeological Review*, 32(3) (2015a), p. 505-535.



Fig. 71 – eMkhobani Shelter (KwaZulu-Natal). Scène probable de rituel synchrétique de la pluie. En haut : état de conservation actuel. En bas : mise en valeur des couleurs *via* DStretch® et Photoshop®.
Photo : Jeremy Hollmann

g. Quels critères ?

Comme pour toutes les catégories présentées jusqu'à présent, la plupart des connaissances vis-à-vis du contrôle de la pluie proviennent de la collection Bleek & Lloyd, des connaissances sur le *n!ow* (ou *n!au*)⁶⁸¹, ainsi que des premiers relevés effectués sur des sites emblématiques. Nombre d'analystes ont cherché (et ont facilement trouvé !) des expressions artistiques locales qui « résonnent » avec les concepts généraux présents

⁶⁸¹ M. BIESELE, « Sapience and scarce resources: Communication systems of the !Kung and other foragers », *op. cit.* ; *Women like meat: the folklore and foraging ideology of the Kalahari Ju/'hoan*, *op. cit.* ; L. MARSHALL, « N!ow », *Africa*, 27(3) (1957), p. 232-240 ; « !Kung Bushman Religious Beliefs », *Africa*, 32(3) (1962), p. 221-252 ; « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *op. cit.*, p. 347-381.

dans les recueils ethnographiques, et réciproquement. Ce qui relève une fois de plus de raisonnements circulaires.

Plusieurs critères ont été utilisés pour ces interprétations, que je résume ici :

- des animaux spécifiques qui représenteraient l’animal de la pluie (serpents, hippopotames, rhinocéros, avec parfois des caractéristiques anatomiques hybrides) ;
- des liens, des cordes, au bout desquels figurerait un animal de la pluie ;
- des zigzags ;
- des traits autour des animaux qui indiqueraient la pluie ;
- des indices de sacrifices ;
- des indices de possession d’animaux.

Certains critères (comme les cordes dont parle !Qing) sont présentés de manière à ce que le lecteur pense qu’ils sont directement reconnaissables dans les peintures. Une des questions primordiales qui ne sont jamais posées explicitement peut être formulée ainsi : peut-on retrouver ces critères identifiables dans les peintures ? Toute figuration qui ressemble à des cordes suffit-elle à valider l’interprétation du panneau en tant que scène de fabrication de la pluie ? Si oui, quelle est la portée de cette conclusion ? Quelle est l’extension de la scène de pluie, inclut-elle tout le panneau ? *Quid* de possibles figurations qui auraient pu être ajoutées par la suite ? J’insisterai davantage, dans la partie III, sur les pistes qui s’offrent à nous pour tenter de répondre à ces questions.

h. Les variations de la perception du contrôle de la pluie en Afrique australe

Maria Hendrik Schoeman a soutenu qu’il existait des similitudes frappantes dans les récits du contrôle de la pluie dans différentes communautés agricoles réparties dans toute l’Afrique australe, et ce malgré quelques détails divergents⁶⁸². Pourtant, c’est faire peu de cas de la diversité des idiosyncrasies que l’on rencontre en parcourant la littérature sur le sujet. Chez les Gogos (Tanzanie), certaines pratiques rituelles mettent

⁶⁸² M.H. SCHOEMAN, *Clouding power? Rain-control, Space, Landscapes and Ideology in Shashe-Limpopo State Formation*, Thesis, 2007, p. 50-54.

le pangolin au centre de divinations liées à des rites de fabrication de pluie⁶⁸³. Dans certains cas, il s'agit d'ailleurs de rituels de puberté féminins. Le dénominateur commun des rituels en lien avec les pangolins chez les Gogos est leur lien avec les concepts de fertilité et de respect de la terre et de ses habitants. Le pangolin est d'ailleurs désigné en tant que « détenteur de la pluie⁶⁸⁴ ».

Les chefs Tswana possédaient des enclos où étaient conservés des remèdes contre la pluie dans des pots en argile. Les années où le faiseur de pluie décrétait que les champs n'étaient pas assez propres, juste avant la saison des semailles, des jeunes filles qui n'avaient pas encore eu leurs premières règles étaient sélectionnées. Le faiseur de pluie aspergeait les jeunes filles (principalement leurs pieds) de l'un des remèdes contenus dans les pots mélangés à de l'eau, avec son chasse-mouches. Les filles partaient en direction d'un point d'eau, remplissaient les mêmes pots afin d'en arroser les champs à l'aide de brindilles. Parfois le faiseur de pluie arrosait lui-même les champs, toujours avec son chasse-mouches ; par la suite, des chants étaient entonnés pour accueillir la pluie. Il était interdit de boire et de manger durant la cérémonie, et des observances strictes s'appliquaient également sur la viande durant la soirée qui suivait. À noter que l'ombre des ancêtres plane sur toute la durée de ce rituel de purification appelé *go tlhapisa lefatshe*⁶⁸⁵.

Les Zulu, quant à eux, vénéraient encore jusqu'à très récemment Nomkhubulwane, princesse du ciel, déesse du maïs, de la nature et de la fertilité⁶⁸⁶. Autrefois, les cérémonies étaient célébrées dans pratiquement chaque village, mais de nos jours, une seule a lieu chaque année en septembre à Nongoma⁶⁸⁷, où plusieurs centaines de jeunes filles vierges convergent vers le palais du prince (sur la côte sud du KwaZulu-Natal), pour assister à la cérémonie de danse de la pluie. Les vierges sont considérées comme pures ; or le concept de pureté chez les Zulu est étroitement lié à celui de la fertilité. Faire intervenir des jeunes filles vierges lors des labours, des semis ou des récoltes signifie

⁶⁸³ M.T. WALSH, « Symbolism, myth and ritual in Africa and Asia », dans *Pangolins*, D.W.S. CHALLENGER, H.C. NASH et C. WATERMAN dir., Academic Press, 2020 (Biodiversity of World: Conservation from Genes to Landscapes), p. 197-211.

⁶⁸⁴ *Id.*

⁶⁸⁵ J.P. FEDDEMA, « Tswana ritual concerning rain », *African Studies*, 25(4) (1966), p. 183-184.

⁶⁸⁶ E.J. KRIGE, *Social System of the Zulus*, Pietermaritzburg, Imprint unknown, 1982.

⁶⁸⁷ S. ADEYEMI, « Performing myths, ritualising modernity: dancing for Nomkhubulwana and the reinvention of Zulu tradition », dans O.S. OMOERA, S. ADEYEMI et B. BINEBA dir., Rochester, UK, Alpha Crownes Publishers Ltd, 2012, 2, p. 435-445.

donc potentiellement plus de nourriture pour toute la communauté⁶⁸⁸. Lorsque j'ai posé la question sur les raisons d'être de cette cérémonie à Siphelile Duma, le fils de Richard Duma (le chef du clan Duma, dans le village de Thendele), il m'a répondu :

« Autrefois, les jeunes filles devaient aller chercher des aliments qu'elles n'avaient pas le droit de manger, car il ne fallait pas qu'elles grossissent. Elles n'avaient pas le droit de manger des œufs, du lait et d'autres aliments. Aujourd'hui, le fait d'être vierge est aussi un cadeau de l'enfant envers ses parents, car dans notre culture, nous avons des choses appelées *uMemulo Umhlonyane*. C'est une cérémonie traditionnelle qui avait lieu autour des vingt et un ans, lors des premières règles, mais de nos jours elle peut se tenir plus tôt. C'est l'occasion pour les parents de dire à leur fille qu'elle s'est toujours comportée correctement. Le père doit abattre une chèvre pour signifier aux ancêtres que la jeune femme s'est comportée correctement, de telle sorte qu'elles n'ont pas déçu leurs parents. Elles sont alors prêtes à se marier.

Autrefois, mon père me racontait que plusieurs jours avant la cérémonie, la fille était gardée dans une hutte séparée. Pendant qu'elle était dans cette pièce, seules les femmes plus âgées rendaient visite à la jeune fille pour lui prodiguer des conseils et l'orienter sur la façon de se comporter en tant que jeune femme. Après plusieurs jours, le matin du dernier jour de la cérémonie, la jeune fille et ses amies (qui étaient autorisées à dormir ensemble la dernière nuit du rituel) se rendaient à la rivière pour se baigner. Sur le chemin du retour, elles chantaient des chansons traditionnelles. Dans d'autres villages, au lieu de sacrifier une chèvre, ils sacrifient aujourd'hui du bétail, et donnent de l'argent à la jeune fille. Parfois, à son retour, la jeune fille recevait une *iKlwa* [une lance Zulu à manche court] et les gens du village badigeonnaient la jeune femme de graisse de

⁶⁸⁸ K. KENDALL, « The Role of Izangoma in Bringing the Zulu Goddess Back to Her People », *The Drama Review*, 43(2) (1999), p. 94-117.

vache. Mais cela, nous ne l'avons pas fait ici [au village] depuis plusieurs générations⁶⁸⁹. »

Pour une jeune fille Zulu, la séclusion pouvait durer jusqu'à deux mois, durant lesquels on lui enseignait les normes de la féminité et les devoirs d'une femme, notamment comment elle doit se comporter envers son futur mari⁶⁹⁰. On pouvait autrefois lui remettre un morceau de graisse prélevé sur la bête abattue pour l'occasion, symbole de la protection de ses ancêtres (puisqu'elle était sur le point de quitter son foyer pour aller vivre avec son mari)⁶⁹¹. Ce pouvait également être une autre partie de l'animal, l'*umhlwehlwe* (c'est-à-dire la crépine), qui devait servir le même objectif. Le père de famille recouvrait les épaules et la poitrine de sa fille avec l'*umhlwehlwe*⁶⁹².

Chez les Venda, le python était étroitement associé à la pluie. Il était donc interdit de tuer les pythons lorsque les premières pluies commençaient à tomber, ainsi que pendant la saison des semis. Si un python était tué par accident, la tête et la queue devaient être enterrées dans un kraal pour assurer la fertilité du bétail, et le corps

⁶⁸⁹ « *In the past, girls had to go and fetch food that they were not allowed to eat, because they were not allowed to get fat. They were not allowed to eat eggs, milk and other foods. Today, being a virgin is also a gift from the child to the parents, because in our culture we have things called uMemulo Umhlonwane. This is a traditional ceremony that used to take place around the age of twenty-one, when the first period starts, but nowadays it can be held earlier. It is an opportunity for parents to tell their daughter that she has always behaved properly. The father has to slaughter a goat to signify to the ancestors that the young woman has behaved properly, so that they have not disappointed their parents. They are then ready to get married.*

My father used to tell me that several days before the ceremony, the girl was kept in a separate hut. While she was in this room, only the older women would visit the girl to give her advice and guidance on how to behave as a young woman. After several days, on the morning of the last day of the ceremony, the girl and her friends (who were allowed to sleep together on the last night of the ritual), would go to the river to bathe. On the way back, they would sing traditional songs. In other villages, instead of sacrificing a goat, they now sacrifice cattle, and give money to the girl. Sometimes, when the girl returned, she would be given an iKlwa and the people of the village would rub the young woman with cow fat. But we haven't done that here for many generations » (notes de terrain 2022).

⁶⁹⁰ Dès la petite enfance, on apprend aux filles à obéir aux hommes et à leur témoigner beaucoup de respect. Une fille doit se comporter selon les règles fixées par son père et, plus tard, celles fixées par son mari. Si elle n'est pas mariée, c'est de toute façon un parent masculin qui fixera les règles. Les tâches domestiques lui incombent : la corvée d'eau, le ramassage du bois de chauffage, la récolte dans les champs, la cuisine, la fabrication des poteries, le tissage de nattes, le brassage de la bière. S'occuper des enfants est également la responsabilité des femmes dans le foyer. Bien que leur statut soit traditionnellement « inférieur », les femmes sont respectées à l'aune de leur statut spécifique. Les hommes sont notamment très attentifs à leur santé, et elles sont soignées dès le premier signe de faiblesse ou de maladie (R.T. BLOSE, *Transformation and Continuity in the Umemulo Ceremony*, University of Natal, 1998).

⁶⁹¹ R.T. BLOSE, *ibid.*

⁶⁹² C.T. MSIMANG, *Kusadliwa Ngoludala*, Shuter & Shooter, 1975, p. 248 ; T. MAGWAZA, *Orality and its cultural expression in some Zulu traditional ceremonies*, University of Natal, Durban, 1993, p. 38.

devait absolument être traîné vers une rivière. De même, personne n'était censé posséder une queue d'hyène, qui était elle aussi associée à la pluie. Si ces observances n'étaient pas respectées, la pluie pouvait ne pas tomber⁶⁹³.

En 2013, des archéologues pensaient avoir découvert dans la région du Limpopo un centre rituel de fabrication de pluie⁶⁹⁴. Les auteurs soutiennent que les San utilisaient ce site pour mener des rituels de fabrication de la pluie. Ils basent leur démonstration sur les nombreux vestiges de faune découverts dans deux bassins-réservoirs faits de pierres. Des recueils ethnographiques sont invoqués pour relier le symbolisme des espèces retrouvées dans ces restes de faune (oiseaux, reptiles, amphibiens, poissons et mollusques principalement) au contrôle de la pluie⁶⁹⁵. Pourtant, aucun vestige n'a pour l'instant pu être associé de manière certaine à un site de contrôle de la pluie. En outre, le fait que ces restes soient noirs (puisqu'ils ont été brûlés) a également été rapproché de la couleur sombre des nuages gorgés de pluie. Un argument qui paraît bien fragile, étant donné toutes les raisons alternatives qui pourraient concourir à brûler ces petits animaux (alimentation, utilisation lors de rituels autres que la fabrication de la pluie, etc.).

Concernant le site de gravures rupestres de Driekops Eiland, en Afrique du Sud (proche de Kimberley, dans le Cap-Nord, voir annexes p. 122), David Morris a donné davantage d'importance au cadre physique et géographique. Il considère ces éléments comme analytiquement pertinents, au même titre que le style des gravures ou les thèmes abordés. Le fait que les gravures se situent sur des dos de baleine⁶⁹⁶ (*glacial pavement* en anglais) alignés avec le lit de la rivière Riet est l'argument principal qui est avancé pour souligner l'agencement symbolique du site en lien avec l'eau. Ce lien avait cependant déjà été suggéré par G.W. Stow⁶⁹⁷. D. Morris a renforcé la pertinence

⁶⁹³ H.A. STAYT, *The Bavenda*, International Institute of African Languages and Cultures, 1931, p. 309-313.

⁶⁹⁴ S. BRUNTON, S. BADENHORST et M.H. SCHOEMAN, « Ritual fauna from Ratho Kroonkop: a second millennium AD rain control site in the Shashe-Limpopo Confluence area of South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 48(1) (2013), p. 111-132.

⁶⁹⁵ Usant des mêmes arguments, Carolyn Thorp a par ailleurs tenté de rapprocher des restes de grenouilles retrouvés sur le site de Vaalekop Shelter à une utilisation rituelle des lieux, en rapport avec le contrôle de la pluie (C. THORP, « 'Frog people' of the Drakensberg », *op. cit.*).

⁶⁹⁶ Les dos de baleine sont des formations rocheuses dues à l'abrasion glaciaire (voir annexes p. 128, le site tout proche de Nooitgedacht Glacial Pavements, Driekops Eiland).

⁶⁹⁷ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa. A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, *op. cit.*, p. 28-29, 398.

renouvelée par rapport aux KhoeSan et à d'autres ethnographies qui relient l'eau (qui monte saisonnièrement pour submerger les gravures) aux croyances et pratiques concernant les rites de passage à l'âge adulte des jeunes femmes. Celles-ci font référence à des processus cosmologiques associés aux rivières et à la pluie, à la lune et au fameux serpent d'eau mythique. Un réagencement des sources invoquées pour tenter d'expliquer ces gravures, davantage orienté vers une ethnographie locale, trouve une résonance avec les individus de communautés environnantes.

C. Low s'est penché sur la question de la poudre de serpent brûlé évoquée par !Qing dans l'article publié en 1874 par J. Orpen⁶⁹⁸ (très influent, nous l'avons vu, dans l'histoire des interprétations des arts rupestres d'Afrique du Sud). Il a réexaminé les paroles consignées pour tenter de déterminer comment elles pouvaient être liées aux danses de guérison KhoeSan⁶⁹⁹. En retraçant l'histoire des « *poison doctors* » qui étaient censé concocter ces charmes, il a également éclairé les relations entre les San, les Khoekhoe, les serpents et la pluie au XIX^e siècle. Il est notamment revenu sur des pratiques telles que le fait de se mettre du venin de serpent dans des entailles ou d'ingérer l'animal broyé, et a tenté de spécifier leur finalité. Il soutient que cela a peu de rapport avec une démarche « proto-scientifique » qui viserait à obtenir une forme d'immunité (par exemple par mithridatisation). En intégrant une partie de l'animal dans son corps, l'individu partagera désormais un « lien de parenté » avec lui. En tant que l'un des leurs, le serpent ne le blessera pas. Un raisonnement en tout point similaire m'a été rapporté par un guide Zulu de l'Ezemvelo KZN Wildlife, Zama Sithole, lorsqu'il m'amenait sur un site rupestre de la région de Cathedral Peak. Zama se plaignait que je n'avançais pas assez vite dans le sous-bois qui menait à Lower Mushroom Shelter. Je lui expliquais que je ne voulais pas marcher sur un serpent, notamment une vipère heurtante, dont je venais de lire qu'elles étaient particulièrement apathiques. Il me rétorqua que je n'avais rien à craindre, car lorsqu'il était enfant, son père lui avait fait manger un remède prophylactique mélangé à un serpent broyé en poudre, afin que le serpent sente lorsqu'il approche. Zama m'a affirmé que grâce à ce subterfuge, il était lui aussi capable de sentir les serpents approcher⁷⁰⁰.

⁶⁹⁸ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹⁹ C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *op. cit.*, p. 71-96.

⁷⁰⁰ Notes de terrain 2019.

Je n'ai pas évoqué le cas des serpents à tête d'antilope, un sujet traité maintes fois⁷⁰¹. En revanche, je me suis aperçu que de vieilles légendes circulaient encore concernant d'autres types de serpents qui possèdent des têtes d'autres animaux, ainsi en est-il du tantôt dénommé *dassie-slang*, *das-adder* ou encore *dassie-adder*. Une créature qui, comme son nom l'indique, est censée être un croisement entre un dassie et un serpent, vraisemblablement une vipère heurtante (*puff adder*). Elle se nourrirait principalement de dassies (*Hyrax*) par le biais d'un subterfuge en deux temps, qui consisterait tout d'abord à se placer face à sa proie, de manière à dissimuler son corps de serpent. Si un dassie s'approche sans méfiance et croise le regard de la créature hybride, il est alors pétrifié sur place tandis que le serpent le fixe tout en s'approchant progressivement, puis il lui inflige une morsure paralysante avant de l'avaler⁷⁰².

Dans la littérature, la plus ancienne trace de *das-adder* remonte à l'appel lancé par Andrew Smith en 1825 pour le compte du South African Museum⁷⁰³, fondé la même année, afin de recueillir des spécimens de ce qu'il croit alors être une nouvelle espèce, et toute information utile à son sujet. La requête du superintendant paraît dans la *Gazette* du musée, le vendredi 22 juillet 1825⁷⁰⁴, et reçoit rapidement de très nombreuses réponses. Dans la *Gazette* du vendredi 5 août 1825, soit deux semaines plus tard seulement, A. Smith rapporte les propos qui lui semblent les plus cohérents, à savoir que l'animal ressemble à un iguane, mais possède des couleurs semblables aux vipères heurtantes. Il rapportera plus tard qu'il s'agit sans doute d'un varan des steppes⁷⁰⁵. James Chapman relatait combien ces légendes étaient particulièrement

⁷⁰¹ S. SCHMIDT, « The rain bull of the South African Bushmen », *African Studies*, 38(2) (1979), p. 201-224 ; H. PAGER, *The Rock Paintings of the Upper Brandberg*, Heinrich-Barth-Institut, 1989 ; *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, Part III: Southern Gorges*, Heinrich-Barth-Institut, 1995 ; *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, Part IV: Umuab and Karoab Gorges*, Heinrich-Barth-Institut, 1998 ; C. TURNER, *An interpretation of rock art imagery from the Brandberg/Dâures, Namibia*, a dissertation submitted to the Faculty of Arts in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012, p. 88-92, 116.

⁷⁰² E. ROSENTHAL, *Encyclopaedia of Southern Africa*, Warne, 1973, p. 143.

⁷⁰³ Aujourd'hui l'Iziko South African Museum de Cape Town.

⁷⁰⁴ SOUTH AFRICAN MUSEUM, « Request for specimens and information regarding the Das-Adder », *Cape Town Gazette and African Advertiser*, 22/07/1825.

⁷⁰⁵ A. SMITH, *Illustrations of the Zoology of South Africa: Consisting Chiefly of Figures and Descriptions of the Objects of Natural History Collected During an Expedition Into the Interior of South Africa, in the Years 1834, 1835, and 1836; Fitted Out by « the Cape of Good Hope Association for Exploring Central Africa »*, 4, 1849, p. 14.

présentes à l'esprit des Boers de l'actuelle région de l'État libre, et y allait de son explication personnelle :

« J'ai pensé que l'histoire du dassie-slang, si répandue parmi les Boers du Trans-Vaal, a dû naître de l'imagination d'un individu à moitié aveugle, qui avait peut-être vu un serpent parmi les rochers ou un python saisir un dassie – leur proie habituelle – par les pattes arrière, et glisser avec lui dans le trou le plus proche, pour l'avalier et le digérer⁷⁰⁶. »

i. Les serpents et la pluie

Dès 1868, J. Chapman relatait déjà le fait de voir apparaître, après les pluies bon nombre de ces reptiles⁷⁰⁷. Au début du printemps et jusqu'à la fin de l'été, des fortes pluies interviennent dans les montagnes du Maloti-Drakensberg, les serpents se font alors plus visibles pour différentes raisons. Les espèces fouisseuses et semi-fouisseuses sont poussées hors de leurs terriers par la montée du niveau de l'eau dans ces derniers, et par le manque d'oxygène qui en résulte. Mais les serpents qui affectionnent tout particulièrement les grenouilles et les crapauds, tels que le cobra cracheur du Mozambique (*Naja mossambica*) ou *Causus rhombeatus*, seront également plus enclins à chasser les amphibiens après les pluies ou les orages. Ces deux espèces sont très rarement observées en altitude, mais très courantes dans les Midlands, à quelques dizaines de kilomètres des monts du Maloti-Drakensberg, et plus particulièrement dans le sud du KwaZulu-Natal⁷⁰⁸. Dans les hauteurs, on retrouvera bien davantage le rhinkals (*Hemachatus haemachatus*), la vipère heurtante (*Bitis arietans*) et *Bitis atropos*, qui apprécient tout autant les amphibiens.

Le symbolisme du serpent peut donc être lié à l'importance de la saisonnalité. Lorsque l'on se penche sur le comportement des serpents, ce qui marque d'emblée, c'est leur

⁷⁰⁶ « *I have been thinking that the story of the dassie-slang, so prevalent amongst the Boers of the Trans-Vaal, must have originated in the imagination of some half-blind individual, who perhaps had seen a rock-snake or python seize a dassie –their usual prey– by the hind quarters, and glide with it into the nearest hole, there to swallow and digest it* » (J. CHAPMAN, *Travels in the Interior of South Africa...*, *op. cit.*, p. 389).

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁰⁸ J. MARAIS, *A Complete Guide to Snakes of Southern Africa*, 2^e éd., Cape Town, Penguin Random House South Africa, 2005.

important rôle de régulateur de biodiversité. Toute espèce est évidemment le maillon d'une chaîne, et est donc interconnectée avec ses prédateurs et les animaux dont elle se nourrit. Toutefois, il est possible que les serpents aient été perçus *a minima* comme ayant un rôle majeur de régulateur à des moments critiques tels que peu après les fortes pluies. Si l'on raisonne en termes d'équilibre, les pluies induisent des changements rapides : dans cette région, à l'approche du printemps, les insectes pullulent (dont les moustiques), ce qui fait proliférer les amphibiens, dont certains serpents sont particulièrement friands. Lorsque l' « image serpent » est employée sur une paroi, nul ne peut décemment prétendre à quelle(s) subtilité(s) les artistes San ont voulu l'y associer. Le champ des possibles est vaste, et les quelques mythes et légendes à disposition dans la collection Bleek & Lloyd ne peuvent suffire à interpréter ces figurations rupestres.

17. Les « femmes-mythiques »

Si l'on se base sur les critères de l'hybridité, les figurations qui nous intéressent ici s'apparentent à des thérianthropes, mais elles ne sont jamais interprétées en tant que tels. La première apparition de ces figurations intervient en 1930 dans un ouvrage d'Elizabeth Mannsfeld⁷⁰⁹, puis l'année suivante dans celui de L. Frobenius, qui les avaient dénommées les « lièvres mythiques⁷¹⁰ ». E. Mansfeld, devenue E. Goodall, identifie tout d'abord en Rhodésie du Sud (l'actuel Zimbabwe) des figurations féminines étranges, dont elle juge qu'elles forment une catégorie spécifique, et qui relèveraient de la mythologie⁷¹¹. Le fait que cette catégorie de représentations soit peinte aux quatre coins du Mashonaland (la région nord du Zimbabwe, où se situe actuellement la capitale Harare) refléterait selon elle une croyance générale largement diffusée et partagée.

Ces figurations ne seront cependant décrites en détail que vingt ans plus tard, par cette professeure d'art allemande qui s'intéressait à l'ethnographie et qui participa à

⁷⁰⁹ E. MANNSFELD, *Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie: Die Expedition von 1928-1930. Enthält den Katalog der süd-afrikanischen Felsbilderkopien*, Franckfurt am Main, Gesellschaft der Förderer, 1930.

⁷¹⁰ L. FROBENIUS, *Madsimu Dsangara: Südafrikanische Felsbilderchronik*, Verlag nicht ermittelbar, 1931, p. 21-22.

⁷¹¹ E. GOODALL, « Notes on certain human representations in Rhodesian Rock Art », *Transactions of the Rhodesia Scientific Association*, XLII, (1949), p. 1-6.

l'expédition Frobenius⁷¹² dans l'actuel Zimbabwe entre 1928 et 1930. La formulation des premières hypothèses vis-à-vis de cet iconothème ne peut se comprendre en dehors de l'histoire particulière d'E. Goodall⁷¹³, qui devint l'assistante de recherche de L. Frobenius dès 1923. Elle l'a accompagné en Afrique australe et a établi un catalogue à partir de la collection de relevés de l'expédition⁷¹⁴. Par la suite, entre 1940 et 1943, elle réalisera près de cinq cents relevés à l'aquarelle, allant de simples figurations isolées à de vastes panneaux complets. E. Goodall est la première en 1930 à attirer l'attention sur ces figurations particulières, puis à en définir les critères iconographiques qui concourent à son isolation en tant que catégorie distincte (en 1949). Ce n'est toutefois qu'en 1959 qu'elle les qualifia de « femmes mythiques⁷¹⁵ ».

Puis, en 1956, A. Willcox⁷¹⁶ présente un abri du Drakensberg, Willcox's Shelter (dans la réserve de Giant's Castle), dont il présume également que la représentation d'un « Bushman masqué » est mythologique et rituelle, car son corps est peint, ses mains ont un aspect de pattes et son corps est décrit comme « grotesque » (voir fig. 72). La figuration en question avait fait l'objet dès 1893, par Louis Tylor, d'une copie qui est conservée au Pitt-Rivers Museum d'Oxford.

⁷¹² On sait aujourd'hui que l'appréhension des sites rupestres visités par Frobenius fut teintée d'une vision romancée et fantasmée de la préhistoire de l'Afrique australe (H. IVANOFF, « Exposition "Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain" », *Revue de l'IFHA*, 6 (2014).

⁷¹³Cf. : L. DE HARDE, *Elizabeth Goodall: a quiet contribution to rock art research in Southern Africa*, Johannesburg, University of the Witwatersrand, in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Art History), 2020.

⁷¹⁴ E. MANNSFELD, *Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie: Die Expedition von 1928-1930. Enthält den Katalog der süd-afrikanischen Felsbilderkopien*, op. cit.

⁷¹⁵ E. GOODALL, « Rock paintings of Mashonoland », dans R.F.H. SUMMERS dir., *Prehistoric rock art of the Federation of Rhodesia & Nyasaland*, op. cit., p. 3-111.

⁷¹⁶ A.R. WILLCOX, *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, op. cit., p. 52.



Fig. 72 – Photographie de l’unité graphique la plus célèbre de Willcox’s shelter (KwaZulu-Natal, vallée de Giants Castle).

En 1959, H. Pager mentionne la redécouverte du site de Sorcerer’s Rock (voir annexes p. 325, ainsi que l’étude plus poussée du site p. 336)⁷¹⁷, dont une figuration centrale sera également rapprochée de cet iconothème⁷¹⁸. En 1962, E. Goodall revient sur ces figurations si inhabituelles et fantastiques, et décrit un peu plus en détail les attributs récurrents qui en font une catégorie à part : représentées en vue frontale, les jambes écartées, les bras (généralement décorés et tenant des instruments difficilement identifiables) de chaque côté du corps, du reste gros et gras. La tête est tournée sur le côté et laisse apparaître clairement des détails et des ornements particuliers⁷¹⁹.

⁷¹⁷ H. PAGER, « Discovery of painting at “Sorcerer’s Rock” », Drakensberg, Private letter and sketch, unpublished, 1959.

⁷¹⁸ E. GOODALL, « A distinctive mythical figure appearing in the rock paintings of Southern Rhodesia », dans *Actes du IV^e congrès panafricain de préhistoire*, G. MORTELMANS et J. NENQUIN dir., Tervuren, Musée royal, 1962, p. 402 ; A. SOLOMON, « Gender, Representation, and Power in San Ethnography and Rock Art », *Journal of Anthropological Archaeology*, 11(4) (1992), p. 291-329.

⁷¹⁹ E. GOODALL, « A distinctive mythical figure appearing in the rock paintings of Southern Rhodesia », *op. cit.*

Deux flux (*streams*), deux coulées ou encore deux liens sont attachés ou émanent des parties inférieures du corps⁷²⁰. Cette tête est assez précise et ne manque pas de présenter les différentes exceptions : elle est parfois représentée en vue frontale, il existe une occurrence où la créature semble littéralement assise, etc. L'auteure évoque une connexion possible de ces aspects mythologiques avec deux abris du Drakensberg (Willcox's Shelter et Sorcerer's Rock), bien que les flux ne soient observés qu'au Mashonaland.

Il est important de mentionner qu'E. Goodall a essentiellement développé une phraséologie descriptive⁷²¹, et n'a pas élaboré de cadre théorique spécifique. Tout au long de sa carrière, elle s'est inspiré des théories de L. Frobenius ; elle les a illustrées, sans pour autant les développer, les infléchir ou les adapter aux nouvelles données de terrain qu'elle collectait. Elle a notamment repris sans réserve les séquences stylistiques proposées par son maître et a continué à classer de manière thématique l'art rupestre d'Afrique australe, à travers les catégories que ce dernier avait établies lorsqu'elle cataloguait ses relevés⁷²². Elle continue également d'adhérer très tardivement à la conviction selon laquelle les caractéristiques qui font sens seraient dues aux influences de peuples anciens et lointains⁷²³.

Si elle s'appuya sur les travaux de L. Frobenius, elle ne parvint jamais véritablement à faire ressortir ni à dépasser sa contribution la plus importante à l'étude de l'art rupestre, qu'il considérait comme l'identification de symboles formant un ensemble cohérent de « croyances⁷²⁴ ». On regrettera qu'elle ait majoritairement cherché à illustrer ces hypothèses, sans parvenir à apporter de nouveaux arguments à l'appui de ses convictions. Les interprétations qu'elle a émises s'appuient toutefois sur une gamme éclectique d'analogies, certaines développées pour interpréter l'art rupestre européen, mais provenant aussi des mythologies grecque et indienne⁷²⁵.

⁷²⁰ *Id.*

⁷²¹ *Ibid.*, p. 14, 44, 95.

⁷²² L. FROBENIUS, *Madsimu Dsangara: Südafrikanische Felsbilderchronik*, Verlag nicht ermittelbar, 1931 ; L. FROBENIUS et D.C. FOX, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, New York, Museum of Modern Art, 1937.

⁷²³ E. GOODALL, « Review of C.K. Cooke, Rock art of Southern Africa », *Rhodesiana*, 22 (1970), p. 93.

⁷²⁴ L. FROBENIUS, *Madsimu Dsangara: Südafrikanische Felsbilderchronik*, *op. cit.* ; L. FROBENIUS et D.C. FOX, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, *op. cit.*

⁷²⁵ E. GOODALL, « Review of C.K. Cooke, Rock art of Southern Africa », *op. cit.*, p. 89-93.

Pour revenir aux « femmes mythiques », E. Goodall distingue les deux occurrences de Mtoko (présentées dans son article de 1962), qui possèdent leur propre style, des autres figurations qui lui ont permis d'identifier et de définir cette catégorie si particulière. En outre, sur le site de Vumbiga Cave⁷²⁶, les flux partent en zigzag vers la gauche, alors qu'ils vont vers la droite pour un autre site. Une créature mythologique (car mi-humaine, mi-animale) rampe le long du flux sur le site de Vumbiga.

D'autres distinctions sont également effectuées :

- dans le Mashonaland central, les flux s'écoulent verticalement (vers le bas), avec des créatures similaires qui descendent le long des bandes ou flux et qui semblent sortir du corps qui les surplombe, et avec des deux côtés, des traits parallèles (qui semblent tantôt indiquer des armes, tantôt des végétaux, selon elle toujours) ;
- sur trois sites (Gurure's Kraal, Manemba Cave et Gambarimwe Cave, tous trois dans la réserve de Mtoko), les « femmes mythiques » sont côte à côte et les flux n'émanent que de l'une des deux figurations (chaque fois la plus grande des deux).

E. Goodall établit également un parallèle entre le renflement du ventre et le degré de fertilité du corps (un ventre plus gros indiquerait une fertilité plus importante). Elle affirme que les têtes affichent un prognathisme marqué (qu'elle qualifie parfois de profil en forme de museau) et que les « femmes mythiques » doubles sont couronnées d'ornements qui ont la forme de fleurs associées à des cheveux raides. Sur un des trois sites, les têtes se font face au lieu de regarder dans la même direction.

E. Goodall a souligné les caractéristiques féminines de ces figures « énormes, bulbeuses... volumineuses... » en émaillant ses propos de considérations péjoratives : « grossières... laides... sous-humaines... obscènes⁷²⁷ ». Elle pensait que ces figurations appartenaient à une histoire, ou illustraient des légendes qui prenaient leur « source

⁷²⁶ *Ibid.*, « A distinctive mythical figure appearing in the rock paintings of Southern Rhodesia », *op. cit.*, p. 400.

⁷²⁷ E. GOODALL, « Notes on certain human representations in Rhodesian Rock Art », *op. cit.* ; « Rock paintings of Mashonaland », dans *Prehistoric rock art of the Federation of Rhodesia & Nyasaland*, R.F.H. SUMMERS dir., *op. cit.*, p. 93 ; « A distinctive mythical figure appearing in the rock paintings of Southern Rhodesia », *op. cit.*, p. 399-405.

dans la mythologie ancienne ». Parce qu'elle admettait sans conteste que la totalité de l'art provenait de l'art de l'Europe du Paléolithique supérieur, elle présumait que ces figures étaient le pendant africain des « Vénus » gravettiennes (qui elles aussi sont souvent marquées par des traits propres à la stéatopygie et étaient alors interprétées en tant que symboles de fertilité et de procréation)⁷²⁸. C'est bien à travers ces influences qu'elle a associé les figurines du Zimbabwe à des représentations comparables à « la grande "première mère" qui a engendré les peuples du monde », la « mère originelle », ou encore la « déesse de la fertilité⁷²⁹ ».

À l'opposé, Cranmer Kenrick Cooke, qui était convaincu que de nombreuses peintures dépeignaient des observations des activités des agriculteurs de l'âge du Fer et a suggéré que ces figurations renflées pouvaient représenter des fours de fusion du fer de cette époque⁷³⁰. Il s'est rendu sur place et a pu observer que certains sites ornés possédant ce type de figuration se situaient à proximité de ces fours particuliers : beaucoup étaient construits sous la forme d'une femme ou avaient des caractéristiques sexuelles féminines moulées dans leurs parois. Le liquide en fusion s'écoulait par un orifice situé entre les « jambes ». C.K. Cooke proposa donc d'y voir l'origine des croyances traditionnelles selon lesquelles les fours donnaient naissance au fer et assimilait métaphoriquement la fonte à la création et à l'accouchement. De plus, les fours étaient généralement construits dans des endroits isolés, à l'écart des kraals, où, selon lui, ils pouvaient facilement être observés en fonctionnement par des artistes San, qui, du reste, ont pu et dû observer les nombreuses cérémonies des peuples d'agriculteurs voisins⁷³¹.

⁷²⁸ E. GOODALL, « Rock paintings of Mashonoland », *op. cit.*

⁷²⁹ *Id.*

⁷³⁰ C.K. COOKE, « Strange Human Figures in Southern Rhodesian Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 20(77) (1965), p. 18.

⁷³¹ *Id.*

Bien qu'elle soit somme toute moins argumentée, l'interprétation d'E. Goodall marque davantage les esprits, en insistant notamment sur le fait que les aspects les plus significatifs de ces figurations sont leurs références aux femmes, à la grossesse et à l'accouchement.

En 1976, P. Vinnicombe rapproche la « femme mythique » de Willcox's Shelter de celles de Sorcerer's Rock et de Snap Shelter (au Lesotho), qu'elle estime être une copie de Willcox's Shelter (tant les similitudes sont, selon elle, extrêmement frappantes)⁷³².

Les références mythologiques précédemment présentées ont été réactualisées à travers les théories panamériques San, notamment par Thomas Huffman⁷³³ qui voit, dans les créatures rampant le long des flux, des personnages en transe qui dansent et émanent des « déesses-mères ». Les déesses-mères constituent ici une autre catégorie de peintures où une forme de puissance (symbolisée par le fluide des flux) est exploitée pour la transe. Pour déterminer la nature du fluide, des références ethnographiques au sang menstruel sont invoquées (notamment celles qui mentionnent la puissance extraordinaire du sang menstruel). Cette interprétation est toutefois rapidement écartée, car les rituels San liés aux menstruations n'impliquent aucune transe. L'auteur envisage donc une interprétation alternative, où le liquide amniotique prend lieu et place du sang menstruel, une autre substance elle aussi chargée de puissance surnaturelle. La conclusion demeure évidemment que « quoi qu'il en soit, l'explication de ces figures de déesses-mères implique d'une certaine manière la transe et la puissance⁷³⁴ ». Cette conclusion est plausible, mais la démonstration de T. Huffman est basée sur une connaissance superficielle des figures, dérivée presque entièrement des illustrations d'E. Goodall et de L. Frobenius, ainsi que sur l'application systématique des thèses de JDLW aux sites emblématiques qu'il étudie. Il cite donc abondamment les travaux de JDLW, sans jamais remettre en question leurs fondements. Le simple examen attentif de l'ensemble des images de la catégorie considérée suffit à réaliser que ce ne sont pas toutes des femmes, qu'elles ne semblent pas toutes enceintes, que les lignes ne représentent pas indéniablement des fluides, que les figurations qui s'y

⁷³² P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, op. cit., p. 160-161.

⁷³³ T.N. HUFFMAN, « The Trance Hypothesis and the Rock Art of Zimbabwe », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 4 (1983), p. 51-52.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 52.

trouvent semblent davantage y ramper qu'y danser, et qu'elles ne possèdent pas beaucoup d'attributs humains. Pour T. Huffman, les figurations de déesses-mères représentent tout de même une énième catégorie de peintures où une sorte de puissance est exploitée pour la transe ; dans ce cas, la puissance semble être un fluide (les flux) :

« On ne sait pas si les femmes mûres entrent en transe pendant leurs menstruations ou si le sang menstruel et le liquide amniotique sont des sources de grande puissance pour la danse, car ces questions n'ont jamais été posées. Quoi qu'il en soit, l'explication de ces figures de déesses-mères implique d'une certaine manière la transe et la puissance. [...] Même les interprétations limitées des moutons à queue grasse et des figures de déesses-mères démontrent le pouvoir explicatif et la simplicité de l'hypothèse de la transe : des catégories de peintures non trouvées dans le Drakensberg peuvent encore être interprétées de manière plausible en termes de transe⁷³⁵. »

JDLW et David Pearce ont repris ces conclusions afin de confirmer leur théorie d'un vaste système sémiotique panaméricain valable pour toute l'Afrique australe⁷³⁶, une théorie sur laquelle s'était pourtant basé T. Huffman pour en arriver à ses hypothèses.

Peter Garlake a quant à lui amené des variations descriptives, préférant par exemple parler de « touffes » plutôt que de « coiffes en forme de fleur ». Il est revenu sur toutes les occurrences, les a de nouveau décrites en tentant de s'émanciper des prénotions que ses prédécesseurs avaient plaquées sur ces figurations. Il a également tenté d'établir de nouvelles caractéristiques saillantes : pour lui, l'emblème de cet iconothème est le croissant tenu dans une des mains de ces anthropomorphes (pour le Drakensberg, ce croissant se révèle en réalité être un arc). L'abdomen des « femmes mythiques » n'est pas toujours renflé, mais c'est bien à partir de cet abdomen que partent des lignes (une

⁷³⁵ « *It is not known whether mature women go into trance while menstruating or whether menstrual blood and amniotic fluid are sources of great potency for dancing, because the questions have never been posed. Whatever the case, the explanation for these mother goddess figures involves trance and potency in some mother god way. [...] Even the limited interpretations of fat-tailed sheep and mother goddess figures demonstrate the explanatory power and simplicity of the trance hypothesis: categories of paintings not found in the Drakensberg can still be plausibly interpreted in terms of trance* » (*ibid.*, p. 52).

⁷³⁶ J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « Constructing spiritual panoramas: order and chaos in southern African San rock art panels », *Southern African humanities*, 21 (2009), p. 41.

phraséologie plus neutre donc que le terme de *flux* ou de *fluides*, qui impliquent nécessairement une connotation liquide). Bien que ces lignes soient peintes de manière beaucoup moins soignée, le fait qu'elles encerclent d'autres figurations lui fait dire qu'elles semblent être des prolongements signifiants des concepts qui sous-tendent toutes ces figurations⁷³⁷. Il émet plusieurs explications alternatives, systématiquement appuyées par des arguments plus ou moins bien étayés. Il rapproche notamment de tortues certaines figurations renflées, pondère les affirmations de femmes aux larges ventres, car d'autres figurations semblent figurer des sacs de collecte proches de leur corps⁷³⁸. Les figurations qu'il décrit et englobe dans cette catégorie sont toutefois assez éloignées de l'iconothème initialement défini en tant que « femmes mythiques ». Il donne l'exemple de figurations qui représentent vraisemblablement plutôt des individus masculins (notamment pour les sites de Chikupu South Rock Shelter, dans le Mashonaland central ; et pour l'abri de Ngomakurira, dans la province d'Harare), mais là encore, assez éloignés des figurations dont il est ici question. D'après moi, l'élargissement des attributs initialement définis pour l'iconothème des « femmes mythiques » dévoie complètement les conclusions de l'auteur. Il est en revanche intéressant de remarquer que certaines des figurations présentées comme étant des tortues proviennent du site de Chikupu North, un abri spatialement très proche de Chikupo South, où l'auteur décrivait des figurations analogues en termes de « femmes mythiques ».

À Gambarimwe, ce n'est plus une créature (clairement mythique d'après E. Goodall) qui semble descendre le long du flux, mais quatre, et – fait plus rare – cinq autres qui y grimpent (ainsi qu'un personnage partiellement effacé qui semble également monter plutôt que descendre).

De façon générale, P. Garlake réfute fermement l'état de gestation de la plupart de ces figurations, pour des raisons stylistiques et des incompatibilités conceptionnelles. Les conventions stylistiques imposeraient d'après lui une vue de profil et non de face, des formes du ventre différentes, plus fermes et hautes. Il prétend par ailleurs que les états transitoires (dont font partie les grossesses) ne sont que rarement représentés dans

⁷³⁷ P.S. GARLAKE, *Rock paintings in Zimbabwe*, thesis submitted for the Degree of PhD at the School of Oriental and African Studies, University of London, 1992, p. 248-252.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 252.

les arts rupestres San. Ce qui est plus que discutable : *quid* des danses, des cérémonies, des chasses, qui par essence sont des moments particuliers et passagers ? À moins que l'auteur ne fasse allusion pour ces figurations à une évocation eidétique, c'est-à-dire à des représentations non pas du moment particulier, mais de son essence. Les panneaux refléteraient dans ce cas l'ensemble de ces manifestations (en tant que concepts) plutôt qu'un événement historique unique.

Toujours est-il que P. Garlake en déduit que ce thème (l'état de gestation) ne peut en aucun cas être LE thème principal des « femmes mythiques ». Une fois de plus, c'est l'élargissement de cette catégorie à d'autres figurations qui possèdent des attributs différents qui participe de cet argument, bien qu'il soit recevable par ailleurs pour un petit nombre de sites.

À la fin des années 1980 et dans les années 1990, A. Solomon sera de loin celle qui va traiter le sujet de la manière la plus complète en délimitant les contours de la catégorie, mais aussi en exposant clairement les enjeux et les facteurs interprétatifs propres à cet iconothème. Sa théorie n'est pas nomothétique, elle conçoit une multiplicité d'interprétations qui ne s'excluent pas mutuellement.

Elle recentre le débat sur l'importance des relations sociales et la question assez avant-gardiste du genre. Pour Sorcerer's Rock, elle aboutit à l'hypothèse d'une relation métaphorique entre les rituels de passage à l'âge adulte chez les femmes et au non-respect de règles alimentaires, rituelles et cynégétiques strictes. Ce sont ces relations qui seraient médiatisées par ces images, avec pour toile de fond des questions relatives à la prospérité du groupe, la disponibilité de la viande, mais aussi la question du stade liminal lors des rituels.

Pour ce faire, A. Solomon reprend les critères qui permettent de définir, selon elle, les « femmes mythiques » comme une catégorie à part. À savoir des critères majeurs et des critères mineurs : les mineurs, ce sont quasiment les mêmes que ceux donnés par E. Goodall, avec en plus la proximité des trous d'eau. Les majeurs sont la vue frontale (qui est rare), la posture globale (jambes écartées/bras levés) et les émissions génitales. Ce qu'il faut retenir, c'est que ce sont les émissions génitales qui sont reliées aux différents passages de la collection Bleek & Lloyd, et de manière plus générale aux

données ethnographiques plus récentes et plus septentrionales. La vue frontale et la posture générale renforcent uniquement la cohérence d'ensemble.

C. Thorp, dans les années 2010, a tenté de démontrer que les « femmes mythiques » de Sorcerer's Rock, Willcox's Shelter et Vaalekop Shelter ont des caractéristiques anatomiques qui les rapprochent des grenouilles. Elle les a également reliées à des rituels de passage à l'âge adulte chez les femmes, davantage orientés vers les rituels de la pluie, mais toujours interconnectés avec des considérations cynégétiques.

Les jeunes filles et les hommes célibataires, en particulier ceux qui devaient se retirer et participer au rituel de passage à l'âge adulte, devaient être particulièrement prudents : il fallait faire preuve de respect envers les aînés, observer le silence au début de la pluie et ne pas manger certains aliments comme les tortues et d'autres animaux qui « appartiennent » à la pluie, de peur que tout le monde soit frappé par la foudre ou emporté par un tourbillon et transformé en grenouille⁷³⁹. C'est peut-être à ces interdits et mises en garde que font allusion les fameuses « femmes mythiques ».

Il faut savoir que toutes ces théories ont été émises sur la base des relevés d'H. Pager. À ma connaissance, il n'y a que deux relevés pour ce site, le sien et le relevé que j'ai effectué l'an dernier. Même si C. Thorp s'est rendue sur place (notamment sur les sites de Willcox Shelter et de Sorcerer's Rock), ce qui n'est pas le cas d'A. Solomon.

Enfin, Ancila Nhamo a elle aussi tenté de s'émanciper des carcans descriptifs déjà imprégnés d'interprétations. Elle a choisi de parler de ces figurations en des termes plus neutres, et parle donc de figures accroupies (*squatting figures*)⁷⁴⁰. Elle les définit par des images qui ressemblent à des êtres humains en position accroupie, qui englobent ce que l'on appelait auparavant des femmes obèses, mythiques ou des figures de déesses-mères⁷⁴¹. Elle réaffirme le caractère similaire des images mises en évidence par E. Goodall, n'émet pas d'interprétation particulière, mais réaffine certaines analogies formelles en fonction des différentes aires de répartition au Zimbabwe⁷⁴².

Les relevés que j'ai effectués pour les sites de Sorcerer's rock (voir p. 336) et de

⁷³⁹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », *op. cit.*, p. 297-312.

⁷⁴⁰ A. NHAMO, *Characterizing hunter-gatherer rock art: An analysis of spatial variation of motifs in the prehistoric rock art of Zimbabwe*, University of Zimbabwe, 2012.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. XIX.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 314-317.

Willcox's Shelter permettent de tester la validité des critères iconographiques sur lesquels se fondent ces interprétations. Pour ces deux sites, la posture et les spécificités décrites sont indéniables. La vue de face, les bras et les jambes écartés sont des caractéristiques bien attestées. La présence d'ornementations et de cheveux, de même que les détails du visage ne peuvent être soulignés que pour Sorcerer's rock. À Willcox's Shelter, les traits de la tête laissent dubitatif. Il est possible de dire qu'ils possèdent des traits animaux ou thérianthropiques, mais il serait bien aventureux de tenter d'être plus précis. En ce qui concerne les émissions génitales putatives, rien de tel ne semble représenté sur ces sites. Les deux formes arrondies sous-jacentes à l'anthropomorphe de Sorcerer's Rock évoquent davantage un tablier (ce qu'avait d'ores et déjà suggéré H. Pager), ou tout autre objet ou vêtement non identifié, que des flux menstruels. Dans le cas de Willcox's Shelter, deux formes arrondies sont présentes sur deux côtés d'un triangle isocèle immédiatement accolé à l'entrejambe de l'unité graphique qui nous intéresse. Là aussi, je comprends mal comment on peut y voir des indices d'émissions génitales. Le triangle semble évoquer un visage humain, mais ce dernier pourrait tout aussi bien résulter d'une paréidolie.

Les critères iconographiques sur lesquels repose l'identification de la catégorie semblent bien présents (la morphologie et l'allure générale). Par contre, le seul critère majeur qui permettait d'aboutir aux interprétations de ces unités graphiques – la présence d'émission génitale – n'est pas identifiable pour ces deux sites.

B. Les rituels exécutés au pied des figurations ou dans leur environnement proche

1. Des lithophones ?

Peu de vestiges d'éventuels rituels contemporains des artistes sont parvenus jusqu'à nous. Lorsque nous pensons être face à ces traces, force est de constater que la question de leur interprétation pose là aussi des problèmes. En témoigne l'exemple du complexe de Klipkraal (voir annexes p. 174). Aux abords des gravures rupestres des différents sites, sur certains blocs de dolérite, se trouvent différents stigmates, dont de petites zones polies ainsi que des traces que Sven Ouzman interprète comme des marques de

percussion. « Ces marques représentent des sons provenant du monde spirituel des Bushman. Les interstices entre les rochers brisés et empilés créent un espace de résonance et lorsqu'on les frappe, ces rochers produisent un son métallique aigu comme une cloche d'église, d'où le nom de "gong rocks"⁷⁴³. » Aucune étude tracéologique n'a été entreprise sur ces blocs, ce qui n'a pas empêché S. Ouzman d'aller très loin dans son interprétation, en établissant un parallèle entre ces lithophones présumés, situés aux sommets des *kopjes**, et les cathédrales construites en hauteur afin que les chants psalmodiés puissent s'élever jusqu'au ciel. D'après lui, la recherche d'une efficacité dans la propagation des sons dans le vaste paysage environnant indiquerait que les groupes San de cette région du Karoo croyaient que ces rythmes répétitifs et percutants les aidaient à entrer dans un état de conscience altérée qui leur permettrait de pénétrer dans le monde des esprits, qu'ils pensaient se trouver à l'intérieur de la roche. Ces assertions ne semblent étayées par aucune donnée sérieuse et paraissent plus que douteuses. En effet, de nombreux blocs rocheux présentent des traces de broyage et des marques diverses : des incisions qui ressemblent à des traces de coupe, des raclages, etc. Ce qui suggère davantage le broyage d'aliments végétaux, d'ocre et d'autres matériaux, une explication alternative qui n'est pourtant jamais mentionnée.

2. Des rituels plus récents ?

En Afrique du Sud, plusieurs sites rupestres sont encore utilisés à l'heure actuelle de manière rituelle par les populations locales. C'est notamment le cas de l'abri orné de Slypsteenbergr, au sud de la ville de Bloemfontein (dans l'État libre). Le site est attribué aux San et présente un peu moins d'une centaine d'unités graphiques qui leur sont traditionnellement associées, telles que de nombreuses antilopes (dont une majorité d'élands), des babouins, des anthropomorphes ainsi qu'un probable animal de la pluie⁷⁴⁴. Le site est utilisé lors de cérémonies d'initiation de passage à l'âge adulte, chez les garçons, par les Sothos. Je n'ai pas pu le visiter, car sa situation géographique, entre

⁷⁴³ S. OUZMAN, « Public Rock Art sites of South Africa: Nelspoort », *Culna*, 58 (2003), p. 11-12.

⁷⁴⁴ Communication personnelle de Jens Kriek (*senior research assistant* au National Museum de Bloemfontein).

un *township* et une mine désaffectée où des extractions clandestines sont encore d'actualité, en fait un lieu particulièrement dangereux.

Un autre site, celui de Game Pass Shelter, parmi les plus connus d'Afrique du Sud, donne lui aussi lieu à une cérémonie comprenant un rituel qui se déroule au pied de plusieurs panneaux ornés. Il s'agit de la cérémonie annuelle de l'éland à Thendele⁷⁴⁵, dans la région du KwaZulu-Natal.

3. L'abri orné de Game Pass Shelter

Game Pass Shelter (voir annexes p. 267) se situe dans la réserve de Kamberg (au centre de l'UDP) et abrite l'un des arts rupestres les mieux préservés d'Afrique australe, mais aussi parmi les plus célèbres au monde, tant pour les touristes que pour les chercheurs.

Les peintures de Game Pass Shelter n'ont jamais reçu de datation directe. Toutefois, la superposition des figurations, les différents styles d'exécution des peintures ainsi que leurs divers degrés de conservation suggèrent fortement une diachronie au sein même des différents panneaux. Divers éléments indiquent que l'âge des peintures rupestres San de cette région peut varier de quelques centaines d'années à environ 3700 ans BP : selon les datations directes réalisées dans les sites environnants⁷⁴⁶, des vestiges archéologiques⁷⁴⁷, des datations radiocarbone obtenues sur des fibres végétales incorporées dans les pigments et des dépôts d'oxalate qui recouvrent les peintures⁷⁴⁸.

⁷⁴⁵ Le nom du village vient du mot *ithendele* qui signifie « perdrix » en isiZulu (terme qui désigne la langue Zulu), mais qui peut aussi indiquer le Francolin de Levillant (*Scleroptila levaillantii*). Au Zimbabwe, en isiNdebele, ce même terme désigne plutôt les pintades. Toujours est-il qu'il semble ici faire référence aux proies de prédilection des premiers fermiers qui se sont installés dans cette partie du Kamberg. Les habitants appellent également leur village Mpfana, qui signifie à la fois la « pauvreté » et le « veau » (en tant que petit des bovidés, ce terme évoque donc également le petit des antilopes) (notes de terrain 2019, 2022) ; J.M.K. CHADWICK, « 7. Zulu Names for Birds », *Ostrich*, 18(2) (1947), p. 179 ; M. FRANCIS, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, PhD thesis, University of KwaZulu-Natal, 2007, p. 14.

⁷⁴⁶ A. BONNEAU, R.A. STAFF, T. HIGHAM, F. BROCK, D.G. PEARCE et P.J. MITCHELL, « Successfully Dating Rock Art in Southern Africa Using Improved Sampling Methods and New Characterization and Pretreatment Protocols », *Radiocarbon*, 59(3) (2017a), p. 659-677.

⁷⁴⁷ A.D. MAZEL, « Dating the Collingham Shelter rock paintings », *Pictogram*, 6 (1994), p. 33-35.

⁷⁴⁸ A.D. MAZEL et A.L. WATCHMAN, « Dating rock paintings in the uKhahlamba-Drakensberg and the Biggarsberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Southern African Humanities*, 15 (2003), p. 66.

La première mention de Game Pass Shelter remonte à 1895⁷⁴⁹, mais le site ne sera étudié que dans les années 1940 par le professeur van Riet Lowe⁷⁵⁰. Dans les années 1980, le panneau de l'éland marque un tournant particulier dans l'histoire de la recherche ; il est alors notamment qualifié de « pierre de Rosette » de l'art rupestre d'Afrique australe par JDLW, qui défend l'idée que ces images attesteraient d'un lien avec la danse de transe des San⁷⁵¹. Bien que des sites de la région de Barkly East soient invoqués pour étayer cette interprétation, c'est bien aussi à partir du site de Game Pass Shelter que l'hypothèse chamanique est élaborée.

a. De nouvelles données

Entre 1989 et 1991, tandis que les lois de l'apartheid sont progressivement abolies, des locuteurs Zulu commencent à revendiquer une ascendance San⁷⁵². Ainsi, dans le village de Thendele, situé à environ trois kilomètres de Game Pass Shelter, réside le clan Duma, qui s'identifie en tant qu'Abatwa (terme signifiant « San » en isiZulu⁷⁵³). Depuis 2003, le clan Duma a officialisé la tenue d'une cérémonie qui, selon ses dires, avait lieu jusqu'alors dans le secret. Une partie du rituel prend place au pied des peintures rupestres de Game Pass Shelter et ses protagonistes retracent sa transmission sur plus de six générations⁷⁵⁴.

Les contes, les mythes, les traditions orales et les pratiques syncrétiques du clan Duma ont été partiellement recueillis lors d'une étude de terrain menée par Michael Francis sur trois ans (entre 2003 et 2006). Ces travaux novateurs démontrent que les images rupestres de Game Pass Shelter pourraient témoigner d'une continuité

⁷⁴⁹ J.F. INGRAM, *The colony of Natal; an illustrated official railway guide and handbook of general information*, Londres, Causton, 1895.

⁷⁵⁰ C. VAN RIET LOWE, « The distribution of prehistoric rock engravings and paintings in South Africa », *Archaeological Series VII, Archaeological surveys*, 1952.

⁷⁵¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.* ; *Images of Mystery. Rock Art of the Drakensberg*, *op. cit.*

⁷⁵² F.E. PRINS, « Southern-Bushman descendants in the Transkei: rock art and rainmaking », *op. cit.*, p. 110-116 ; M. FRANCIS, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, PhD thesis, University of KwaZulu-Natal, 2007.

⁷⁵³ G.W. STOW, *The Native Races of South Africa: A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, S. Sonnenschein & Company, limited, 1905, p. 563 ; S.S DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language. », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 47 (1917), p. 37-38 ; F.E PRINS., « Secret San of the Drakensberg and their rock art legacy », *Critical Arts*, 23(2) (2009), p. 198.

⁷⁵⁴ Notes de terrain 2019.

conceptuelle et culturelle entre les San et les peuples contemporains de langue Zulu⁷⁵⁵. Or ces travaux sont restés lettre morte pour les spécialistes d'art rupestre. Les interprétations qui prédominent dépeignent l'art rupestre du Drakensberg comme étant quasi exclusivement associé aux San, et nient toute interaction interculturelle et socio-économique.

Ces nouvelles données suggèrent de rouvrir le champ des possibles, en réexaminant les interprétations des peintures de Game Pass Shelter davantage orientées vers le fait de favoriser la venue de la pluie, mais aussi vers la puissance surnaturelle à laquelle sont associés les ancêtres : des êtres mythiques, sans aucune connotation religieuse⁷⁵⁶. D'autres données le suggèrent conjointement :

- il est attesté que certains aspects de la sémiotique linguistique et culturelle des sangomas (terme qui désigne les guérisseurs traditionnels en isiZulu) sont fortement similaires au symbolisme présent dans les contes et mythes San, notamment en ce qui concerne les animaux de la pluie, et plus particulièrement les serpents d'eau mythiques⁷⁵⁷ ;
- certains sangomas grattent les peintures des abris ornés afin d'en recueillir une poudre réputée pour ses vertus apotropaïques, qu'ils mélangent à la nourriture⁷⁵⁸. Ces pratiques qui présupposent la « croyance » en une puissance (présente dans les peintures et qui était détenue par ceux qui habitaient autrefois la région) peuvent également être orientées vers la guérison, la chance en général, mais aussi aider à se prémunir des mauvaises pluies et de la foudre⁷⁵⁹. Ces croyances Zulu associées à la puissance surnaturelle des peintures entrent également en résonance avec les conceptions San⁷⁶⁰ ;
- les données ethnographiques et historiques mentionnent que les détenteurs de pouvoirs San (*!gi:ten*, singulier *!gi:xa* en langue /Xam)

⁷⁵⁵ M. FRANCIS, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, *op. cit.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*, « Contested Histories: A Critique of Rock Art in the Drakensberg Mountains », *Visual Anthropology*, 22(4) (2009), p. 327.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 332-339.

⁷⁵⁸ S. OUZMAN, « Spiritual and Political Uses of a Rock Engraving Site and Its Imagery by San and Tswana-Speakers », *op. cit.*, p. 60.

⁷⁵⁹ I. STAEHHELIN et R. WICKSTEED, *Indawo zikathixo: in God's places*, 1997, 52 min.

⁷⁶⁰ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, *op. cit.*, p. 198.

travaillaient parfois pour les communautés Nguni en tant que faiseurs de pluie⁷⁶¹.

b. Une cérémonie au cœur de l'Ukhahlamba-Drakensberg

Les abris ornés étaient utilisés depuis bien avant la disparition de l'apartheid ; ils l'ont d'ailleurs toujours été, perpétuant ainsi un long héritage et une longue utilisation de ces sites. Les modes d'intervention contemporains sont toutefois limités et prennent la forme de cérémonies collectives, autant que de visites personnelles. Ces dernières consistent souvent à laisser quelques pièces de monnaie en guise d'offrande aux esprits, à brûler de la sauge sauvage (*Impephu* en isiZulu), à prier et demander aux ancêtres de la chance, du travail, ou encore une protection lors d'un long voyage.

Lors de mes recherches de terrain, j'ai pu assister en 2019 à la cérémonie de l'éland, effectuée par le clan Duma, au pied de Game Pass Shelter (littéralement au pied des peintures rupestres). En 2002, le clan Duma avait réclamé l'officialisation de ce rituel jusqu'alors effectué dans le secret⁷⁶².

Cette cérémonie procède pour partie d'un rituel syncrétique San-Zulu, le seul à ma connaissance pour lequel ses protagonistes revendiquent un héritage ancestral San. Une étude génétique récente a par ailleurs été menée, entre autres sur le clan Duma⁷⁶³, qui revendique des traditions orales directement héritées d'ancêtres San venus se réfugier dans leur communauté Zulu, probablement à la fin du XIX^e siècle. Cette étude a été menée sur cinq individus du clan Duma n'étant pas parents directs, et qui revendiquaient un héritage de traditions et d'histoires orales légués par leurs ancêtres San ; ainsi que sur trois individus non apparentés ayant une histoire orale d'ascendance ||Xegwi originaires du lac Chrissie (région du Mpumalanga). Les échantillons d'ADN étudiés chez les membres du clan Duma ne contiennent qu'une fraction d'ascendance San à des taux légèrement plus élevés que ceux des locuteurs bantous du sud-est de l'Afrique du Sud. Cette étude a conclu qu'il était possible que les Duma aient conservé

⁷⁶¹ J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *op. cit.*, p. 524-530.

⁷⁶² Notes de terrain 2019.

⁷⁶³ C.M. SCHLEBUSCH, F. PRINS, M. LOMBARD, M. JAKOBSSON et H. SOODYALL, « The disappearing San of southeastern Africa and their genetic affinities », *Human Genetics*, 135(12) (2016), p. 1 365-1 373.

une tradition orale de leur ascendance San, alors que chez le reste des locuteurs bantous du Sud-Est, cette histoire a été perdue, mais que les marqueurs génétiques ne l'attestent pas formellement. Or la tradition orale n'est pas congrue à la génétique. Elle peut passer d'une population à l'autre, sans que celles-ci soient apparentées, et inversement l'apparentement génétique n'est pas garant de la conservation des traditions orales (J.-L. Le Quellec, comm. pers.). La seule conclusion réellement légitime consisterait donc à affirmer que les membres du clan Duma sont fondés à se prévaloir d'une ascendance partiellement San.

Le clan Duma a par ailleurs connaissance des routes qui mènent à tous les abris ornés de la région (jusqu'à très récemment, certains étaient d'ailleurs inconnus des archéologues), et possède une tradition d'élaboration des pigments dont la recette aurait été transmise de génération en génération⁷⁶⁴. Bien que certaines transmissions culturelles soient indéniables, il est difficile de discriminer ces dernières de celles qui relèvent de la création et de la recréation culturelle et identitaire⁷⁶⁵. Ce type de pratique est extrêmement délicat à analyser : au-delà de processus de réappropriation identitaire romancée ou mythifiée, s'ajoutent des enjeux de marquage identitaire et de territoire, des conflits d'intérêts entre ce que le clan réclame pour des raisons sincères et des aspirations politiques, touristiques.

c. La cérémonie de l'éland

La cérémonie se déroule idéalement sur deux jours, à la fin juillet. La première journée est dévolue à la découpe d'un éland mâle, idéalement abattu le jour même ou la veille, et à un rituel qui a lieu au pied des parois de Game Pass Shelter. La seconde journée prend une tournure plus politique et accueille des notables San issus des quatre coins d'Afrique australe ainsi que des responsables des institutions sud-africaines telles que l'Amafa aKwaZulu-Natali⁷⁶⁶ (l'autorité provinciale en charge des ressources patrimoniales) et l'Ezemvelo KwaZulu-Natal Wildlife (l'organisation gouvernementale

⁷⁶⁴ M. FRANCIS, « Contested Histories: A Critique of Rock Art in the Drakensberg Mountains », *op. cit.*, p. 339.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, *op. cit.* ; M. DUVAL, « Enjeux patrimoniaux et identitaires autour des sites d'art rupestre sud-africains. Approche multiscalaire à partir de la cérémonie de l'Éland », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, 61(1) (2012), p. 83-102.

⁷⁶⁶ L'Amafa aKwaZulu-Natali est aujourd'hui devenu le KwaZulu-Natal Amafa and Research Institute, mais conserve les mêmes fonctions et missions.

chargée de préserver les zones de conservation de la faune sauvage et la biodiversité dans cette province). Je ne détaillerai pas cette seconde journée dans cette étude, ce travail ayant déjà été effectué⁷⁶⁷.

Avant son officialisation en 2003, la cérémonie de l'éland avait lieu en septembre, car elle n'était pas encadrée comme aujourd'hui, notamment par l'Amafa, et la Saha (South African Heritages Resources Agency, l'organisme administratif national responsable de la protection du patrimoine culturel de l'Afrique du Sud). Avant cela, l'éland était traqué (parfois pendant plusieurs jours, afin de s'en approcher à portée de flèches) sur les hauts plateaux du parc par les officiants eux-mêmes, puis abattu à l'arc. Ces institutions ont imposé que la cérémonie ait lieu à cette période pour éviter d'abattre des élands durant la saison d'accouplement. De même, elles ont imposé que la bête soit abattue au fusil, ce qui contraint le clan Duma (le principal clan défenseur de la cérémonie) à faire appel à un fermier blanc, procédure qui engendre des précautions procédurales supplémentaires (voir *infra*). L'un des objectifs est d'éviter la souffrance pour l'animal qu'engendrerait une flèche non létale, car l'emploi de poison n'est pas autorisé.

Une fois l'animal abattu, le fermier l'amène au centre du village, à la demeure de Richard Duma (le chef du clan). Cet événement se déroule avec respect pour chacun des protagonistes. Ce qui se joue toutefois en filigrane est l'impossibilité pour le clan Duma d'abattre lui-même l'animal. Le fermier assistera le lendemain à la cérémonie publique et s'exprimera en isiZulu, un gage de respect non négligeable. En effet, bien que la fin du régime d'apartheid date de 1994, en zone rurale, rares sont les fermiers blancs qui assistent aux événements communautaires des autres populations.

Après que l'éland ait été abattu, la bête est dépecée à l'arrière de la hutte traditionnelle de Richard Duma, par lui-même, ses enfants, ainsi que des amis (voir fig. 73, 74). Elle est découpée et les pièces sont triées. Une partie est étalée sur un morceau de tôle, et quelques morceaux sont découpés grossièrement. Ils sont grillés à même la tôle, avec un feu improvisé dessous, embrasé avec des brindilles et de petits morceaux de bois mort rassemblés à la hâte. Ils sont mangés directement dans la matinée et le début d'après-midi, pour se donner du cœur à l'ouvrage. Les morceaux de viande découpés en

⁷⁶⁷ M. DUVAL, « Enjeux patrimoniaux et identitaires autour des sites d'art rupestre sud-africains. Approche multiscalair à partir de la cérémonie de l'Éland », *op. cit.*

gros dés sont saisis directement à la main, après avoir été trempés dans du sel. Une autre partie de ces pièces de viande sera mangée dans la soirée, autour d'une sorte de *braai*⁷⁶⁸, au retour du rituel. Les dernières pièces de l'éland sont emportées dans la hutte traditionnelle afin d'être préparées pour la journée du lendemain (notamment les boyaux qui seront bouillis, ainsi que les meilleures pièces, telles que le cœur et sa partie supérieure, certaines parties du foie ainsi que les joues).

Une fois que la viande est préparée, l'ensemble des protagonistes se rassemblent. En 2019, le rituel avait pris une tournure particulière, notamment parce que pour la première fois, Richard Duma avait invité des représentants issus de différentes communautés. L'accueil des différents membres de la communauté se fait devant le parking du Kamberg Rock Art Center, lieu d'où part le petit sentier qui mène à l'abri orné. Richard Duma fait une rapide présentation du temps que durera l'ascension (environ une heure et demie), puis il explique comment se déroulera le rituel.

⁷⁶⁸ Terme signifiant initialement « griller » en *afrikaans*. Il désigne plus généralement un barbecue et le contexte social qui lui est associé.



Fig. 73 – Dépeçage de l'éland devant la maison de Richard Duma (au centre de l'image, avec le pantalon rouge).



Fig. 74 – Sondelani Duma s'affaire à découper les joues de l'éland.

Puis la sobre procession mène à l’abri orné, et l’herbe traditionnelle qui permet de communier avec les ancêtres, l’*imphepho*⁷⁶⁹, est brûlée à quelques dizaines de mètres en contrebas. Dans ce cas précis, il s’agissait de tiges, de fleurs et de feuilles d’*Helichrysum natalitium*. De très faibles quantités sont brûlées directement au pied des parois ornées, quelques minutes plus tard. Autrefois, divers objets étaient laissés symboliquement en cadeau sur place (pour les ancêtres)⁷⁷⁰, ce qui ne fut pas le cas lors de la cérémonie de 2019.

Il ne se passe rien de spécial durant l’ascension. Je remarque simplement que le fils de Richard Duma, Sondelani, porte le bandeau traditionnel Zulu (un bandeau plat fait de peau⁷⁷¹), la lance à manche court et à longue lame qui servait à poignarder au corps à corps (l’*iKlwa*⁷⁷²) ainsi qu’une toute petite table basse (sur laquelle, en marque de respect, il posera la viande qui sera symboliquement servie en l’honneur des ancêtres).

Une fois arrivé au pied de l’abri, Richard explique aux personnes venues de loin que ces peintures ont été faites par des San il y a plusieurs centaines, peut-être plusieurs milliers d’années, et qu’il ne faut surtout pas les toucher (voir fig. 75). Richard Duma s’agenouille auprès du panneau, tourné vers l’ouest (parce que c’est de l’ouest que vient la pluie, surtout celle tant attendue à la fin de la saison sèche). Il brûle quelques *imphepho*⁷⁷³ et raconte absolument tout ce qui se passe aux ancêtres. Il leur explique qu’aujourd’hui, ils participent à un événement majeur, que sa famille a invité des San d’autres provinces, et mentionne que j’ai souhaité assister à la cérémonie. Richard

⁷⁶⁹ Parfois orthographié *impepho* ou *impephu*. Il peut s’agir de diverses espèces indigènes d’*Helichrysum*. Huit espèces différentes ont été recensées en Afrique du Sud pour l’utilisation lors de rituels de purification pour invoquer la bonne volonté des ancêtres (A.C.U. LOURENS, A.M. VILJOEN et F.R. VAN HEERDEN, « South African *Helichrysum* species: a review of the traditional uses, biological activity and phytochemistry », *Journal of Ethnopharmacology*, 119(3) (2008), p. 630-652.

⁷⁷⁰ M. FRANCIS, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, op. cit., p. 119.

⁷⁷¹ Traditionnellement, ce bandeau est fait de peau et de fourrure. Il est appelé *umqhele* en isiZulu. Sondelani m’explique qu’il l’a pris sur un éland, qu’il a choisi l’intérieur de la patte avant gauche, parce que la peau à cet endroit précis est plus douce. L’objet, lorsqu’il est porté, est un signe de respect envers les ancêtres. Il est impossible d’aller à la rencontre des ancêtres de ses parents sans le porter. Le soir du même jour, son père le porte également.

⁷⁷² Le nom de cette lance courte vient du son qu’elle produit lorsqu’on la retire du corps où elle est fichée (A. MCBRIDE, *The Zulu War*, Osprey Publishing, 1976, p. 9-10). J’ai toutefois entendu à plusieurs reprises une version légèrement différente : ce serait le son que produit la lance en pénétrant le corps, et non en sortant (notes de terrain 2019).

⁷⁷³ Normalement, il aurait dû brûler de la viande avec l’*impepho*, au pied du panneau, afin de nourrir symboliquement les ancêtres et de leur témoigner leur respect. Mais pour des raisons de conservation des peintures, cela est fait quelques dizaines de mètres plus bas.

demande aux ancêtres d'être indulgents, parce que certains parlent d'autres langues. Même si je suis le bienvenu, il demande d'être d'autant plus clément puisque je ne parle qu'anglais et que j'assiste exceptionnellement à ce rituel. Il leur demande de nous pardonner, car nous sommes avec eux, avec le clan Duma, même si nous n'en faisons pas véritablement partie.



Fig. 75 – La procession arrive devant le panneau principal de Game Pass Shelter.

Puis il s'excuse pour avoir tiré sur l'éland avec un fusil, et pour le fait que ce soit un homme blanc qui l'ait fait (et non « un membre de sa culture »). Lorsque je lui demande pourquoi il s'est excusé d'avoir tiré avec un fusil, Richard me répond : « Parce que dans notre culture, on doit utiliser une flèche en os ou une lance. Nous devons nous excuser pour utiliser ce qu'ils n'utilisaient pas par le passé⁷⁷⁴. »

Richard fait alors signe à son fils qu'il peut commencer son office. Sondelani saisit son *iKlwa* et se met à arpenter le sentier étroit qui parcourt les différents panneaux, sur les quatre-vingt-dix mètres environ que fait le site. Il récite un poème-prière (*prayer-song*, c'est comme cela qu'il en parle, un peu à la manière des chanteurs de louanges)

⁷⁷⁴ « *Because in our culture you have to use a boned arrow or a spear. We have to apologise for using what they didn't use in the past* » (notes de terrain 2019).

qu'il répète plusieurs fois sur un ton extrêmement vif, en isiZulu. Il fait cela pour aborder les esprits de ses ancêtres décédés. Il doit marcher ainsi, en faisant des va-et-vient, car les peintures s'étalent sur l'ensemble du site. Il doit également avoir l'*iKlwa* sur lui, car c'est l'arme de ses ancêtres, afin qu'ils remarquent qu'il la porte. En arpentant le site sur toute sa longueur, Sondelani commence par répéter encore et encore que ses ancêtres sont venus ici en ce jour. Il doit marcher près des peintures et proférer des paroles envers les ancêtres pour que les esprits qui sont dans la roche viennent et écoutent ce qu'il a à dire. Il les convoque pour les remercier de leur offrir cette cérémonie, pour les avoir autorisés à tuer cet éland⁷⁷⁵. Lorsque j'ai interrogé Sondelani à propos du ton de son poème-prière, très vif et saccadé, presque guerrier, il m'a donné cette explication :

« Je dois couper le discours en morceaux pour le rythme, à la fois pour que je sache précisément quand arrêter et quand recommencer, et pour que cela sonne comme une mélodie, une chanson. C'est une création que j'ai reprise de mon père, qui l'avait lui-même reprise de son père. Je dois écouter attentivement ce qu'ils disent, comment ils honorent [les ancêtres], puis je dois suivre cette routine, ce modèle. Je dois le dire exactement comme mon père l'aurait fait⁷⁷⁶. »

Sondelani est très impliqué dans cette cérémonie. D'après son ami Rowen Mveli (qui est aussi guide et gardien du site rupestre), ce soir-là, il y avait une chance pour que Sondelani soit nommé chef du clan, par et à la place de son père. Mais il n'en fut rien. La cérémonie sur place aura duré en tout et pour tout trente minutes sur le site, puis nous redescendons au centre d'interprétation pour partager une partie des morceaux de viande de l'éland qui a été abattu la veille et découpé le matin même. Le tout se fait autour d'un *braai* improvisé. Chacun évoque des souvenirs des cérémonies des années précédentes, tandis que les locuteurs San qui sont venus de loin regagnent rapidement les petits bungalows qu'ils ont loués sur place.

⁷⁷⁵ Notes de terrain 2019.

⁷⁷⁶ « *I have to cut the speech into pieces for the rhythm, so that I know exactly when to stop and when to start again, and so that it sounds like a melody, a song. It's a creation I took over from my father, who had taken it over from his father. I have to listen carefully to what they say, how they honour, and then I have to follow that drill, that pattern. I have to say it exactly as my father would have said it* » (notes de terrain 2019).

III. Apports et limites

Dans la deuxième partie, j'ai tenté de préciser comment, dans l'étude des arts rupestres d'Afrique du Sud, l'on produisait du sens. J'ai souligné, pour chaque thème associé à des aspects rituels, sur quelles caractéristiques iconographiques, sur quels passages ethnographiques les interprétations s'appuyaient et pourquoi. En somme, je me suis efforcé de caractériser sur quoi reposaient les discours, et j'ai tenté chaque fois d'en déterminer les éventuelles zones d'ombre.

Dans cette troisième partie, je propose de conclure cette méta-analyse des catégories iconographiques dites rituelles en soulignant ce que cela implique d'un point de vue social, puis heuristique et sémiotique. Je m'appesantirai sur quelques sites afin d'illustrer les conclusions auxquelles je suis arrivé. Enfin, je proposerai un protocole technique multiscalaire, afin de tenter à la fois d'éviter certaines erreurs de raisonnement et de remédier aux limites imposées par les contextes ornés.

A. Les implications foisonnantes des rituels San

1. Une asymétrie relative

Certains auteurs ont insisté sur les similitudes entre les observances à respecter chez les chasseurs masculins, lors des rituels de première mise à mort, et les jeunes femmes, lors de leurs premières règles⁷⁷⁷. Mais les effets des transgressions de ces observances ne sont en rien comparables, pas plus qu'ils ne sont binaires. Une chasse infructueuse n'a que peu d'implications, surtout si elle est comparée à ce que peut engendrer le non-respect d'une pratique par une jeune fille sur la pluie, sur les animaux ou sur la vie de sa communauté toute entière. Les jeunes filles ont un pouvoir magique plus dangereux, mais tout à la fois plus puissant, car il n'est pas encore maîtrisé, canalisé (de la même

⁷⁷⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, PhD thesis, University of Natal, Durban, 1977a, p. 111, 116, 132-139 ; R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, 2^e éd., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2008, p. 106.

manière que les animaux peuvent être domptés). Les rituels San témoignent donc d'une forme d'asymétrie genrée⁷⁷⁸.

Si les jeunes hommes non mariés devaient éviter un certain nombre d'aliments communs avec ceux qu'on tenait à l'écart des jeunes filles, ils devaient également éviter d'utiliser le nom de certains animaux en employant des mots de respect. Les jeunes filles faisaient l'objet d'une attention bien plus grande encore lors des premières menstruations⁷⁷⁹. La collection Bleek & Lloyd contient de nombreux témoignages relatifs à la séclusion des jeunes filles lors de la ménarche. La violation des règles d'isolement par une jeune fille qui vient d'avoir ses premières règles est toujours représentée comme entraînant les plus graves conséquences. Les jeunes hommes devaient, en tout état de cause, éviter les filles en période de menstruation, et //Kabbo relate qu'elles devaient éviter tout contact, sauf avec leur mère. En conséquence, il incombait à la mère de la jeune fille de lui construire une hutte, afin qu'elle soit séparée du reste du groupe. La séclusion était très stricte et durait jusqu'à la première nouvelle lune. Elle ne pouvait sortir que pour faire ses besoins, auquel cas elle devait garder les yeux baissés et revenir immédiatement⁷⁸⁰. De même, c'est sa mère qui apportait à la jeune fille nourriture et eau, en quantité et variété limitées. La privation et les restrictions alimentaires constituaient une part importante des observances. Certaines racines comestibles lui étaient strictement interdites, de même que certaines viandes et des parties bien spécifiques de certains animaux chassés par des individus en particulier. Une fois les observances de premières menstruations accomplies, d'autres, tout aussi variées, les remplaçaient. Que ce soit avant ou après la séclusion, on ne peut que remarquer qu'elles concernent un grand nombre d'animaux, d'objets et d'aliments en lien avec la pluie. Par exemple, jusqu'au mariage, la nouvelle jeune fille ne pouvait manger ni serpents (notamment des

⁷⁷⁸ D. GREEN, *Engendering the rock art archaeology of the north Eastern Cape, South Africa Ritual specialists, novices, and social conditioning*, mémoire de master, University of South Africa, Pretoria, 2020, p. 87.

⁷⁷⁹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the //Xam Bushmen. Part V. The Rain », *Bantu Studies*, 7(1) (1933a), p. 302-303.

⁷⁸⁰ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, Londres, G. Allen & Company, ltd., 1911, p. 76-77.

cobras, des vipères heurtantes), ni tortue léopard (*Stigmochelys pardalis*) ou géométrique (*Psammobates geometricus*)⁷⁸¹, pas plus que certains *vedlkos*⁷⁸².

Si les observances étaient si strictes et si nombreuses, c'est que la jeune fille était particulièrement puissante durant ses premières menstruations, et pouvait générer un grand nombre de situations indésirées⁷⁸³. Toutefois, ce n'était pas seulement ses règles qui étaient considérées comme dangereuses, mais aussi sa salive et sa sueur. Si elle mangeait du gibier tué par de jeunes hommes, sa salive entraînait en contact avec la chair animale, elle pénétrait ainsi symboliquement les mains du jeune chasseur et contaminait ses flèches et son arc. Ces derniers devenaient alors « froids » (*cool*) et ne pouvaient plus être utilisés pour la chasse. La seule viande qui lui était autorisée était le gibier qui à la fois n'était frappé d'aucun tabou et avait été tué par son père. Il appartenait toutefois à la jeune fille de lui traiter les mains avec du *buchu*, afin de retirer de manière prophylactique, semble-t-il, sa salive⁷⁸⁴.

De même, après la séclusion, pour que son père puisse manger ce qu'elle avait collecté, la jeune fille devenue jeune femme devait préalablement enfumer la nourriture de *buchu*, par crainte de la colère de !Khwa⁷⁸⁵. Lorsqu'elle cuisinait pour le foyer, elle devait disperser cette même herbe dans le feu, afin que son odeur imprègne tout ce qu'elle touche, toujours par crainte de la fureur du dieu de la pluie. Si on lui confiait la garde d'un enfant, elle devait de même le désinfecter avec l'odeur du *buchu*, afin d'éviter le danger qu'il encourait si la transpiration de la jeune femme se répandait sur lui⁷⁸⁶.

Dès les premières règles donc, chaque aspect de la vie d'une jeune femme avant le mariage était scruté, contrôlé et conditionné : son discours, ses regards, ses gestes et mouvements, sa façon de manger, ce qu'elle touchait, l'utilisation des ocres et de certaines herbes (voir *infra* toutes les observances qui impliquent le *buchu*), ses actions vis-à-vis des animaux, son odeur, son travail (l'acquisition et la transformation de la

⁷⁸¹ LL.VIII.16.7431.

⁷⁸² Terme afrikaans désignant la nourriture récoltée dans la nature, notamment des bulbes et tubercules, mais aussi certains aliments végétaux, des insectes, des larves et du petit gibier.

⁷⁸³ R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, op. cit., p. 210.

⁷⁸⁴ W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, op. cit., p. 77.

⁷⁸⁵ LL.VIII-16.7431 ; R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, op. cit., p. 206-207.

⁷⁸⁶ *Id.*

nourriture, la collecte d'eau), mais aussi sa sexualité⁷⁸⁷. Une fois les rituels et moments critiques passés, cette puissance pouvait alors bénéficier à toute la communauté.

Faut-il voir dans la variété des observances édictées chez les /Xam une préoccupation *princeps* pour le maintien d'un équilibre (comme cela a été et continue d'être avancé ; voir p. 142) ? Ne serait-ce pas davantage sur les déséquilibres, et plus encore sur les ressorts qui permettent de s'extraire collectivement des zones dangereuses, qu'il convient de placer l'accent ?

Roger Hewitt, en s'appuyant sur les propos de Mary Douglas, a supposé que le danger inhérent aux émissions biologiques des jeunes filles résidait dans leur statut liminal :

« Toutes les marges sont dangereuses. Si elles sont poussées dans un sens ou dans l'autre, la forme de l'expérience fondamentale est altérée. Toute structure d'idées est vulnérable à ses marges. Nous devrions nous attendre à ce que les orifices du corps symbolisent ses points particulièrement vulnérables. La matière qui en sort est une matière marginale du type le plus évident. La salive, le sang, le lait, l'urine, les matières fécales ou les larmes, simplement en s'échappant, ont traversé la frontière du corps. Il en va de même pour les résidus corporels, la peau, les ongles, les cheveux et la sueur. L'erreur consiste à traiter les marges corporelles en les isolant de toutes les autres marges⁷⁸⁸. »

Est-ce à dire pour autant que le danger résiderait uniquement dans la place liminale que représentent fluides et résidus corporels ? Probablement pas, car au moment de sa

⁷⁸⁷ D. GREEN, *Engendering the rock art archaeology of the north Eastern Cape, South Africa Ritual specialists, novices, and social conditioning*, op. cit., p. 87.

⁷⁸⁸ « *All margins are dangerous. If they are pulled this way or that the shape of fundamental experience is altered. Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most obvious kind. Spittle, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body. So also have bodily parings, skin, nail, hair clippings and sweat. The mistake is to treat bodily margins in isolation from all other margins* » (M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966, p. 145, cité dans R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, op. cit., p. 154-155.

première menstruation, la jeune fille se situe également à la marge entre l'enfance et l'âge adulte⁷⁸⁹.

Il faut bien reconnaître que les données ethnographiques recueillies chez les /Xam correspondent particulièrement bien à la thèse principale de l'ouvrage de M. Douglas, malgré son caractère universel quelque peu problématique⁷⁹⁰. La pollution et la préoccupation de sa contagion semblent être un effet de la présence d'éléments perçus comme « anormaux », c'est-à-dire qui ne correspondent pas au schéma classificatoire ordinaire de la communauté : « Là où il y a de la saleté, il y a un système. La saleté est le sous-produit d'un ordonnancement et d'une classification systématiques de la matière, dans la mesure où l'ordonnancement implique le rejet d'éléments inappropriés⁷⁹¹. » Tout porte à croire que ces « anomalies » sont alors canalisées selon un système d'observances particulières, de gestes précis, de tabous et d'interdits qui ont pour objectif de neutraliser leur caractère dangereux et polluant. Ce mode de régulation – par le biais d'un rituel prophylactique – ne protège pas seulement la communauté : en réorganisant l'expérience singulièrement vécue, il redéfinit les domaines, mais aussi les frontières de la pratique sociale au sein de cette même communauté⁷⁹². À cet égard, la pollution peut être perçue comme un mal nécessaire, un effet indésirable qui, bien que résiduel et marginal, concourt à l'établissement et à l'organisation de la structure sociale⁷⁹³. Ce réagencement partiel de la société peut s'exprimer au travers des valeurs morales, des rituels et des cosmologies. Ainsi, la société qui génère mécaniquement ces problèmes, en ce sens qu'ils ne correspondent pas au cadre normatif standard, produit également

⁷⁸⁹ M. WESSELS, *Bushman Letters. Interpreting /Xam Narrative*, New York University Press, 2010, p. 248.

⁷⁹⁰ Dans *Purity and Danger*, des données concernant de nombreuses sociétés différentes, anciennes et modernes, ont été examinées à travers la même grille de lecture symbolique et structuraliste. L'étude comparative des notions de pollution et de tabou, comportant de multiples nuances, a tout de même abouti à l'élaboration d'une théorie générale sur le fonctionnement des concepts de pureté. Au-delà des apports cruciaux d'une démarche profondément novatrice, des critiques ont donc été formulées concernant l'articulation de l'universel et du particulier, en reprochant notamment à l'auteure le manque de contextualisation sociale de règles, de concepts et de tabous particuliers. J. NEUSNER, « The Idea of Purity in Ancient Judaism », *Journal of the American Academy of Religion*, 43(1) (1975), p. 15-26 ; M.E. SPIRO, « Religion and Myth: Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. Mary Douglas », *American Anthropologist*, 70(2) (1968), p. 391-393.

⁷⁹¹ « *Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements* » (M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, op. cit., p. 44).

⁷⁹² M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An analysis of the concepts of pollution and taboo*, op. cit., chap. 2 et 3.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 4-6, 79-81.

une variété de moyens pour traiter ces anomalies. La communauté se constitue donc, aussi, par ce qu'elle exclut. C'est cela qui, en dépit des biais fonctionnalistes en faveur d'une expérience ordonnée⁷⁹⁴, colle particulièrement à la société /Xam telle qu'elle est décrite dans la collection Bleek & Lloyd.

En revanche, la pollution ne peut être assimilée exclusivement à une forme de contagion (au sens du dévoiement de valeurs positives dans la société). Par exemple, on pourrait concevoir que la pollution pourrait faire référence à une forme de contagion négative qui menace davantage un équilibre fragile, que des valeurs sanctifiées. Cette opposition binaire entre « sacré⁷⁹⁵ » et pollution semble donc inadaptée aux populations San d'Afrique australe de manière générale. Il en va de même de la vision pour le moins conservatrice et fonctionnaliste du corps social, décrit essentiellement comme étant le représentant d'un ordre établi⁷⁹⁶.

La séclusion des jeunes filles au moment de la puberté était pratiquée dans un grand nombre de sociétés, principalement avant le début du XX^e siècle⁷⁹⁷. Dans ces cultures, la puberté des filles revêtait une importance cardinale, en raison des menstruations, du potentiel de la fille à donner naissance et des idées répandues de purification rituelle liées au pouvoir « sacré » du sang⁷⁹⁸. Pour comprendre les rites pubertaires, Ruth Benedict soutenait qu'il n'était nul besoin d'analyser leurs raisons d'être particulières, mais qu'il s'agissait plutôt de déterminer quels éléments signifiants étaient associés au début de l'âge adulte et aux méthodes d'acquisition du nouveau statut au sein des différentes sociétés. Ce ne serait donc pas tant la puberté en tant que période biologique charnière qui conditionnerait les cérémonies pubertaires, mais ce que l'âge adulte signifie dans cette société⁷⁹⁹. Or chez les /Xam, les femmes à l'âge adulte, nous l'avons vu, sont perçues comme concentrant une grande quantité de puissance surnaturelle. Cette dernière, si elle n'est pas domptée, peut être génératrice de grands maux, et en ce sens, maîtriser cette puissance par le biais d'enseignements peut effectivement être perçu

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 208-210.

⁷⁹⁵ Dans la première partie, j'ai rappelé combien la notion de « sacré » était problématique. J'emploie cette notion dans le seul objectif de discuter de sa pertinence lorsque des auteurs l'utilisent.

⁷⁹⁶ *Id.*

⁷⁹⁷ R. BENEDICT, *Patterns of culture*, Repr., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 18-23.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 19-21.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 18.

comme le fait de perpétuer une forme d'harmonie, une sorte d'équilibre fragile des puissances surnaturelles qu'il s'agit de maintenir coûte que coûte.

Si nous élargissons la focale en considérant le point commun des rites pubertaires féminins de manière générale, on peut remarquer que les concepts les plus récurrents dans les recueils ethnographiques sont ceux qui concernent les menstruations. Or, le caractère impur de la femme qui a ses règles est une idée répandue, mais loin d'être universelle⁸⁰⁰. À l'inverse, leur caractère sacré est parfois mentionné, avec une grande variété de déclinaisons possibles entre ces deux extrêmes. Par exemple, ce peut être uniquement les premières menstruations qui sont perçues comme étant sacrées⁸⁰¹. Chez les /Xam, ces rites pubertaires féminins semblent également en grande partie fondés sur les conceptions relatives aux menstruations, elles-mêmes en interconnexion avec la puissance surnaturelle, le *buchu* et la pluie. Appréhender les implications des effets surnaturels des menstruations ne se limite donc aucunement à un curseur qu'il s'agirait de déplacer le long d'un gradient mis en tension par les concepts de pollution et d'impureté d'un côté, et ceux de sacré et d'équilibre à respecter de l'autre. R. Hewitt soutient d'ailleurs que ces éléments conceptuels qui sous-tendent la puberté, les observances et les conceptions du cycle de l'eau et de la pluie suggèrent une structure symbolique cohérente. Ces éléments sont eux-mêmes déterminés par des oppositions duales entre masculinité et féminité, et l'association des menstruations à des équations qui impliquent des inversions sémantiques (la jeune fille a une influence sur le chasseur, son équipement, mais aussi la pluie et l'équilibre de la communauté, et vice versa)⁸⁰².

Tandis que l'école du RARI a tenté d'insister sur les similitudes plutôt que sur les divergences, en faisant l'inventaire systématique de tout ce qui est commun à ces différents groupes, dès que l'on y regarde de plus près, des différences sont immédiatement perceptibles chez les Ju|'hoansi, les /Xam et les Naron⁸⁰³. On peut également objecter que différents aspects de certains rituels pubertaires sont par ailleurs communs à des groupes beaucoup plus éloignés. Par exemple, le fait que ce soient les femmes âgées qui

⁸⁰⁰ M.-C. CELERIER, « Le sang menstruel », *Champ psychosomatique*, 40(4) (2005), p. 25-37.

⁸⁰¹ R. BENEDICT, *Patterns of culture*, *op. cit.*, p. 18-23.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 210.

⁸⁰³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 115, 116 ; D.F. BLEEK, *The Naron. A Bushman tribe of the Central Kalahari*, Cambridge University Press, 2011, p. 23-24.

détiennent des informations capitales sur les cérémonies pubertaires féminines chez les Venda (du sud du Zimbabwe et du nord de l’Afrique du Sud) et les Chewa du Malawi⁸⁰⁴ comme chez les /Xam semble indiquer que certaines caractéristiques rituelles peuvent être partagées sur de vastes territoires, indépendamment des filiations culturelles proches. Des similitudes sont également perceptibles dans la notion de gradient chaud-froid, utilisée comme métaphore d’une puissance maîtrisée (si elle est refroidie), ou indomptée (si elle chauffe, ou bout)⁸⁰⁵.

Ce constat est également valable pour d’autres rituels. Par exemple, Sven Ouzman a souligné les similitudes de nombreux rituels de guérison et de la pluie chez les San et les Korana : « La façon de danser des Korana est remarquablement similaire aux danses médicinales des San (Arbousset & Daumas 1968 : 54), d’où les Korana ont tiré les hochets de danse (Engelbrecht 1936 : 174). De même, les cérémonies de la pluie, qui impliquent de briser des côtes d’animaux et de brûler du *buchu* et de l’ocre, sont trop détaillées pour être une coïncidence (Bleek 1933 ; Engelbrecht 1936 : 175-7) et témoignent d’une interaction rituelle : “Les hommes, comme les femmes, étaient également très demandés en tant que médecins, et certains Korana auraient presque implicitement eu foi en leurs pratiques magiques et en leurs pouvoirs de guérison. Les Bushmen, selon certains, étaient les plus magiques, et de très nombreux sorciers koras sont censés avoir appris leur art auprès d’eux” (Engelbrecht 1936 : 73-4). Les influences magiques ont joué un rôle crucial en permettant la cohésion d’une Babel multiethnique potentiellement incohérente⁸⁰⁶. »

⁸⁰⁴ L. ZUBIETA, « The Rock Art of Chinamwali and Its Sacred Landscape », dans *Rock Art and Sacred Landscapes*, D.L. GILLETTE, M. GREER, M.H. HAYWARD et W. BREEN MURRAY dir., New York, Springer New York, 2014, p. 49-66 ; *The rock art of Mwana wa Chentcherere II rock shelter, Malaŵi: a site-specific study of girls’ initiation rock art*, Leiden, African Studies Centre, 2006.

⁸⁰⁵ I. LINDEN et J. LINDEN, *Catholics, peasants, and Chewa resistance in Nyasaland, 1889-1939*, Berkeley, University of California Press, 1974 ; J.W.M. BREUGEL, *Chewa traditional religion*, Blantyre, Malawi, Christian Literature Association in Malawi, 2001 (Kachere monograph) ; K. YOSHIDA, « Masks and Secrecy among the Chewa », *African Arts*, 26(2) (1993), p. 39-45.

⁸⁰⁶ « *Korana dancing is remarkably similar to San Medicine Dances (Arbousset & Daumas 1968: 54), from where Korana got dance rattles (Engelbrecht 1936: 174). Similarly, rain-making ceremonies involving breaking animal ribs and burning of buchu and ochre are too detailed to be coincidental (Bleek 1933; Engelbrecht 1936: 175-7) and speak of ritual interaction: “Men, as well as women, were also greatly in demand as doctors, and some Korana are stated to have had almost implicit faith in their magical practices and healing powers. The Bushmen, so some say, had the most magic, and very many of the Kora witchdoctors are supposed to have learnt their art from them.” (Engelbrecht 1936: 73-4). Magical influences were crucial in making a potentially incoherent multi-ethnic Babel cohere* » (S. OUZMAN, « The magical arts of a raider nation: Central South Africa’s Korana rock art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005), p. 111).

De même, si le Domba (la troisième et dernière phase de l'initiation des filles chez les Venda du sud du Zimbabwe et du nord de l'Afrique du Sud) possède des spécificités propres, notamment concernant la symbolique de la danse, certaines finalités initiatiques peuvent être mises sur le même plan que celles des San. Chez les Venda, lors du Domba, les filles forment une longue chaîne et commencent par répondre de manière monotone au chant principal, puis elles se lancent dans des chants et danses extatiques, avant, à la fin de la danse, de s'arrêter de bouger et de se pencher vers le centre du cercle. Il semblerait que la danse symbolise l'acte mystique de la communion sexuelle, la conception, la croissance du fœtus et la naissance de l'enfant⁸⁰⁷.

Cet enseignement initiatique a pour spécificité d'être tissé dans un logiciel de complémentarité et de réciprocité entre le microcosme des humains et l'univers environnant, compris en tant que macrocosme. La procréation humaine et la création originelle y sont inextricablement liées : « Il est impossible de considérer la procréation humaine sans la resituer dans son origine cosmique. Le Domba est une expérience vivante de ce principe : la danse du Python est une représentation de la création primordiale⁸⁰⁸. »

Au sein des enseignements initiatiques Venda, les interrelations avec les menstruations et la pluie (et la notion d'abondance) montrent des similitudes avec ceux des San. Mais la finalité de ces enseignements est commune à de très nombreux groupes, répartis sur toute la surface du globe. Transmettre aux jeunes générations les valeurs féminines, préparer la vie des jeunes femmes et maintenir une forme d'équilibre dont les subtils ressorts sont à la fois intracommunautaires et macrocosmiques ne sont évidemment pas l'apanage des rituels San et Venda.

Ces différents exemples pondèrent donc considérablement l'hypothèse d'une homogénéité rituelle pan-San saillante et distincte des autres groupes présents en Afrique australe. Les démarches comparatistes ne prenant pas la peine de faire varier la focale à plus large échelle s'exposent à un biais méthodologique majeur : le risque de considérer comme une caractéristique particulière et commune à deux groupes ce qui, en réalité, est partagé par beaucoup d'autres.

⁸⁰⁷ J. BLACKING, « Songs, dances, mimes and symbolism of Venda girls' initiation schools », *African Studies*, 28(4) (1969), p. 215-266 ; J. ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT, « The mythical python among the Venda and the Fulani. A comparative note », *Archiv für Völkerkunde*, 13 (1958), p. 15-24.

⁸⁰⁸ J. ROUMÉGUÈRE-EBERHARDT, *ibid.*

2. Les implications de la pluie

Dans plusieurs passages de la collection Bleek & Lloyd, la colère de !Khwa, le dieu de la pluie, est provoquée par la violation par une fille des règles d'isolement, des observances ou des interdits. Or !Khwa est particulièrement associé au pouvoir destructeur de la pluie masculine et à la mort⁸⁰⁹. R. Hewitt a fait remarquer qu'en plus de signifier l'eau et la pluie⁸¹⁰, il existe une occurrence où !Kwa a été traduit par « fluide menstruel⁸¹¹ ».

En parallèle de la récurrence de l'association de la pluie avec les observances qui gravitent autour des menstruations, il n'est pas anodin de remarquer que le *buchu*, cette herbe odorante, a la réputation de résoudre pratiquement tous les désagréments causés par cette puissance encore indomptée⁸¹². Car c'est effectivement sur l'odeur de la jeune fille que les informateurs /Xam insistent lorsqu'il s'agit d'expliquer l'attraction de !Khwa, une odeur que seul le *buchu* neutralise. Le *buchu* permet aussi d'attirer !Khwa⁸¹³, de le rendre docile, voire de l'endormir⁸¹⁴. Les apprentis faiseurs de pluie pouvaient du reste être aspergés, « pour rendre l'animal plus calme » (je n'ai toutefois pas été en mesure de retrouver la source de cette affirmation dans les recueils ethnographiques)⁸¹⁵.

En ce sens qu'il est capable de transformer les jeunes filles qui n'ont pas respecté certains interdits, de déclencher autant la sécheresse que la foudre (un danger associé aux fortes pluies), !Khwa semble maîtriser la totalité du spectre de l'élément auquel il est associé⁸¹⁶.

Pour autant, dans les peintures rupestres du Maloti-Drakensberg, on ne retrouve jamais la totalité des références auxquelles !Khwa peut être associé. Et cette remarque

⁸⁰⁹ A. SOLOMON, « The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and Interpretation of San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 52(165) (1997a), p. 5.

⁸¹⁰ Les /Xam employaient effectivement le même mot pour l'eau et la pluie.

⁸¹¹ LL.V.6.4393, cité dans R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, *op. cit.*, p. 209.

⁸¹² W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 77.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 195.

⁸¹⁴ LL.V.2.3869 ; D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *Bantu Studies*, 7(1) (1933b), p. 382.

⁸¹⁵ « *to make the rain animal more placid* » (R. HEWITT, *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, *op. cit.*, p. 214).

⁸¹⁶ LL.V.6.4382-4393 ; LL.VIII.23.8031-8032 ; D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part V. The Rain », *op. cit.*, p. 297-312.

est valable pour tous les thèmes propres aux mythes et aux témoignages présents dans les recueils ethnographiques. Il n'y a pas de correspondance parfaite entre ces recueils et les peintures rupestres, et il est vain d'en chercher une à tout prix (ce qui a été – et demeure à certains égards – une tendance lourde de la recherche en Afrique australe). Si références il y a, celles-ci s'apparentent davantage à des allusions subtiles, qui laissent heureusement la place au doute, à une pluralité des options sémantiques qui finalement s'accommode bien du caractère bigarré de la pensée des différents groupes San (voir p. 326). Que ces subtiles allusions soient volontairement équivoques ou que ce soit le décalage temporel, ontologique, qui limite notre appréhension des figurations, gommer ces incertitudes revient à nier que cette équivocité ait pu être suggérée volontairement.

3. Des survivances syncrétiques ?

En 2019, j'ai pu fortuitement remarquer une association analogue de gestes prophylactiques visant à éloigner la foudre en association avec la pluie. Aux abords de l'abri orné de Kerkenberg, j'ai repéré que plusieurs dizaines de piquants de porc-épic étaient plantés dans le sol⁸¹⁷. Johan Outram, le guide en charge de la protection du site⁸¹⁸, m'a dit que leur implantation viserait à la fois à éloigner la foudre et à concentrer la puissance spirituelle sur le site⁸¹⁹. Kerkenberg (voir annexes, p. 88) se situe dans la région de l'État libre, très proche de la frontière avec le KwaZulu-Natal, et le site est encore utilisé de nos jours par des sangomas* pour faire tomber la pluie. Par ailleurs, on sait qu'initialement, les sangomas ne faisaient pas tomber la pluie eux-mêmes, mais que de nombreuses sources attestent qu'ils faisaient appel aux San pour déléguer cette tâche⁸²⁰. Certains sites rupestres semblent corroborer l'existence de ces pratiques interculturelles, voire syncrétiques (voir p. 257-258).

⁸¹⁷ Les piquants du porc-épic du Cap (*Hystrix africae australis*) peuvent atteindre cinquante centimètres.

⁸¹⁸ Il s'agit en réalité d'un *honorary rock art custodians*, un agent de l'État mandaté pour assurer la protection et la visite des sites classés.

⁸¹⁹ Notes de terrain 2019.

⁸²⁰ W.E. STANFORD, « Statement of Silayi, with Reference to His Life Among the Bushmen », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 1(2) (1910), p. 439 ; J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Archaeological Review*, 32(3) (2015a), p. 505-535.

Le sangoma de Thendele m'a affirmé qu'il utilisait également les piquants de porc-épic pour chasser les mauvais esprits, éloigner la foudre et combattre le mauvais sort. H. Pager relate avoir vu de nombreux piquants dans beaucoup d'abris, mais il ne précise pas s'ils étaient ou non fichés dans le sol⁸²¹. Des piquants de porc-épic préalablement bénis par un sangoma sont également placés au-dessus de l'entrée de l'*iQhugwane*, la hutte traditionnelle Zulu, et de l'*ixhiba* (sa version temporaire) dans le but d'éloigner la foudre (voir fig. 76).



Fig. 76 – Une *ixhiba* dans le nord du KwaZulu-Natal. Des baguettes de bois trouvées localement sont tissées en forme de dôme, de manière à former une structure stable (le treillis). On y adjoint des excréments de bétail et de la terre de termitière. Ce treillis soutient le toit de chaume constitué de cannes fourragères (*Cenchrus purpureus*).

Toujours sur le site de Kerkenberg, des coquillages sont également répartis sur le sol afin de canaliser le serpent d'eau appelé *Inkanyamba*, qui représente les ancêtres spirituels (J. Outram, comm. pers.). De nombreuses histoires ont été recueillies à ce sujet

⁸²¹ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, Portland, USA, International Scholarly Book Services Inc., 1972, p. 21.

près des chutes de Howick⁸²² et de manière générale, près des grandes étendues ou chutes d'eau :

« Cette créature mythique semble habiter les rivières et les lacs de toute l'Afrique australe. Lorsqu'il est en colère, l'*inkanyamba*, comme on l'appelle en isiZulu, peut se venger en provoquant des tempêtes ou des inondations dévastatrices. Au Lesotho, le monstre est assez puissant pour provoquer des secousses sismiques qui endommagent les fondations des maisons en représailles à la récente construction de barrages sur les rivières, qui en modifient le débit et envoient l'eau à Johannesburg⁸²³. »

La ville d'Howick (située au cœur des Midlands du KwaZulu-Natal) est réputée pour ses chutes spectaculaires, où la rivière Umgeni tombe d'environ cent mètres dans une gorge en contrebas. Au cours de mes missions de terrain⁸²⁴, j'ai remarqué qu'en fonction des différentes populations Zulu, il y avait autant de récurrences que de spécificités autour des contes relatifs à l'*Inkanyamba*. Dans tous les cas, il s'agit d'une créature ressemblant à un serpent, vivant dans les étendues d'eau (plus ou moins grandes)⁸²⁵ et associée à la pluie, aux orages et aux tornades. Sa tête est toutefois décrite de maintes manières différentes : elle peut être semblable à celle d'un cheval, à celle d'une antilope, et plusieurs légendes mentionnent même la présence de plusieurs têtes. On dit qu'il vit dans les eaux turbulentes au pied des chutes de Howick et beaucoup pensent que seuls les sangomas peuvent s'en approcher sans être attaqués par la créature. L'*Inkanyamba* est réputé très actif pendant les mois d'été et sa colère est associée à de nombreuses tempêtes destructrices. On dit qu'il s'envole pour trouver une compagne ou pour défendre son territoire, toujours dans un nuage d'aspect orageux et malveillant,

⁸²² T. STRAUSS, *Inkanyamba, monster snake. African legend*, 1^e éd., Tekskor CC, 2015.

⁸²³ « *This mythical creature appears to inhabit rivers and lakes throughout Southern Africa. When angered, inkanyamba, as she or he is known in isiZulu, can vengefully visit people in a devastating storm or flood. In Lesotho, the monster is powerful enough to cause seismic tremors damaging foundations of houses in retribution for the recent damming of rivers, which reverses their flow and sends the water to Johannesburg* » (M. DRAPER, « In quest of African wilderness », *USDA Forest Service Proceeding*, 27 (2003), p. 60).

⁸²⁴ Notes de terrain 2018, 2019, 2022.

⁸²⁵ M. REEDER, *A Sangoma's Story. The Calling of Elliot Ndlovu*, Johannesburg, Penguin, 2011.

accompagné d'éclairs⁸²⁶. Lorsqu'il aperçoit un toit brillant (fait de tôle ondulée), il se trompe parfois et le confond avec une étendue d'eau ; il plonge alors dans l'espoir d'y trouver une partenaire. En se rapprochant des habitations, il se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une étendue d'eau, et pense avoir été trompé. Furieux, il se venge en arrachant les toits des maisons, en déracinant les arbres ou en envoyant des vents violents et de la grêle. C'est une des raisons pour lesquelles de nombreux Zulu pensent qu'il faut peindre leur toit⁸²⁷.

Les habitants d'un quartier de Durban pensent également que les fortes pluies et les inondations qui ont eu lieu en 2016 ont été provoquées par l'*Inkanyamba*. La créature serait agitée en raison des modifications anthropiques apportées au système fluvial local. Un rapport mentionne notamment que les inondations ont en effet été exacerbées par l'ajout de l'évacuation des eaux pluviales dans le système⁸²⁸. L'*Inkanyamba* posséderait un équivalent relatif chez les habitants de Pemba (une ville du Mozambique située à environ 3 000 kilomètres d'Howick), qui croient en un serpent à sept têtes appelé *Hanasie*, réputé être à l'origine de la formation des cratères et des ravines de la ville⁸²⁹. On peut également trouver des similitudes dans les rites de la pluie tswanas, où il est question d'un énorme serpent de la pluie, décrit comme étant plus grand qu'un python, possédant des yeux brillants et vivant dans les grottes⁸³⁰. Dans la région de Kgatla (au Botswana) est réputé vivre un énorme serpent nommé *Kgwanayape*, que personne ne peut voir. Après avoir suivi leur formation, les guérisseurs sont emmenés dans un lieu spécifique où le comportement de ce serpent fantastique attestera ou non de leur capacité à guérir leurs patients. Si le serpent ne leur fait aucun mal, c'est le signe de leur puissance. Par ailleurs, si les excréments de ce serpent de pluie sont brûlés dans un feu, cela empêchera la foudre de frapper la ville⁸³¹. Chez les !Xun qui vivaient autrefois en Angola, *!a'gu* est un énorme serpent vivant dans les rivières. Il est

⁸²⁶ Notes de terrain 2019 ; E. TRENGOVE, *Lightning myths and beliefs in South Africa: their effect on personal safety*, A thesis submitted to the Faculty of Engineering and the Built Environment in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012, p. 70.

⁸²⁷ *Id*

⁸²⁸ PROGRAMME United Nations Environment et NETWORK Global Adaptation, *Global Adaptation Network (GAN) and Durban Adaptation Charter (DAC) Regional Knowledge Sharing Exchange Visit: 23rd – 25th November 2016 Pemba, Mozambique*, 2016, p. 5.

⁸²⁹ *Id*.

⁸³⁰ I. SCHAPER, *Rainmaking Rites of Tswana Tribes*, Afrika-Studiecentrum, 1971, p. 34-38.

⁸³¹ *Id*.

pareillement le maître de l'élément liquide, et un courant sous-marin est réputé transmettre son pouvoir de guérison aux guérisseurs humains⁸³².

Ces légendes se rencontrent dans tout le KwaZulu-Natal, mais également dans les provinces du Mpumalanga, du Gauteng et du Cap-Oriental. Dans cette dernière région, des artistes Xhosa du village de Hogsback ont réalisé des petites figurines en argile représentant l'*Inkanyamba*, après qu'une tornade soit survenue en 1998 et ait détruit une partie des habitations⁸³³.

J'ai par ailleurs déjà mentionné qu'en Afrique australe, de manière générale, les serpents sont depuis longtemps associés à la pluie. Dans les zones semi-arides, ils apparaissent après la pluie, et plusieurs témoignages en attestent à propos des cobras et des vipères heurtantes⁸³⁴.

Les communautés locales de la région d'AmaZizi (dans le KwaZulu-Natal) croient en un serpent mythologique à tête d'antilope appelé *uMhwabane*. Ce serpent est réputé vivre dans la rivière près de l'abri orné éponyme (voir annexes p. 334), on le croit capable d'influencer le cycle des pluies.

Par ailleurs, les sangomas utilisent des *mhuti* (que l'on pourrait traduire par « remèdes naturels » ou « potions ») et brûlent des herbes séchées pour pouvoir communiquer avec les ancêtres. Il y a encore quelques années, aux abords du site de Kerkernberg, les sangomas prélevaient des petits morceaux de peintures en les grattant, dans l'optique de renforcer ces *mhuti*, grâce à la concentration spirituelle réputée élevée des peintures San. Ce type de prélèvement et de grattage de peintures San est attesté dans les provinces du KwaZulu-Natal et du Cap-Oriental⁸³⁵. Ces pratiques sont contraires à la loi sud-africaine dans la mesure où les peintures rupestres sont protégées par la loi du National Heritage Act. Les guides (*honorary rock art custodians*) qui assurent la protection des sites et les visites auprès du public sensibilisent les populations locales à

⁸³² M.S. WINBERG, *Healing Hands – Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, South African San Institute Oral History Project, 2006, p. 19.

⁸³³ E. TRENGOVE, *Lightning myths and beliefs in South Africa: their effect on personal safety*, *op. cit.*, p. 71.

⁸³⁴ J. MARAIS, *A Complete Guide to Snakes of Southern Africa*, 2^e éd., Cape Town, Penguin Random House South Africa, 2005, p. 40-48 ; D.F. BLEEK, *A Bushman Dictionary*, American Oriental Society, 1956, p. 652-654.

⁸³⁵ J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 163.

la valeur des peintures dans le but de les conserver et aident à combattre ces comportements. Dans des régions plus septentrionales (dans les monts Matopos du Zimbabwe), des guérisseurs traditionnels N'anga grattent également les peintures San, dans un but thérapeutique⁸³⁶.

Y a-t-il eu héritage de traditions ? C'est ce que semble indiquer un faisceau de données disparates, notamment des témoignages de San se réfugiant dans les montagnes, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, se mixant à d'autres populations, dans l'actuel Lesotho et dans le KwaZulu-Natal⁸³⁷, mais aussi l'adage « le San est le professeur⁸³⁸ » ainsi que la cérémonie de l'éland qui a lieu à Thendele, et dont j'ai parlé *supra*⁸³⁹. Ces similitudes témoignent-elles de conceptions partagées à la fois dans le temps long et de vastes espaces ? Elles semblent à la fois procéder de survivances syncrétiques et de réappropriations récentes.

4. De la difficulté d'identifier des critères observables dans les peintures

Nous disposons donc de beaucoup d'éléments et de critères sur le thème de la fabrication de la pluie qui pourraient être décelables dans les peintures rupestres. Par exemple : les morts pouvaient littéralement chevaucher la pluie, comme un cheval. Ils possédaient la pluie, et les cordes, les lanières avec lesquelles ils la tenaient étaient comparées aux rênes qui permettaient de conduire les chevaux⁸⁴⁰. Je n'ai pourtant vu aucune figuration qui pourrait explicitement faire penser au chevauchement d'un animal de la pluie.

Il est également reconnu que certains chants et certaines danses étaient spécifiquement associés à la pluie. P. Vinnicombe relate l'histoire d'un sorcier dont le nom était Rain's New Grass, qui invoquait les nuages en jouant un rythme particulier sur la corde

⁸³⁶ *Id.*

⁸³⁷ J.M. ORPEN, « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *Cape Monthly Magazine*, 9(49), 1874, p. 1-13 ; F.E. PRINS, « Secret San of the Drakensberg and their rock art legacy », *Critical Arts*, 23(2) (2009), p. 190-208.

⁸³⁸ « *the bushman is the teacher* » (A.R. WILLCOX, *The Rock Art of South Africa*, Nelson, 1963, p. 20).

⁸³⁹ Notes de terrain 2019.

⁸⁴⁰ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part V. The Rain », *op. cit.*, p. 305.

de son arc⁸⁴¹. Si une telle situation devait apparaître dans les peintures, il y a fort à parier qu'il serait purement et simplement impossible de repérer une telle allusion.

Un autre sorcier de la pluie renommé, qui avait été mortellement blessé par un commando boer, aurait transmis les informations qu'il connaissait à un jeune de son groupe sélectionné pour hériter des secrets de la fabrication de la pluie. Les rites comprenaient une chanson décrite comme une corde qui « appelait » le taureau de la pluie, mais en raison de circonstances de plus en plus instables, l'homme choisi n'a apparemment jamais pratiqué cet art. Il explique la rupture de la tradition en ces termes :

« Car les choses continuent à m'être désagréables ; je n'entends pas le tintement [dans le ciel] que j'entendais autrefois. Je sens que la corde s'est vraiment rompue, et qu'elle me quitte. C'est pourquoi, lorsque je dors, je ne sens plus ce qui vibrait en moi, quand je restais endormi. Car j'avais l'habitude, en dormant, d'entendre quelque chose qui ressemblait à un appel. Comme si une personne m'appelait⁸⁴². »

Ici également, nous voyons bien que le critère de la corde dans certains contextes très spécifiques, mais tout de même liés à la pluie, pourrait évoquer des situations aussi précises qu'indécelables, d'une compétence qui « abandonne » un *!khwa !gi:xa*.

Comme dans les autres formes de spécialisation (je l'ai évoqué pour les rituels de guérison), certains membres du groupe acquéraient leurs connaissances en matière de fabrication de la pluie par apprentissage auprès de praticiens plus âgés et expérimentés⁸⁴³. Quels éléments permettraient de dissocier les différentes « spécialités » si un panneau venait à représenter une scène putative de formation de nouveau *!gi:ten* ?

⁸⁴¹ P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976, p. 308.

⁸⁴² « *For things continue to be unpleasant to me; I do not hear the ringing sound [in the sky] which I used to hear. I feel that the string has really broken, leaving me. Therefore when I sleep, I do not feel the thing which used to vibrate in me, as I lay asleep. For I used, as I lay asleep, to hear something which sounded as if a person called to me* » (W.H.I. BLEEK et L.C. LLOYD, *Specimens of Bushman folklore, op. cit.*, p. 236-237, cité dans P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought, op. cit.*, p. 344).

⁸⁴³ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VIII. More about sorcerors and charms », *Bantu Studies*, 10(1) (1936), p. 131-162.

Comment faire la différence entre des *opwaiten-ka !gi:ten*, des *!khwa-ka !gi:ten* et des *//xi:ka !gi:ten* ?

Enfin, certains félins peuvent aussi évoquer des faiseurs de pluie. En une occasion, par exemple, un San a demandé à un sorcier qui se manifestait sous l'apparence d'un lion de faire tomber la pluie :

« Ô bête de proie, vous devez vraiment nous écouter, car l'endroit où nous sommes n'est pas agréable. L'endroit n'est pas agréable, car il est sec, car les buissons sont secs ; le lieu n'est pas agréable, car il est blanc, car les buissons sont flétris. S'il vous plaît, faites qu'il soit humide, afin que les buissons deviennent beaux. Car un lieu est beau quand il pousse, quand les sommets des montagnes sont verts⁸⁴⁴. »

Pour autant, il est évident que tous les lions ne sauraient évoquer la pluie ou des *!khwa-ka !gi:ten*.

Nous avons vu que les esprits des morts peuvent être tout à la fois un ancêtre ayant vécu et un *!khwa-ka !gi:xa* (détenteur de puissance faiseur de pluie). Il peut s'agir également de thérianthropes associés à la première création (le mythique peuple de la race précoce, *people of the early race*), et l'on se souvient que l'esprit d'un San mort est réputé se loger dans le corps d'un animal pour rejoindre l'éternel « Bokveld⁸⁴⁵ ». Même si l'on applique par exemple le critère de reconnaissance des esprits des morts formulé par H. Pager (les émanations particulières qui semblent sortir de la bouche ou plus largement de la tête des anthropomorphes ou des thérianthropes), nous sommes loin d'avoir identifié le concept sous-jacent ! Nous comprenons bien à travers ces exemples que le concept d'esprit de mort revêt de multiples significations qui s'insèrent dans un réseau complexe de concepts interconnectés. Or nous devons reconnaître qu'un pan considérable des ressorts de ces significations est probablement perdu à jamais.

⁸⁴⁴ « *Ô beast-of-prey, you must please really listen to us, for the place here is not pleasant, for it is dry, for the bushes are dry; the place is not pleasant, because it is white, for the bushes are withered. Please let it be wet, that the bushes may grow beautiful. For a place is beautiful when it is sprouting, when the mountain tops are green* » (D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VI. The Rain-Making », *op. cit.*, p. 388).

⁸⁴⁵ G.C. HOBSON et S.B. HOBSON, *Skankwan van die Duine*, Pretoria, Van Schaik, 1931, p. 9, 92, cité dans H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, *op. cit.*, p. 341.

Est-il simplement possible d'identifier avec certitude des concepts de ce type dans les peintures rupestres ? Même si certains critères, par ailleurs bien définis, sont identifiés par les chercheurs de manière convaincante, comment être sûr que ces critères sont reliés aux concepts en question ? Par exemple, pour les hochets de danse, il y a effectivement de fortes chances que ces objets particuliers soient diagnostiques de la danse. Mais n'y a-t-il de danse que rituelle⁸⁴⁶ ?

La transe est bien attestée⁸⁴⁷, bien qu'elle soit souvent confondue avec la guérison et que l'école du RARI aime à cultiver cette ambiguïté. Si les pratiques de guérison peuvent prendre parfois la forme d'une danse de guérison, les premières ne se limitent pas à cette dernière. Les « pratiques de guérison » ne sont donc pas synonymes de « danse », et donc pas plus que de « transe », et encore moins de « rituel ». Cette métonymie est une synecdoque référentielle particularisante⁸⁴⁸.

Comment reconnaître des peintures qui traitent d'aspects rituels, spirituels ou de puissance surnaturelle, alors que, par définition, ces aspects sont avant tout idéels ? Si un éland peut tout à la fois ne représenter « que lui-même », les caractéristiques propres à son espèce, des comportements d'accouplement et/ou des rituels pubertaires masculins et féminins, sur quels critères se baser pour déterminer au(x)quel(s) de ces aspects une unité graphique se réfère spécifiquement ?

Si l'on souhaite s'attarder sur les détails iconographiques en lien avec les rituels, il convient de déplacer légèrement le curseur, en se focalisant davantage sur des aspects tels que l'importance du sang, de l'odeur, plutôt que sur les indicateurs d'une éventuelle transe, d'un éventuel chamanisme. En effet, cette dernière identification relève de la pétition de principe, puisque la transe ou le chamanisme dans les peintures sont justement les éléments dont il s'agirait de démontrer la présence. Je soutiens que les éléments qui sont le plus susceptibles de faire allusion à des rituels San dans les peintures rupestres attribuées aux San, dans la région du Maloti-Drakensberg, semblent davantage être la puissance surnaturelle, elle-même sous-tendue principalement par

⁸⁴⁶ J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 133.

⁸⁴⁷ R.B. LEE, « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *Natural History*, 76(9) (1967), p. 31-37.

⁸⁴⁸ B. DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1997, p. 440-442 ; P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, p. 70-75.

l'importance du sang, de l'odeur. Or je viens justement d'évoquer la difficulté d'en déceler les critères iconographiques.

Pour rappel, l'importance du sang a été traitée au début de cette partie. Il est également intéressant de mentionner que la nourriture donnée à la jeune fille lors de la séclusion de ses premières menstruations peut aussi l'être aux femmes âgées. Ce n'est pas dit explicitement dans les recueils ethnographiques, mais je soutiens que ce fait précis prend sens dans un contexte de personnes qui ont appris à composer pendant de longues années avec cette puissance surnaturelle bien sûr, mais aussi par le fait qu'elles n'ont plus leurs règles. L'importance du sang est en effet primordiale dans la pensée des San des régions méridionales.

C'est à l'endroit où le détenteur de puissance fait couler le sang de l'animal de la pluie que coulera la pluie. De façon générale, c'est le sang qui confère la puissance au *!gi:xa*. Les saignements de nez, lorsqu'ils interviennent, témoignent de cette puissance. Lors de la phase de soin, une fois que le *!gi:xa* avait été calmé et qu'il avait extirpé la maladie, le patient était oint avec le sang provenant du nez du *!gi:xa*, qui accompagnait apparemment toujours l'éternuement⁸⁴⁹. Le sang d'éland peut par ailleurs intervenir dans la confection des peintures.

Enfin, est-ce fortuit si l'hématite qui est distribuée par la nouvelle jeune femme aux membres de son groupe, appliquée par elle sur le visage des jeunes hommes, est un pigment rouge ? Symbolise-t-elle le sang ? Il serait tentant de franchir le pas. Toutefois, lorsque l'hématite est saupoudrée abondamment au-dessus des sources (afin d'apaiser !Khwa et pour que les sources ne se tarissent pas), il n'est pas mentionné s'il s'agit effectivement d'hématite rouge⁸⁵⁰.

L'importance de l'odeur a également été traitée au début de cette partie, ou plus généralement celle du souffle à travers les « choses qui nuisent » (voir p. 226). Il était question de la pratique du *sũ*, qui a été traduite par « *snoring* » (« ronfler »)⁸⁵¹ et par

⁸⁴⁹ D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *Bantu Studies*, 9(1) (1935), p. 147.

⁸⁵⁰ LL.V.1.3970-3974.

⁸⁵¹ J. CAMPBELL, *Travels in South Africa*, Black, Parry, & Company, 1815, p. 316 ; D.F. BLEEK, « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *op. cit.*, p. 2-8, 19-16, 33.

« *sniff out* » (« renifler »)⁸⁵², ce qui semble impliquer que les *!giten* reniflaient et extirpaient des « choses qui nuisent » (*harm's things*) hors de leur patient. Diverses techniques de guérison chez plusieurs groupes de Namibie⁸⁵³ de d'Angola⁸⁵⁴ témoignent également de remèdes que l'on fait bouillir, et dont la vapeur ou la fumée doit être sentie et respirée.

Nous avons également vu que les situations où intervenait le *buchu* étaient multiples et variées... Nous avons vu que la nouvelle jeune femme devait notamment traiter tous les membres de son foyer avec ce *buchu*⁸⁵⁵. Elle était également censée distribuer aux femmes de son groupe de l'hématite rouge avec laquelle ces dernières se décoraient les joues et les habits (les *karosses*), sans que l'on connaisse la raison exacte de cette pratique. Lorsqu'elle avait ses règles, il lui était interdit de jouer avec les jeunes hommes, mais si cela arrivait tout de même, ces derniers devaient une fois de plus être « traités » avec du *buchu*. Enfin, la jeune femme devait elle-même peindre des rayures d'hématite sur le visage des jeunes hommes du groupe, dans le but de les protéger de la foudre et du danger que faisait courir sur eux *!Khwa*, la personnification de la pluie⁸⁵⁶. Or si les données ethnographiques montrent à de nombreuses reprises l'importance du *buchu*, rares sont les unités graphiques (dans les peintures rupestres donc) qui peuvent lui être associées. Seul Diä!kwain a rapproché des peintures de Sehonhong (ou peut-être de l'abri tout proche de Rain Snake Shelter⁸⁵⁷) de ces charmes. On peut donc soit postuler que ces charmes sont difficilement identifiables, soit qu'ils sont rarement figurés dans les peintures. Dans les deux cas, cela est d'une grande importance sur notre façon de concevoir des interprétations. Dans le premier, l'on consent à ce que certains des ingrédients les plus indubitablement associés à la puissance surnaturelle ne soient pas aisément reconnaissables. Dans le second cas, l'on admet soit qu'il n'y a peut-être pas tant de peintures qui ont trait à cette puissance surnaturelle, soit qu'elle peut être suggérée

⁸⁵² J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁵³ C. LOW, *Khoisan Healing: Understandings, Ideas and Practices*, PhD thesis, University of Oxford, 2004.

⁸⁵⁴ M.S. WINBERG, *Healing Hands – Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

⁸⁵⁶ *Id.*

⁸⁵⁷ S. CHALLIS, J.C. HOLLMANN et M. MCGRANAGHAN, « 'Rain snakes' from the Senqu River: new light on Qing's commentary on San rock art from Sehonhong, Lesotho », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 48(3) (2013), p. 331-354.

plus que figurée de manière explicite et criante, par un de ses attributs les plus constants.

Peut-on alors retrouver les critères iconographiques énumérés, pour chaque catégorie, dans les peintures ? Toute figuration qui ressemble à des cordes ou à des longues suffit-elle à valider l'interprétation du panneau en tant que scène de fabrication de la pluie ? Évidemment que non ! La conjonction de plusieurs critères pourrait-elle permettre de « resserrer l'étau interprétatif » ? Sans doute que la conjonction d'un probable animal de la pluie, de longues et de charmes putatifs sur un même panneau augmente la probabilité qu'il puisse s'agir d'une scène en lien avec la pluie, mais nous retombons sur la question de l'identification des unités graphiques. À partir de quand sommes-nous face à un animal de la pluie ? Comment reconnaître du *buchu* ou des charmes dans les peintures ? Faut-il se borner à sérier toutes les unités graphiques qui ressemblent aux seuls charmes identifiés par des informateurs San, alors même que l'identification de l'abri à partir duquel ces observations ont été faites est incertaine ?

Opérons malgré tout une expérience de pensée : admettons qu'une scène de pluie soit indubitablement identifiée. Quelle en est son extension ? Inclut-elle tout le panneau ou se limite-t-elle aux unités graphiques connexes qui ont permis son identification ? *Quid* de possibles figurations qui auraient pu être ajoutées par la suite ? Je détaillerai plus loin les pistes qui s'offrent à nous pour tenter de répondre à ces questions, notamment en multipliant les analyses hyperspectrales sur le plus grand nombre de sites possible, afin de déterminer des séquences d'élaboration des panneaux (voir p. 365).

5. Les différentes appréhensions du rituel

Les rituels des San du Drakensberg ne semblent pas, à proprement parler, relever du sacré. Tout du moins, pas si l'on définit comme « chose sacrée » ce qui est retiré du champ social habituel, commun, ce qui est appréhendé comme étant « à part ». Sinon, comment expliquer que plus d'un tiers des /Xam et des Ju|'hoansi pouvaient être des détenteurs de cette puissance surnaturelle, qu'une danse rituelle pouvait avoir lieu par semaine et que les références à ces rituels soient si fréquentes dans les recueils de la collection Bleek & Lloyd ? Il faut bien se rendre à l'évidence que ce terme *sacré* est au moins en partie inopérant. Tout au plus peut-on parler de déférence.

Il est nécessaire de préciser comment et sur quelles bases les catégories que l'on crée (afin de découper la réalité des ensembles rupestres en plusieurs sous-ensembles intelligibles) ont été sélectionnées et construites. Il appartient de rappeler que ce découpage est fictif, et que les catégories d'unités graphiques que l'on isole, pour le bien de la production d'un discours, n'étaient sans doute pas conçues comme séparées du reste (des figurations environnantes) par les artistes. Autrement dit, il n'est pas possible d'affirmer que les San du Drakensberg considéraient l'épistaxis comme une catégorie à part. Même si nous disposons d'indices, il est impossible de déterminer avec certitude à quoi se rapportaient ces unités graphiques spécifiques sans tomber dans le piège de l'essentialisme.

En première partie, j'ai montré combien l'élargissement des acceptions du terme *rituel* procédait largement d'un raisonnement circulaire. En effet, les rituels sont des protocoles mis en place dans des contextes chrétiens et préchrétiens ; dans d'autres cultures, des pratiques peuvent s'y apparenter (bien sûr avec des nuances). Il est alors possible de les dénommer « rituels » par commodité, par association. Les acceptions sont donc élargies, car on cherche à faire rentrer des pratiques différentes dans un moule qui ne leur convient pas au départ. Dans certaines définitions, l'on procède quelque peu à l'envers, en spécifiant ce qui est commun à ces différentes pratiques. L'on finit donc par tenter de subsumer de multiples réalités sous un seul vocable, mais sans rien en saisir véritablement, car il ne peut y avoir de définition satisfaisante qui engloberait toutes les déclinaisons possibles de ces pratiques bigarrées.

En introduction, j'avais évoqué le fait que la notion de rituel était tout à la fois le passe-partout, le lit de Procuste et l'Arlésienne des arts rupestres sud-africains. Cette formulation prend ici tout son sens, puisque pour obtenir une seule et même clé interprétative qui ouvrirait sans peine la plupart des portes, la matière initiale a été réduite au forceps, tant et si bien qu'il ne reste plus que des pièces vidées de l'essentiel de leur contenu.

Est-ce à dire alors que le concept de rituel serait insaisissable ? Il est au moins possible d'en tirer quelques enseignements. Kyril Ryzik a montré combien les commentaires générés à propos d'un rituel « original » l'obscurcissent et finissent par le supplanter. Surtout, il conclut pourrait-on dire, quelque peu à rebours : dès lors que notre

but est de comprendre un système de significations, il est plus pertinent de s'intéresser à la série de falsifications, d'amalgames, de distorsions et d'erreurs involontaires qui ont transformé l'original que de chercher à définir à nouveaux frais sa substance originelle⁸⁵⁸.

La notion de rituel possède donc au moins deux facettes : à la fois plongeant vers une origine idéale que l'archéologue se donne pour fin de découvrir, et se déroulant dans l'autre sens en une histoire qui n'est finalement pas plus fausse, mais qui consiste précisément en une série d'infléchissements qui ne paraissent une falsification que sous le présumé d'une pureté originelle du rituel. La prétention à tout rapporter à une origine, que l'espace et le temps auraient dévoyée, obscurcie, sans tenir compte d'éventuels processus de « création⁸⁵⁹ » et d' « invention de la tradition⁸⁶⁰ », relève du fantasme. C'est précisément à partir du constat de cette tension interne que naquit la dynamique qui m'obligea à historiciser le rituel dans les arts rupestres sud-africains. Plusieurs ouvrages d'anthropologie historique ont justement souligné le rôle de révélateur de transformations historiques, sociologiques et politiques que peuvent revêtir certains rituels⁸⁶¹.

⁸⁵⁸ K. RYJIK, *L'idiot chinois. Initiation élémentaire à la lecture intelligible des caractères chinois*, Paris, Payot, 1980, p. 43-44.

⁸⁵⁹ M. BLOCH, *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Istra, 1924, p. 227.

⁸⁶⁰ E.J. HOBSBAWM et T.O. RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

⁸⁶¹ M. BLOCH, *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, op. cit. ; C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle. Rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007 (L'anthropologie au coin de la rue) ; G. GEBAUER et C. WULF, *Jeux, rituels, gestes. Les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004.

B. Modes de pensée et biais cognitifs

« Ce que l'on cherche peut se découvrir ; ce que nous négligeons
nous échappe⁸⁶². »

1. Schéma procédural axiomatique

J'ai montré que plusieurs points communs à l'élaboration des interprétations posaient problème :

- des caractéristiques formelles saillantes sont repérées dans les peintures ;
- elles sont mises en relation avec le matériel ethnographique relatif aux rites, aux « croyances » et aux mythes de divers groupes San (voire, dans certains cas, à d'autres peuples qui ont côtoyé les San) ;
- ces deux ensembles de données constituent la base des interprétations émises pour chacune des catégories, elles aussi jugées saillantes, c'est-à-dire susceptibles d'expliquer (au moins en partie) des unités graphiques, des panneaux ou des sites d'art rupestre attribués aux San.

Il est parfois difficile de déterminer si les auteurs perçoivent (fortuitement ou non) des détails iconographiques qui leur rappellent des passages ethnographiques, ou s'ils ont volontairement recherché dans les peintures des caractéristiques qui pourraient faire écho aux données ethnographiques. Cela n'a pas les mêmes implications en termes méthodologiques et heuristiques, car si la démarche débute par la description (de manière la plus « neutre » possible) de détails iconographiques, puis se prolonge par la recherche d'échos dans les recueils ethnographiques, avec la présentation de contre-arguments... alors cette démarche est pleinement recevable.

Dérouler un fil interprétatif à partir de détails iconographiques ou ethnographiques (dont les enchevêtrements sont complexes et déjà discutables) ne peut mener qu'à deux possibilités : soit perdre le lecteur, soit le convaincre que le chemin interprétatif vers lequel on cherche à l'orienter est le seul qui vaut la peine d'être emprunté. C'est

⁸⁶² E. SOMMER et M. BELLAGUET, *Les Auteurs grecs expliqués d'après une méthode nouvelle, par deux traductions françaises. Sophocle. Œdipe Roi*, Paris, Hachette, 1882, p. 15.

d'ailleurs littéralement un des arguments maintes fois avancés⁸⁶³ : l'image du toron interprétatif, tissé avec plusieurs fils, sur la base d'une métaphore filée initialement par Alison Wylie⁸⁶⁴. Cette métaphore des torons a d'ailleurs été reprise concernant l'extension du chamanisme à l'interprétation de l'art pariétal paléolithique⁸⁶⁵. Si l'un des liens interprétatifs s'avère faible, les autres sont censés pouvoir tout de même assurer la solidité de l'ensemble. Une bien belle image, qui ne résiste toutefois pas à l'examen minutieux de chacun de ces fils.

2. Des hapax ou de simples biais de raisonnement ?

Les arguments qui ont trait à une quelconque rareté, des anomalies, une étrangeté, un phénomène « unique » s'exposent de fait à des biais taphonomiques. Je pense notamment aux élands représentés la queue dressée avec la méthode du raccourci, ou encore aux « femmes mythiques » dont la figuration de face a été décrite comme particulièrement rare, ce qui témoignerait d'une importance elle aussi particulière.

Ces thèmes et techniques de représentation particuliers sont-ils rares parce qu'il y en a objectivement très peu, parce que nous n'en avons retrouvé qu'une faible proportion d'un panel plus vaste (certains ont disparu, ont été lavés par les pluies, ensevelis par les glissements de terrain, etc.), ou bien parce qu'ils sont réellement rares ? En d'autres termes, sont-ils des hapax, ou est-ce une vue de l'esprit ? Deux biais cognitifs bien identifiés peuvent jouer ici. L'effet de distinctivité se réfère à la tendance qu'ont les individus à mieux se remémorer des items isolés, des éléments étranges ou frappants,

⁸⁶³ T.A. DOWSON, « Reading art, writing history: Rock art and social change in Southern Africa », *World Archaeology*, 25(3) (1994), p. 335, 340 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *Cambridge Archaeological Journal*, 5(1) (1995), p. 4-5 ; S. OUZMAN et L. WADLEY, « A history in paint and stone from Rose Cottage Cave, South Africa », *Antiquity*, 71(272) (1997), p. 387-388 ; M. HALL, *Archaeology and the Modern World. Colonial Transcripts in South Africa and the Chesapeake*, Routledge, 2016, p. 10-11 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « Framed idiosyncrasy: Method and evidence in the interpretation of San rock art », *South African Archaeological Bulletin*, 67(195) (2012), p. 75-76 ; S. CHALLIS, « Re-tribe and resist: the ethnogenesis of a creolised raiding band in response to colonisation », dans *Tribing and Untribing the Archive. Identity and the Material Record in Southern KwaZulu-Natal in the Late Independent and Colonial Periods*, C. HAMILTON et N. LEIBHAMMER dir., University of KwaZulu-Natal Press, 2016, p. 289.

⁸⁶⁴ A. WYLIE, « Archaeological Cables and Tacking: The Implications of Practice for Bernstein's 'Options Beyond Objectivism and Relativism' », *Philosophy of the Social Sciences*, 19(1) (1989), p. 1-18.

⁸⁶⁵ J. CLOTTE, « Le Chamanisme paléolithique : fondements d'une hypothèse », dans *Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP*, 106, Liège, 10-12 déc. 2003, ERAUL, 2004, p. 195-202.

que des événements communs⁸⁶⁶, tandis que l'effet Von Restorff désigne la tendance à retenir plus facilement ce qui sort du lot. En effet, lorsqu'un élément se détache (par exemple, un camion dans une file interminable composée exclusivement de voitures), il est plus intuitif de concentrer son attention sur cet élément, et le processus de création d'un souvenir fort s'articule autour de cet élément distinct⁸⁶⁷.

Pour autant, certaines singularités peuvent tout de même être significatives ; c'est sans doute le cas pour le site de Driekops Eiland (voir annexes p. 122). En effet, ce site est quelque peu différent des autres sites de plein air de la région, car il est situé sur des dos de baleine d'andésite, entre de hauts bancs de limon, dans le lit même de la rivière Riet. Une impressionnante série de roches s'étendent d'une rive à l'autre, sur quelque 160 mètres le long du lit de la rivière. Les thèmes rupestres sont eux aussi particuliers, puisque, sur un total de plus de 3 500 gravures, 90 % sont des formes géométriques. L'une des conséquences de l'emplacement particulier du site est son inondation intermittente. Lorsque la rivière monte pendant la saison humide, elle submerge les gravures, mais pendant la plus grande partie de l'année et lors des années de sécheresse (qui ne sont pas rares dans la région), le site reste haut et sec. George William Stow, en se rendant sur place, avait déjà suggéré la singularité de la surface rocheuse, mais D. Morris est allé plus loin dans cette interprétation. Il affirme que c'est ce cadre unique, avec ces gravures en grand nombre exposées et submergées selon les saisons par l'élément symbolique le plus puissant (selon lui : l'eau), qui a fait que le site est devenu un lieu d'une signification culturelle et sociale particulière. Il a notamment soutenu que les caractéristiques environnementales devaient être systématiquement prises en compte pour toute discussion sur la signification et l'importance d'un site. Les données actuelles ne permettent toutefois pas d'écarter totalement l'hypothèse que la diversité des figurations rupestres du site de Driekops Eiland résulte d'une utilisation diachronique du site (plusieurs auteurs, plusieurs groupes ont très bien pu apposer des gravures sur le temps long)⁸⁶⁸.

⁸⁶⁶ A.M. OKER, *L'effet de distinctivité dans les tâches implicites et explicites de mémoire : une explication en termes d'intégration multimodale*, thèse de doctorat en Psychologie, Université Lumière – Lyon II, 2009, p. 4-7.

⁸⁶⁷ *Id.*

⁸⁶⁸ D. MORRIS, *Driekops Eiland and the « rain magic power »: history and landscape in a new interpretation of a Northern Cape rock engraving site*, PhD thesis (non publiée), University of the Western Cape, 2002.

Les signatures artistiques (les plis interfessiers si particuliers de Botha Shelter), les particularités thématiques (la relative pauvreté statistique de scènes de pluie dans l'UDP) ou topographiques (comme à Driekops Eiland) témoignent de la tension, si difficile à articuler, entre tendances à grandes échelles d'un côté et particularismes régionaux, claniques ou individuels de l'autre.

3. Comment dépasser le clivage homogénéité/hétérogénéité des groupes San ?

Si l'un des apports incontestables de l'école de pensée du RARI réside dans la mise en corrélation novatrice des différentes sources ethnographiques et anthropologiques avec les peintures rupestres, il n'en demeure pas moins que cette approche n'a pas été suffisamment questionnée. Ce qui devait permettre une mise en perspective novatrice aboutit au fil des décennies à ne mettre en exergue qu'un nombre de points de fuite limité, voire unique, et donc, pour filer la métaphore : à un centre de perspective.

Nous avons vu que c'est sur la comparaison étape par étape des moindres aspects des rituels /Xam et Ju|'hoansi que l'école du RARI s'appuie massivement pour isoler certains aspects et les rendre artificiellement déterminants en tant que critères potentiellement identifiables dans les peintures rupestres. Or, dans nombre de cas et notamment celui du rituel de première mise à mort, le principal écueil méthodologique est de combler les zones d'ombre des matériaux ethnographiques /Xam par les éclairages littéraires propres à d'autres groupes⁸⁶⁹. Dans les années 1970, l'application de cette méthode analogique avait permis d'identifier dans les peintures des caractéristiques qui s'apparentaient au domaine spirituel. Le travers de l'école fondée par JDLW aura été de rapidement transformer cette quête d'indices relevant du spirituel ou du surnaturel dans ces peintures en une quête d'exemplification.

Établir des corrélations entre les données anthropologiques des Ju|'hoansi du Kalahari, les recueils de Wilhelm Bleek, Dorothea Bleek et Lucy Lloyd pour les /Xam de la région du Cap et les quelques témoignages de !Qing ou de Dia!kwain nécessite de prendre du recul. S'il est impossible d'ignorer ces sources, présenter des corrélations

⁸⁶⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 151.

parfaites entre les images des peintures et l'ethnographie pose également de sérieux problèmes heuristiques, et des garde-fous méthodologiques doivent être posés.

Les spécificités culturelles des différents groupes San ont progressivement et artificiellement été homogénéisées par plusieurs facteurs : les approches majoritaires des recherches anthropologiques du XX^e siècle, ainsi que des revendications autonomistes et identitaires relativement récentes : « En réalité, il s'agit d'une multiplicité de populations comptant chacune quelques milliers d'individus qui ne considéraient guère l'existence d'un ensemble Bushman ; la langue, l'environnement, l'économie, les relations aux territoires, l'organisation sociopolitique, la religion, et même les caractères génétiques varient d'un groupe à un autre. Leur dénominateur commun tenait seulement à une histoire d'oppression, subie à partir de la colonisation, qui conduisit à leur décimation et à la perte d'une grande partie de leurs territoires. Mais cette situation est en train de changer, car les populations se regroupent pour discuter de leur autonomie et de leur identité. Les différences, l'hétérogénéité cèdent le pas à une unité qui permet de se faire entendre. Mais n'est-ce pas au prix d'une uniformisation des identités, des langues et des pratiques⁸⁷⁰ ? »

Durant les deux premiers tiers du XX^e siècle, les études anthropologiques n'intègrent pas les dynamiques historiques, pas plus qu'elles ne prennent en compte les spécificités régionales. C'est en tant que systèmes que sont appréhendés ces groupes. « La question d'une unité culturelle n'est pas discutée, elle s'impose empiriquement, en faisant du coup l'impasse sur les différences⁸⁷¹ ». Les questions de la place de l'individu au sein des communautés, des processus d'appropriation personnels, de transformation et de création des récits mythiques ou initiatiques sont également longtemps restées les parents pauvres de ces études⁸⁷². À la variété des écosystèmes propres aux vastes territoires qui vont de la péninsule du Cap au nord de la Namibie, en passant par le Botswana, s'additionnent donc des spécificités d'ordre linguistique, social, politique, artisanal et spirituel.

Pourtant, l'immense majorité des interprétations que j'ai détaillées, en particulier la théorie chamanique, repose sur l'axiome de cette prétendue homogénéité culturelle de

⁸⁷⁰ E. OLIVIER et M. VALENTIN dir., *Les Bushmen dans l'Histoire*, CNRS, 2005, p. 14-20.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 20-21.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 21.

l'ensemble des groupes San. Il s'agit bel et bien d'une clé de voûte de cet édifice, qui n'est jamais véritablement démontrée, mais toujours affirmée :

« [...] la correspondance étroite et détaillée entre, d'une part, certaines croyances religieuses et certains rituels communs à tous les groupes San pour lesquels nous disposons d'ethnographies et, d'autre part, des catégories spécifiques d'images d'art rupestre largement répandues a conduit à l'hypothèse désormais généralement acceptée que, bien que les images soient richement polysémiques, la réalisation de l'art était essentiellement associée à une forme de chamanisme⁸⁷³ ».

Dès lors, cet axiome n'a eu de cesse d'être répété⁸⁷⁴. Or, même si l'école du RARI parle régulièrement de démonstrations, et affirme avancer des « preuves » (*evidence*)⁸⁷⁵, il n'a jamais été question que d'intuitions personnelles consignées consécutivement à l'observation de récurrences (sur de vastes périodes et territoires).

Il est possible *a minima* de remarquer qu'un grand nombre de thèmes iconographiques (je pense notamment aux chasse-mouches, aux émanations qui partent du visage, aux serpents probablement fantastiques, etc.) se retrouvent de manière

⁸⁷³ « [...] *the close and detailed fit between, on the one hand, certain religious beliefs and rituals common to all the San groups for whom we have ethnographies and, on the other, specific classes of widely distributed rock art images led to the now generally accepted hypothesis that, although the images are richly polysemic, the making of the art was essentially associated with a form of shamanism* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *op. cit.*, p. 5).

⁸⁷⁴ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Ethnography and Iconography: Aspects of Southern San Thought and Art », *Man, New Series*, 15(3) (1980), p. 469-471 ; *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres-New York-Toronto-Sydney-San Francisco, Academic Press, 1981 (Studies in anthropology) ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, P.N. BARDILL, M. BIESELE *et al.*, « The Economic and Social Context of Southern San Rock Art [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, 23(4) (1982), p. 429-449 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, *Images of Power. Understanding Bushman Rock Art*, 1^{re} éd., Southern Book Publishers, 1989, p. 43, 83 ; T.A. DOWSON, *Rock Engravings of Southern Africa*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1992, p. 18 ; P.S. GARLAKE, *Structure and meaning in the prehistoric art of Zimbabwe*, African Studies Program, Indiana University, 1987 ; *The painted caves. An introduction to the prehistoric art of Zimbabwe*, Harare, Zimbabwe, Modus publications, 1987 ; T.N. HUFFMAN, « The Trance Hypothesis and the Rock Art of Zimbabwe », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 4, 1983, p. 49-53 ; R. YATES, J. GOLSON et M. HALL, « Trance Performance: The Rock Art of Boontjieskloof and Sevilla », *The South African Archaeological Bulletin*, 40(142) (1985), p. 70-80 ; J. KINAHAN, « The Dancing Kudu: women's initiation in the Namib Desert during the second millennium AD », *Antiquity*, 91(358) (2017b), p. 1043-1057.

⁸⁷⁵ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Texts and evidence: negotiating San words and images », *The South African Archaeological Bulletin*, 70(201) (2015a), p. 53-63 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « San rock art: Evidence and argument », *Antiquity*, 89 (2015), p. 732-739.

récurrente, en de nombreux sites, dans des régions variées. En revanche, pour la majorité d'entre eux, si des indices présents dans les recueils ethnographiques ou les monographies anthropologiques semblent converger vers des aspects spécifiques (la puissance surnaturelle), nombre de ces thèmes iconographiques ont été intensivement surinterprétés. Il y a ainsi plusieurs biais cognitifs interconnectés (*cherry-picking*, pétition de principe, effet de distinctivité, etc.), masqués par une fausse idée de complexité (notamment l'interconnexion de certains concepts, des idiosyncrasies). À tel point que nombre d'ouvrages se contentent d'avancer de manière péremptoire que tel ou tel thème iconographique évoque tel ou tel aspect mythique ou rituel, sans même se donner la peine de citer les sources *princeps*⁸⁷⁶. Lorsque des sources sont citées, beaucoup se révèlent donc être des autocitations⁸⁷⁷. Or, les assertions péremptoires ne valent pas démonstration, et aucun argument d'autorité – fût-il répété à l'envi – ne peut remplacer une démonstration factuelle. Il en résulte des exégèses relevant d'une sémiotique approximative, réifiées au fil du temps en axiomes. C'est aussi ce qui explique que les articles récents s'autocitent. De nombreuses formulations et éléments de langage laissent transparaître ce *modus operandi* : « Bien que les hommes-médecine soient fréquemment représentés avec les caractéristiques visuelles que j'ai décrites jusqu'à présent, il existe d'autres caractéristiques qui sont plus étroitement liées à leur fonction d'hommes-médecine et que j'examine plus en détail parce qu'elles sont directement liées à la transe et à l'identification d'un ensemble cryptique de peintures⁸⁷⁸ » (je souligne).

« Toutes les images [personnages à plumes, personnages avec les jambes croisées, parfois avec des têtes de tigre, personnages ressemblant à des grenouilles] font partie d'un ensemble conceptuel qui

⁸⁷⁶ T. FORSSMAN et L. GUTTERIDGE, *Bushman Rock Art. An Interpretive Guide*, Pinetown, South Africa, Southbound, 2012, p. 50.

⁸⁷⁷ J.D. LEWIS-WILLIAMS, D.G. PEARCE, D.M. WITELSON *et al.*, « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(1) (2021), p. 34-59 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, G. BLUNDELL, W. CHALLIS *et al.*, « Threads of Light: Re-Examining a Motif in Southern African San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 55(172) (2000), p. 123-136 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *The South African Archaeological Bulletin*, 61(183) (2006a), p. 105-114 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, « Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face », *The South African Archaeological Bulletin*, 45(151) (1990), p. 5-16.

⁸⁷⁸ « *Although the medicine men are frequently depicted with the visual characteristics which I have so far described, there are other features that are more closely related to their function as medicine men and which I examine in greater detail because they are directly connected with trance performance and the identification of a cryptic set of paintings* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 209).

comprend des rituels concernant les filles à la puberté, la pluie, les chamanes de la pluie et les grenouilles qui se transforment et habitent à la fois l'eau et la terre⁸⁷⁹. »

La grille de lecture présentée procède donc d'une succession d'idées réifiées et exemplifiées, mais jamais démontrées. La méta-analyse des données remet en question la validité de la tendance actuelle de l'école du RARI à rechercher l'uniformité, les comparaisons génériques et à conclure à un dessein pour ainsi dire unique de l'ensemble des arts rupestres San. Ce n'est qu'en sélectionnant des exemples que les données ethnographiques, en particulier les témoignages des informateurs de W. Bleek et L.C. Lloyd, peuvent sembler fallacieusement soutenir cette tendance, car d'innombrables contre-exemples permettent tout aussi bien de nuancer ces conclusions, voire d'envisager de tout autres interprétations. En outre, le schéma procédural de l'argumentaire repose le plus souvent sur la définition des termes cruciaux (*chamanisme, rituel, transe*, etc.) qui varie d'article en article, sans tenir réellement compte des sens qui leur sont donnés par les spécialistes des domaines respectifs⁸⁸⁰.

J'ai montré en quoi la plupart des interprétations reposaient sur des prémisses discutables, notamment l'homogénéité des différents groupes San, censée primer sur les différences et les idiosyncrasies. Au premier rang des axiomes de l'appréhension théorique des arts rupestres d'Afrique du Sud figurent la délimitation et l'appréhension de l'ethnicité. Les approches se sont d'abord historiquement axées sur des bases primordialistes, essentialistes, et des conceptions durkheimiennes de la « culture », c'est-à-dire une perception des faits sociaux en tant que « manières d'agir, de penser et de sentir⁸⁸¹ ». Or, la façon d'aborder la question de l'attribution de la paternité des œuvres tend justement à conditionner l'esprit à un champ étroit d'hypothèses, alors que les réalités des différentes situations (culturelles, d'interactions sociales) dont il est question dans les arts rupestres étaient évidemment beaucoup plus complexes et variées que

⁸⁷⁹ « *All the images [feathered figures; crossed-legs figures, sometimes with antelope heads; frog like figures] are part of a conceptual nexus that includes rituals concerning girls at puberty, rain, shamans of the rain, and frogs that transform themselves and inhabit both water and land (Lewis-Williams 1981: 41-53; Lewis-Williams & Pearce 2004a: 193-198; 2004b)* » (J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *op. cit.*, p. 106).

⁸⁸⁰ Pour un état de l'art concernant la définition du chamanisme, sur laquelle personne ne s'accorde, et son utilisation à géométrie variable, voir J.-L. LE QUELLEC, « L'extension du domaine du chamanisme à l'art rupestre sud-africain », *Afrique & histoire*, 6(2) (2006), p. 41-75.

⁸⁸¹ É. DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, Germer Baillière, 1895, p. 8.

ne le laissaient entrevoir les théories de l'art pour l'art, de la magie de la chasse et du chamanisme⁸⁸².

Il en résulte logiquement des simplifications, du réductionnisme, et donc une forme d'essentialisme, car cela revient à penser intuitivement que les San (en tant qu'ensemble de groupes construit et intellectualisé) posséderaient une essence propre (un ensemble de caractéristiques invariables qui définit leur nature)⁸⁸³. Or déceler des indices de ces caractéristiques immatérielles sur de très longues périodes, avec par ailleurs peu de vestiges archéologiques, est impossible. Même si le nombre de découvertes matérielles venait soudainement à exploser, plusieurs études récentes montrent qu'une apparente fixité matérielle (peu de changements perceptibles dans la tradition d'exécution des objets retrouvés dans les fouilles) n'induit pas nécessairement de continuité dans la sphère idéelle⁸⁸⁴.

Ce qui se joue donc en filigrane de cet essentialisme latent, c'est l'impossibilité d'octroyer aux artistes la possibilité d'un quelconque changement, de nuances, de transformations et d'évolutions conceptuelles. Or, rien que dans le Maloti-Drakensberg, les artistes ont peint et gravé sur plus de six mille ans, et plus de huit mille ans si l'on se place à l'échelle du sous-continent.

Cet essentialisme en dit finalement davantage sur les chercheurs que sur les pratiques des peuples en question. Aucune pratique rituelle ne peut exister « de toute éternité », ou perdurer sans altération dans une fixité normée. Ce qui est flagrant, c'est que ces pratiques bougeaient d'ores et déjà sous les yeux des observateurs⁸⁸⁵, mais que certains chercheurs ont préféré y voir les traces de fixité, de perdurance, d'héritage, plutôt que

⁸⁸² R.P. INSKEEP, « The future of rock art studies in Southern Africa », dans *Paintings of Southern Africa*. M. SCHOONRAAD dir., 1971 (Supplement to the South African Journal of Science Special Issue 2), p. 101-104.

⁸⁸³ J. MACLURE, « La reconnaissance engage-t-elle à l'essentialisme ? », *Philosophiques*, 34(1) (2007), p. 77-96.

⁸⁸⁴ D. PESESSE, « Le Gravettien existe-t-il ? Le prisme du système technique lithique », dans *Les Gravettiens*, M. OTTE dir., Éditions Errance, 2012, p. 66-104 ; *Les premières sociétés gravettiennes. Analyse comparée de systèmes techniques lithiques*, Paris, Éditions du CTHS, 2013 ; N. NAUDINOT, C. BOURDIER, M. LAFORGE *et al.*, « Divergence in the evolution of Paleolithic symbolic and technological systems: The shining bull and engraved tablets of Rocher de l'Impératrice », *PLoS ONE*, 12(3) (2017), p. 17-22.

⁸⁸⁵ J. ROUMEGUÈRE-ÉBERHARDT, « The mythical python among the Venda and the Fulani. A comparative note », *op. cit.*

les processus de transformation, de vie... desdites pratiques. Ces dernières ont évolué, et cela semble également être montré dans les peintures⁸⁸⁶.

Vouloir voir des rituels et de la puissance partout, que ce soit dans des recueils ethnographiques maintes fois cités ou dans des études anthropologiques, c'est avant tout observer ces travaux et ces pratiques par le prisme de l'importance prépondérante de ces pratiques et de ces conceptions dans les différents groupes San. Ce que l'expression « regarder par le petit bout de la lorgnette » illustre à merveille.

Un tel biais repose également sur des prénotions, telles que la conception erronée d'une frontière stricte entre la sphère quotidienne d'un côté (qui relève du commun des mortels, du profane) et un monde spirituel, « religieux » (hors du commun justement, et la sphère qui relèverait du sacré) de l'autre. Or ces conceptions sont loin d'être universelles⁸⁸⁷ et se basent explicitement⁸⁸⁸ sur les travaux – problématiques à plus d'un titre⁸⁸⁹ – de M. Eliade⁸⁹⁰.

Une autre question importante dans cet « état des lieux » de nos catégories est de savoir s'il y a bien adéquation entre les clés interprétatives étiques et émiques, autrement dit, est-ce que la « pierre de Rosette », ce panneau du site de Game Pass Shelter

⁸⁸⁶ J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *op. cit.*

⁸⁸⁷ G.M. WOODS, *In the Beginning... The Origins of Predynastic Religion*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Cardiff University, 2015, p. 13-16.

⁸⁸⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « Modelling the Production and Consumption of Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 50(162) (1995a), p. 151 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et D.G. PEARCE, « San rock art: Evidence and argument », *Antiquity*, 89 (2015), p. 732-733 ; A. MULLEN, *Re-investigating Significantly Differentiated Figures in the rock art of the south-eastern Mountains*, Master's thesis, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2018, p. 115-116 ; M.G. GUENTHER, *Human-Animal Relationships in San and Hunter-Gatherer Cosmology*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 214 ; D.M. WITELSON, *A Painted Ridge. Rock art and performance in the Maclear District, Eastern Cape Province, South Africa*, Archaeopress, 2019, p. 16.

⁸⁸⁹ D. DUBUISSON, « Métaphysique et politique. L'ontologie antisémite de Mircea Eliade », *op.cit.* ; *Mythologies du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve-d'Ascq, *op.cit.* ; « L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade », *op.cit.* ; « Mircea Eliade ou l'oubli de la Shoah », *op.cit.* ; *Impostures et pseudo-science. L'œuvre de Mircea Eliade*, *op.cit.* ; M. GARDAZ, « Mircea Eliade et le "nouvel homme" à la chemise verte », *Numen*, 59(1) (2012), p. 68-92 ; C. LE MANCHEC, « Mircea Eliade, le chamanisme et la littérature », *Revue de l'histoire des religions*, 208(1), 1991, p. 27-48 ; N. MANEA, « Mircea Eliade et la Garde de Fer », *Temps modernes*, 549 (1992), p. 90-115 ; D. ALLEN et D. DOEING, *Mircea Eliade. An Annotated Bibliography*, New York, Taylor & Francis, 1978 ; D. ALLEN, « Eliade and History », *The Journal of Religion*, 68(4) (1988), p. 545-565 ; I. CHIVA, « À propos de Mircea Eliade. Un témoignage », *Le Genre humain*, 26(3) (1992), p. 89-102.

⁸⁹⁰ M. ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Librairie Payot, 1951 ; *Initiation, rites, sociétés secrètes (Naissances mystiques). Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1992.

que les chercheurs du RARI se sont échinés à ériger en parangon, était emblématique pour les populations qui ont peint ce panneau. Il y a très peu de chances que ce soit le cas, mais l'on pourrait m'objecter que cette « pierre de Rosette » ou ce que j'ai défini comme des sites-parangons ne sont que des artifices, des moyens simplifiés pour exprimer, vulgariser et exemplifier l'articulation de concepts éminemment complexes. Or, ce discours hégémonique en Afrique du Sud est tellement bien intégré que j'ai pu trouver au pied de Game Pass Shelter des guides Zulu (revendiquant une ascendance San) qui s'étaient pleinement accommodés de la théorie chamanique, et la livraient aux touristes venus admirer les peintures, non sans une pointe de réappropriation et d'interprétation personnelle⁸⁹¹.

La notion de « site-parangon » (que j'ai moi-même formulée afin de décrire des modes d'interprétation) peut être critiquée sous cet angle essentialiste. Il y a une forme de naïveté à penser qu'il puisse y avoir une adéquation parfaite entre d'un côté, les catégories nominales que l'on met artificiellement en place pour tenter de répondre aux questions que l'on se pose, et de l'autre, la « façon de penser » des artistes qui ont réalisé les peintures.

Si l'on regarde du côté des céramiques attiques et des stèles funéraires grecques du IV^e siècle avant notre ère, il y a des différences marquées et parfaitement documentées entre ces sources iconographiques et la vie quotidienne domestique, telle qu'elle est décrite dans les sources littéraires. D'après les spécialistes, ces scènes représenteraient davantage des versions idéalisées de la famille et de son organisation que des situations réelles⁸⁹². Qu'est-ce qui nous dit que les panneaux interprétés comme dépeignant des rituels San ne pourraient pas être, de même, des versions idéalisées, ou tout du moins modifiées d'une manière ou d'une autre, des pratiques telles qu'elles se faisaient ? Auquel cas, quelle sera la part du « réel » et la part idéalisée ? Est-il seulement possible de percevoir ces différences ?

⁸⁹¹ Notes de terrain 2019, 2022.

⁸⁹² L.C. NEVETT, *House and Society in the Ancient Greek World*, Cambridge University Press, 1999 ; A. DAMET et P. MOREAU, *Famille et société dans le monde grec et en Italie, V^e s. av. J.-C.-II^e s. av. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 32-33.

4. Des concepts et des modes de pensée irisés

Plusieurs sources de données disparates semblent en effet pointer vers un bouillonnement sémantique, une pluralité de significations, un champ sémiotique des possibles largement ouvert⁸⁹³.

Dans la langue Nharo, un seul et même terme, *tssu ku*, s'applique à deux notions pourtant opposées : « médicament » et « poison ». Si le terme générique désigne la sorcellerie (*witchcraft*), le sens varie donc en fonction du contexte. Au sein d'une même situation, par exemple de guérison, il signifie à la fois « traiter avec des médicaments » et le « pouvoir de guérison » que possède un danseur lors de la transe⁸⁹⁴. Une autre raison du manque de standardisation de cet ensemble d'idées est que les notions et les concepts San en général sont nettement malléables et ambigus⁸⁹⁵. Ce caractère irisé, malléable, est probablement le seul point commun à l'ensemble des groupes San (bien loin, donc, d'une pensée pan-San décrite comme homogène culturellement). Tenir pour acquis le fait qu'il existerait une pensée pan-San révèle un biais méthodologique propre aux entreprises comparatistes en général. Traiter cette question en profondeur nécessiterait un long développement, ainsi qu'un changement de focale. L'une des questions serait en effet de savoir si la variabilité intra-San est plus importante qu'entre des groupes San et non-San. Prenons une analogie linguistique : la dialectisation (donc intra-groupe) n'empêche pas de distinguer des familles de langues (les différences entre

⁸⁹³ P. SKOTNES, « The thin black line: diversity and transformation in the Bleek and Lloyd Collection and the paintings of the southern San », dans J. DEACON et T.A. DOWSON dir., *Voices from the past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996, p. 234-244 ; P. VINNICOMBE, *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, op. cit. ; J. PARKINGTON, « Interpreting paintings without a commentary: meaning and motive, content and composition in the rock art of the western Cape, South Africa », *Antiquity*, 63 (238), 1989, p. 13-26 ; A. SOLOMON, « Landscape, form and process: some implications for San rock art research », *Natal Museum Journal of Humanities*, 9 (1997), p. 57-73 ; « Meanings, models and minds: a reply to Lewis-Williams », *The South African Archaeological Bulletin*, 54(169) (1999), p. 51-60 ; « On Different Approaches to San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 77-78 ; J.-L. LE QUELLEC, *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, op. cit., p. 137-204 ; « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », op. cit., p. 125-136.

⁸⁹⁴ M.G. GUENTHER, « "Not a Bushman Thing." Witchcraft among the Bushmen and Hunter-Gatherers », *Anthropos*, 87 (1992), p. 83-107.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, *The farm bushmen of the Ghanzi District, Botswana*, Stuttgart, Hochschulverlag, 1979 ; « "Not a Bushman Thing." Witchcraft among the Bushmen and Hunter-Gatherers », op. cit. ; A. BARNARD, « Structure and Fluidity in Khoisan Religious Ideas », *Journal of Religion in Africa*, 18(3) (1988), p. 216-236 ; R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1982, p. 95 ; C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *Journal of Namibian Studies*, 12 (2012), p. 86.

les groupes sont supérieures à la variabilité intra-groupe), et cela est valable pour tous les traits culturels (J.-L. Le Quellec, comm. pers.). Pour y voir plus clair, il faudrait donc prendre en compte davantage de données à une échelle plus vaste. Or, cette question d'une pensée pan-San a été acceptée telle quelle par l'école du RARI, alors même qu'elle aurait dû être débattue. Nombre d'aspects témoignent pourtant de façons de percevoir et de penser le monde qui ne semblent jamais véritablement figées. Les frontières mouvantes entre différentes catégories (humains, animaux, dieux, éléments comme la pluie) ne sont ainsi jamais clairement délimitées.

Dans le concept Ju|'hoansi de *n!ow*⁸⁹⁶, les humains sont un peu plus que des humains, les animaux n'en sont parfois pas vraiment (ils se confondent parfois avec la pluie, qui est tout à la fois un dieu, et qui peut prendre la forme de plusieurs animaux...), tout comme dans les contes⁸⁹⁷, et ces éléments se retrouvent partiellement chez les /Xam⁸⁹⁸. De même, ce qui est ontologiquement considéré comme « plante », « animal », « objet », et « élément » varie notablement⁸⁹⁹. !Khwa peut prendre la forme de différents animaux, mais aussi de la pluie ou d'étendues d'eau, tandis que les humains de la première phase de création, le « peuple de la race précoce » (*people of the early race*), possèdent la capacité de se transformer en divers animaux, plantes, objets stellaires et éléments (le vent et la pluie notamment)⁹⁰⁰. Dans un passage de la collection Bleek & Lloyd, une jeune fille jette en l'air une plante appelée /*kui sse*, qui, une fois dans le ciel, se transforme en plusieurs sauterelles⁹⁰¹. /Xue, le trickster des !Xun, a la capacité de se transformer en plusieurs animaux, mais aussi en plusieurs plantes (la *tchaxa*, une plante dont les fruits sont comestibles, et la *!naxane* à différents stades évolutifs)⁹⁰².

Par ailleurs, au sein des différents groupes San, la division du travail est loin d'être aussi simpliste et arrêtée qu'elle n'est souvent présentée : les hommes peuvent collecter

⁸⁹⁶ E. MARSHALL THOMAS, *The Harmless People*, Cape Town, David Philip, 1959, p. 161-162 ; L. MARSHALL, « N!ow », *Africa*, 27(3) (1957), p. 232-240.

⁸⁹⁷ D.F. MCCALL, *Wolf courts girl: The equivalence of hunting and mating in Bushman thought*, Athens, Ohio University, Center for International Studies, 1970.

⁸⁹⁸ D.F. BLEEK, « Customs and Beliefs of the |Xam Bushmen. Part III. Game Animal », *Bantu Studies*, 6(1) (1932b), p. 240-242 ; « Customs and Beliefs of the |Xam Bushmen. Part IV: Omens, Wind-making, Clouds », *Bantu Studies*, 6(1) (1932c), p. 338.

⁸⁹⁹ M.G. GUENTHER, *Human-Animal Relationships in San and Hunter-Gatherer Cosmology*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁰¹ LL.VIII.7.6622-6624.

⁹⁰² LL.XI.9362-9377 ; LL.XII.5.9379, 9385-9391.

aussi bien que les femmes, et occasionnellement les femmes peuvent chasser (principalement du petit gibier)⁹⁰³. Tant les hommes que les femmes peuvent détenir la « puissance ». Certaines femmes jouent un rôle essentiel et même central pendant la danse de guérison. Leurs applaudissements et leurs chants aident à activer la puissance surnaturelle si essentielle pour que les détenteurs de puissance prodiguent des soins aux membres de leur communauté⁹⁰⁴.

Plusieurs chercheurs ont explicitement mis en avant une certaine forme de variabilité et de flexibilité des idées et des concepts San⁹⁰⁵. Christopher Low soutient notamment que ce mode de pensée multivoque (au sens où il recoupe une pluralité de dimensions) découle d'une manière spécifique de discerner les individus et leur environnement (une ontologie particulière, donc) :

« [...] lorsque les guérisseurs effectuent la danse d'un animal particulier, ils utilisent une danse qui fonctionne pour eux et leur permet de “grandir”. Dans une réplique du mouvement de graisse entre le python et l'éland, la danse de l'éland confère les attributs de fécondité, de pluie et d'abondance⁹⁰⁶ ».

⁹⁰³ R.B. LEE, « The sociology of !Kung Bushman trance performance », *Trance and possession states*, Montreal, R.M. Bucke Memorial Society, 1968, p. 35-54 ; M. SHOSTAK, *Nisa, the life and words of a !Kung woman*, 1st Vintage Books ed., Vintage Books, 1983 ; A. BARNARD, *Hunters and Herders of Southern Africa. A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1992 (Cambridge studies in social and cultural anthropology) ; M.G. GUENTHER, *Tricksters and Trancers. Bushman Religion and Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1999 ; R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*

⁹⁰⁴ R. KATZ, *ibid.* ; M. BIESELE, *Women like meat: the folklore and foraging ideology of the Kalahari Ju/'hoan*, Johannesburg, Witwatersrand University Press/Bloomington, Indiana University Press, 1993.

⁹⁰⁵ M.G. GUENTHER, *The farm bushmen of the Ghanzi District, Botswana*, Stuttgart, Hochschulverlag, 1979 ; « “Not a Bushman Thing.” Witchcraft among the Bushmen and Hunter-Gatherers », *op. cit.* ; A. BARNARD, « Structure and Fluidity in Khoisan Religious Ideas », *Journal of Religion in Africa*, 18(3) (1988), p. 216-236 ; R. KATZ, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari Kung*, *op. cit.*, p. 95 ; C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *op. cit.*

⁹⁰⁶ « [...] when the healers dance the dance of a particular animal, they use a dance that works for them and enable them to “grow up”. In a replication of the movement of fat between the python and the eland, the eland dance confers attributes of fecundity, rain and plenty » (C. LOW, « KhoeSan shamanistic relationships with snakes and rain », *op. cit.*, p. 90).

La multivalence de différentes matières telles que le miel⁹⁰⁷, le gras, mais aussi de l'éland est par ailleurs reconnue par JDLW⁹⁰⁸. Il n'est pas un seul concept qui ne soit ambigu, irisé. Tout comme les mots, ces concepts peuvent, selon le contexte, revêtir différentes significations que seule l'immersion au sein des communautés aurait pu, éventuellement, permettre d'atteindre. Cette équivocité interdit donc toute assertion définitive quant aux recours intensif et extensif à l'ethnographie pour interpréter des figurations rupestres. Bien sûr, des hypothèses peuvent être émises, mais elles devraient l'être sur la base de ce qu'Alain Gallay préconisait, à savoir sur un ton, une prose qui situe clairement ces écrits en tant qu'hypothèse-fiction, non pas au sens où ces hypothèses relèveraient nécessairement de la simple imagination, mais parce qu'elle s'appuie trop sur des vides comblés par des partis pris implicites et non assumés⁹⁰⁹. Pour être ne serait-ce que mises sur le même plan qu'une hypothèse qui ne découlerait que d'inférences légitimes, les zones d'ombre, les facteurs implicites (connaissances établies et sens commun invoqués par les auteurs), ces propositions devraient être *a minima* reconnues en tant que telles et explicitées. Ce qu'on peut en déduire, c'est aussi que les concepts San ne sont jamais isolés ; ils n'existent jamais en soi, mais bien en interconnexion complète, constante et complexe.

Toujours est-il que l'approche majoritaire au sein de l'école du RARI ne rend pas compte de la diversité des arts rupestres San d'Afrique du Sud, ; elle l'encarcane, l'encorsette. Comme je l'ai montré au cas par cas dans la partie précédente, cet étriquement interprétatif procède de différents raisonnements fallacieux, que je présente ici plus en détail.

Un nombre croissant de spécialistes des arts rupestres travaille cependant à démontrer ce caractère mouvant, protéiforme, sans cesse en mouvement des différentes pensées San, à travers des objets d'étude précis comme le symbolisme des oiseaux au sein

⁹⁰⁷ T. RUSSELL et F. LANDER, « 'The bees are our sheep': the role of honey and fat in the transition to livestock keeping during the last two thousand years in southernmost Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 50(3) (2015), p. 318-342.

⁹⁰⁸ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*, p. 128, 138, 172.

⁹⁰⁹ A. GALLAY, *Pour une ethnoarchéologie théorique. Mérites et limites de l'analogie ethnographique*, Éditions Errance, 2011 (Hespérides).

des rituels de guérison⁹¹⁰. *A contrario* des interprétations nomothétiques antérieures, cela autorise une pluralité d'interprétations, en fonction des différents contextes.

Pour se rendre compte des multiples imbrications de ces conceptions irisées, il importe de mentionner un dernier exemple : pour les Occidentaux, le temps est essentiellement perçu comme étant linéaire et ordonné en une séquence d'éléments – passé, présent et futur, invariablement dans cet ordre – orientée de manière unidirectionnelle et toujours de la gauche vers la droite (de l'arrière vers l'avant), ce qui est loin d'être universellement partagé. Chez les /Xam, la notion de temps peut être représentée de manière spatialisée, mais bien différemment. Premier constat : l'existence d'un royaume souterrain, *Nether world*, donc spatialement identifié, et associé au passé, car ce monde autorise la promiscuité d'esprits des morts et des ancêtres. Il s'agit du mythique peuple de la race précoce, *people of the early race*. Preuve s'il en est du concept totalement paradoxal pour la pensée occidentale : les esprits des morts et les ancêtres sont donc présentement sous le sol, tout en appartenant au passé ! D'où plusieurs corollaires qui, sans la connaissance de cette conception du temps, demeureraient totalement incompréhensibles : entrer dans les mares et les flaques d'eau est donc tout à la fois un voyage spatialement déterminé, un retour dans le temps, une régression culturelle (le peuple de la race précoce est perçu comme primitif, ignorant, en opposition aux humains de la seconde création, moment durant lequel intervient la séparation entre l'humain et l'animal) et une mort réelle (ou une transe) ; tandis que le fait d'en sortir est temporellement perçu comme un renouvellement, et associé à la création.

5. Florilège de biais cognitifs

Si la théorie chamanique prend véritablement forme au début des années 1980, son expression ainsi que son déploiement s'appuient sur un processus démonstratif présenté dès 1977, lors de la thèse de JDLW⁹¹¹. Ce travail est fondateur de l'école du RARI, tant par l'ampleur de ses citations que par les modes de démonstration employés. De prime abord, le cheminement interprétatif, que l'auteur a pris soin de flécher pour ses

⁹¹⁰ C. LOW, « Birds and Khoesan: linking spirits and healing with day-to-day life », *Africa*, 81(2) (2011), p. 295-313 ; « Birds in the life of KhoesSan; With Particular Reference to Healing and Ostriches », *Alternation*, 16(2) (2009), p. 64-90.

⁹¹¹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.*

lecteurs, présente le caractère d'une succession de fulgurances. La démonstration, tant par la profusion de ses exemples que par les liens buissonnants qui sont tracés entre l'ethnographie les canons iconographiques, présente un caractère implacable qui pousserait presque à faire renoncer les lecteurs à tout esprit critique.

C'est pourtant là que le bât blesse, car j'ai montré combien, en reprenant les prémisses une à une, les interprétations pouvaient s'avérer fragiles, voire clairement biaisées. Puisque le cœur de ce sujet porte sur la mobilisation, et donc la manipulation des données, il est important de s'appesantir sur les modes de raisonnement employés.

Parmi les différents modes de raisonnement fallacieux, l'on a rencontré régulièrement le « biais de la disponibilité ». Ce biais mnésique (ou biais de mémoire) consiste à évaluer une situation donnée, un problème, à partir de certains exemples spécifiques auxquels on serait tenté de penser directement et inconsciemment. Il en résulte une absence de recherche (voire de prise en compte) de nouvelles données, qui pourraient éclairer la situation sous un prisme différent, que ce soit de manière plus globale, plus rationnelle, etc. Or, les données instantanément disponibles ont tendance à être stéréotypées, et ne sont généralement en rien représentatives de l'ensemble de celles qui sont accessibles⁹¹². Il s'agit donc d'une sélection empirique d'anecdotes face à un ensemble de données. Cette heuristique de la disponibilité, comme elle est dénommée en psychologie, peut également s'appliquer à des probabilités ou à la prévalence d'une population en épidémiologie⁹¹³. Elle se double parfois du « sophisme de conjonction », c'est-à-dire la propension à penser qu'une combinaison d'événements a plus de chances d'arriver qu'un seul de ces événements⁹¹⁴ (je donne un exemple de ce sophisme *infra*). Ces biais procèdent tous deux d'une disposition à raisonner par stéréotypes, en articulant des prénotions sans prendre la peine de les confronter à des données plus vastes. Ces raisonnements ne s'excluent pas mutuellement, et peuvent se doubler d'un « raisonnement motivé » (ou « biais de confirmation »), à savoir le fait de prêter davantage attention aux données qui confortent ses propres croyances, tout en évitant celles qui les

⁹¹² P. LAINEY, *Psychologie de la décision. 3^e édition*, Éditions JFD, 2017, p. 75.

⁹¹³ S. PINKER, *Rationalité. Ce qu'est la pensée rationnelle et pourquoi nous en avons plus que jamais besoin*, Paris, Les Arènes, 2021, p. 28, 130-135.

⁹¹⁴ A. TVERSKY et D. KAHNEMAN, « Extensional versus intuitive reasoning: The conjunction fallacy in probability judgment », *Psychological Review*, 90 (1983), p. 293-315 ; S. PINKER, *Rationalité. Ce qu'est la pensée rationnelle et pourquoi nous en avons plus que jamais besoin*, op. cit., p. 42-46, 126-142.

remettent en question. Un mode de raisonnement fallacieux qui diffère encore de la « pétition de principe » (*begging the question* en anglais), qui consiste à énoncer dès les prémisses ce que l'on est censé démontrer.

Lorsque les interprétations sont présentées, il existe par ailleurs toujours des hypothèses alternatives qui ne sont pas mentionnées. Par exemple, pour interpréter les saignements de nez : Samuel Dornan relate un conte Masarwa (groupe vivant dans la partie nord du Kalahari, dans l'actuel Botswana) intitulé « La fourberie du chacal⁹¹⁵ », et qui n'est pas sans rappeler le conte rapporté par ≠kásin⁹¹⁶, un des informateurs de W. Bleek et L.C. Lloyd, dont j'ai déjà parlé (voir p. 140). Un lion et un chacal décident de chasser, chacun de leur côté, un même groupe d'élands. Les deux animaux chassent comme des humains, avec des arcs. Tandis que le lion rate sa cible, le chacal est plus chanceux et tue une proie. Ce dernier exulte et crie « Je tiens mon mâle ! ». Mais le lion, furieux, hurle à son compère qu'il n'a pas arrêté de tirer à côté, et que c'est lui qui a touché l'éland ! Le chacal, très effrayé, n'ose piper mot, et acquiesce. Ils décident alors de rentrer chez eux pour se reposer et éviter la chaleur du jour, avec l'intention de revenir plus tard pour rapporter leur proie. C'est le moment que choisit le chacal pour tromper le lion. Une fois ce dernier assoupi, le chacal, qui faisait semblant de dormir, se lève rapidement et court vers l'éland. Il lui déchire le ventre et vole toute la graisse qui s'y trouve⁹¹⁷. Ce passage a particulièrement retenu mon attention, car pour tromper le lion, le chacal fait saigner son nez tout le long du chemin du retour, afin de faire croire que la proie s'est enfuie.

Le lion se réveille, intrigué, et se met à suivre la trace de sang laissée par le chacal. Elle le perd un temps, mais il finit par retrouver la carcasse... et aperçoit la queue du chacal qui dépasse du ventre béant. Le lion devient alors furieux, attrape le chacal par la queue et l'envoie au loin avec force. Il décide alors de se réserver la meilleure part, et oblige le chacal à l'amener à sa femme et à ses lionceaux. Le chacal hérite tout de même du gras de la poitrine et finit par nourrir sa famille avec.

⁹¹⁵ S.S. DORNAN, « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language. », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 47 (1917), p. 81-52.

⁹¹⁶ LL.IV.1.3485 ; LL.IV.1.3486-3515 ; LL.IV.1.3484 rev.-3492 rev.

⁹¹⁷ Pour rappel, la graisse est l'un des morceaux des plus prisés.

Le conte est censé expliquer pourquoi un lion ne permet jamais à un chacal de se nourrir de la même proie que lui. Il le tient toujours à distance, et ce n'est que lorsque le lion a fini que le chacal prend la viande. Ce qui nous intéresse ici, c'est bien évidemment la partie où le chacal tente de tromper le lion, en répandant son propre sang par terre. Est-il possible que le saignement de nez ait pu être associé à la fourberie, au fait de vouloir tromper, ou n'est-ce que purement anecdotique ? Je n'ai pas trouvé d'autres occurrences de cette histoire ni de passages qui traitent de saignements de nez en ces termes. Il est toutefois difficile d'évaluer l'impact, et encore plus l'étendue de l'influence de ce conte sur les populations qui furent au contact des Masarwas.

De manière plus générale, cet exemple soulève la question de la valeur des anecdotes choisies dans les recueils ethnographiques. Qu'est-il possible de considérer comme saillant ? Quel passage mérite qu'on le sélectionne, qu'on le mette en exergue pour tenter d'y associer des unités graphiques ? Sur quelles bases méthodologiques ? Force est de constater que ces questions ne sont que trop peu abordées⁹¹⁸.

Ce passage illustre parfaitement le piège de « l'oubli de la fréquence de base ». Il s'agit de la tendance à juger la probabilité qu'un événement appartienne à une catégorie en fonction de sa représentativité, c'est-à-dire en oubliant de présenter les données dans leur ensemble. En effet, pour évaluer la validité d'une hypothèse, la totalité des hypothèses possibles fondées sur des faits ou sur des données vérifiables doit être exposée. On comprend aisément en quoi faire état des hypothèses contradictoires à son propre point de vue constitue un exercice intellectuel qu'il est nécessaire de pratiquer si l'on souhaite éviter de devenir hermétique à toute contradiction et se murer dans ses propres certitudes.

Les chercheurs du RARI raisonnent à partir de la représentativité supposée par leur croyance en l'hypothèse du chamanisme. Cela relève effectivement d'une certaine propension à penser par stéréotypes : ils se focalisent sur ce qui apparaît dans les articles (qui se concentrent artificiellement sur certains aspects rituels et spirituels), au détriment de la totalité des sujets et des aspects qu'il est possible de traiter. Par exemple,

⁹¹⁸ J.-L. LE QUELLEC, « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *op. cit.*, p. 125-136 ; S. BEAUD et F. WEBER, « Le raisonnement ethnographique », dans S. PAUGAM dir., *L'enquête sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (Quadrige), p. 223-246.

j'ai présenté (voir p. 133-137) le cas de l'éland de Botha Shelter, représenté en raccourci. JDLW s'est focalisé sur la queue levée (en l'associant à une allusion à des rites spécifiques) ; or j'ai montré que cette unité graphique pouvait être le point d'entrée d'une multitude d'aspects, comme le panel global de représentations des perspectives, la nature présumée des auteurs au sein d'un ensemble figuratif donné. Plusieurs antilopes représentées de la même manière laissent penser que ces unités graphiques ont été réalisées par un même individu, un même groupe, ou à tout le moins par des individus qui partagent des canons représentatifs communs.

Si l'on énonce des coïncidences avant de présenter les données, alors il est évident que ces données peuvent s'expliquer par ces coïncidences. Or, il y a tellement de probabilités de trouver des coïncidences, des figurations rupestres qui pourraient faire allusion à des passages ethnographiques, qu'il est impossible de ne pas en trouver ! Rendre artificiellement vraisemblable un ensemble d'événements, par ailleurs plausibles individuellement, en exemplifiant à outrance ou en ajoutant pléthore de détails procède justement du « biais de conjonction » que j'évoquais *supra*. Le fait que la queue levée d'un éland femelle soit une allusion genrée (ou sexuelle) au Kalahari, qu'elle l'ait également été dans le Drakensberg, durant des siècles voire des millénaires, et que cette représentation spécifiquement à Botha Shelter véhicule cette allusion en particulier est en réalité hautement moins probable que l'une de ces quatre propositions prise indépendamment. Mais si des détails sont ajoutés, si les vides sont comblés en imaginant comment cela pourrait se produire, alors cela rend la conjonction beaucoup plus probable et crédible. L'hypothèse est pourtant loin d'avoir été démontrée !

Certaines démonstrations (notamment concernant l'*eland bull dance* et le panneau de Fulton's Rock) illustrent parfaitement mon développement, puisqu'ils procèdent à la fois du raisonnement motivé, du sophisme de conjonction et de l'inférence de la meilleure explication.

6. L'imbrication des contextes scientifiques, politiques et culturels

Nous sommes également en droit de nous poser la question de savoir si la sélection de passages ethnographiques forme un point d'entrée pertinent pour appréhender la réalité perçue par les San, ou si cela ne résulte pas davantage de la perception

majoritaire d'une tradition de chercheurs, qui, elle-même, serait le produit d'une histoire particulière, de courants de pensée et de raisonnements spécifiques.

L'instauration progressive de l'approche majoritaire au sein de l'école du RARI ne peut se comprendre sans revenir aux années durant lesquelles se développent ces thèses. Nous sommes à la fin des années 1970 et dans les années 1980, dans un contexte de tension croissante au sein de la société sud-africaine, alors en plein climax de l'apartheid. Une partie de l'intelligentsia sud-africaine aux origines majoritairement britanniques milite alors de différentes manières pour la reconnaissance des groupes ethnolinguistiques alors stigmatisés. Il semble que cela ait pu prendre notamment la forme d'une volonté de reconnaître l'existence de systèmes spirituels complexes pour ces groupes. Cet *aggiornamento* idéologique, vis-à-vis de ceux que l'on appelait alors encore majoritairement « Bushmen », est primordial dans l'élaboration de l'hypothèse chamanique. Ce n'est qu'en tenant compte de cette volonté de réconciliation intercommunautaire et du contexte de la société sud-africaine de cette période qu'il est possible d'appréhender pleinement cette nouvelle théorie. L'école du RARI présente régulièrement, et de manière péremptoire, la théorie du chamanisme en tant que progrès théorique par rapport à la théorie de l'art pour l'art⁹¹⁹ : un faux dilemme qui n'est pas sans rappeler les théories de la magie de la chasse et du totémisme au début du XX^e siècle, qui introduisaient elles aussi une notion de complexité dans l'évolution de l'humanité. *A posteriori*, nous avons tendance à ne percevoir dans les premières théories de la magie de la chasse et du totémisme (appliquées à l'art pariétal) qu'une vulgaire transposition d'un sentiment de religiosité, perceptible à travers l'art pariétal de la part des prêtres préhistoriens vis-à-vis des Paléolithiques. Ces hypothèses s'accompagnaient pourtant, dans l'esprit de ceux qui les ont fait naître, d'une réelle conception de progrès⁹²⁰. Concevoir la naissance de la spiritualité chez ces Paléolithiques s'apparentait alors à leur reconnaître des capacités (intellectuelles et imaginatives) propres à des individus qu'Henri Breuil et Pierre Teilhard de Chardin notamment considéraient comme avancés sur

⁹¹⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing. Symbolic meanings in southern San rock paintings*, *op. cit.* ; « Southern African Rock Art and Beyond: A Personal Perspective », *Time and Mind*, 6(1) (2013a), p. 43 ; LEWIS-J.D. WILLIAMS, D.G. PEARCE, D.M. WITELSON *et al.*, « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *op. cit.*

⁹²⁰ D. FABRE, *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Échoppe, 2014.

l'échelle de l'évolution. L'idée de spiritualité et de religion au sein de la Préhistoire était donc corrélée à la reconnaissance de l'Homme en tant qu'être complexe.

De même, peut-être, l'école du RARI a-t-elle souhaité reconnaître une spiritualité aux peuples San, et concevoir (trop hâtivement ?) un système de pratiques et de « croyances » avec les outils conceptuels de l'époque (au premier rang desquels figurent malheureusement les écrits de M. Eliade, grandement décriés depuis, comme je l'ai mentionné *supra*). Ils ont souhaité démontrer que les San possédaient un système complexe au point de l'inventer en partie, tout du moins, en comblant un certain nombre de blancs avec leur imagination (tout comme les prêtres préhistoriens).

C. Étude de trois sites de la région de Didima

La description des abris ainsi que de chacune de leurs caractéristiques est un préalable absolument nécessaire à toute étude ultérieure. Pour la plupart des sites étudiés ici, je fournis ce que j'estime être les informations essentielles dans les annexes. Pour des descriptions encore plus détaillées, je renvoie le lecteur à la monographie d'H. Pager, qui a décrit de manière quasi exhaustive les deux sites que je vais présenter maintenant⁹²¹.

1. Site n° 1 : Sorcerer's Rock

Le site se trouve également dans la vallée de Didima, dans la région du KwaZulu-Natal (près de Cathedral Peak). L'abri est orienté nord-nord-ouest et se situe à une altitude moyenne de 1 580 mètres. Il s'agit d'un rocher effondré mesurant environ huit mètres de long, cinq mètres de profondeur et trois mètres de haut. L'habitabilité est bonne. Le rocher offre un petit abri au sol plat, pouvant efficacement protéger quelques occupants des intempéries. Environ cinq personnes peuvent y passer la nuit dans des conditions très confortables. Il n'y a pas de chute d'eau continue sur le site même, mais la rivière Didima se situe à quelques dizaines de mètres en contrebas. Un grattoir, un

⁹²¹ H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge, op. cit.*

grattoir concave, une pierre abrasive et quelques tessons de poteries ont été retrouvés sur place. Aucune datation n'a été effectuée sur place.

Il s'agit donc d'un tout petit site (comparé à la moyenne des sites de la région) comportant un seul panneau sur une face d'un rocher. Ce panneau comporte 43 unités graphiques. Le bloc de grès s'est effondré de l'escarpement qui se situe en amont, et le long duquel figurent un grand nombre d'abris, dont certains sont ornés.

À ma connaissance, il n'y a que deux relevés qui ont été effectués sur ce site, celui d'H. Pager, en 1959 (voir fig. 77), et le mien (voir fig. 78), réalisé en 2021 (sur la base de clichés pris en 2019). Entre-temps, tous les chercheurs qui ont étudié le site se sont basés sur les relevés d'H. Pager. On remarque que la paroi a assez peu changé entre 1959 et 2019, à part quelques écailllements discrets au niveau du genou gauche et du coude gauche du « sorcier », et quelques efflorescences d'oxyde de manganèse (qui peuvent aisément se confondre avec des traces de feu).

Les deux relevés diffèrent quelque peu en certains endroits, ce qui n'est pas étonnant si l'on tient compte du fait que les relevés reflètent également les choix du pariétaliste, ce qu'il voit (et décide de retranscrire), et ce qu'il ne voit pas ou décide de ne pas faire figurer sur son relevé. En cela, le relevé est également une série de partis pris. Par rapport à ceux d'H. Pager⁹²², je perçois des tracés légèrement différents pour la coiffe du « sorcier », les détails du cou, l'extrémité de la main droite ainsi que les détails des décorations. En dehors de ces quelques désaccords, je rejoins le relevé de mon prédécesseur, même si son degré de précision est fonction de la taille de son pinceau. Or les tracés sont relativement fins, et donc pas forcément évidents à relever à l'échelle 1:1. En tout cas, la précision offerte par la méthode de relevé que j'ai développée est supérieure à celle du calque sur photographie. Le relevé numérique permet à la fois de choisir l'épaisseur du pinceau et de zoomer sur l'orthomosaique afin de repasser au plus près des traits.

⁹²² *Ibid.*, p. 164-165.

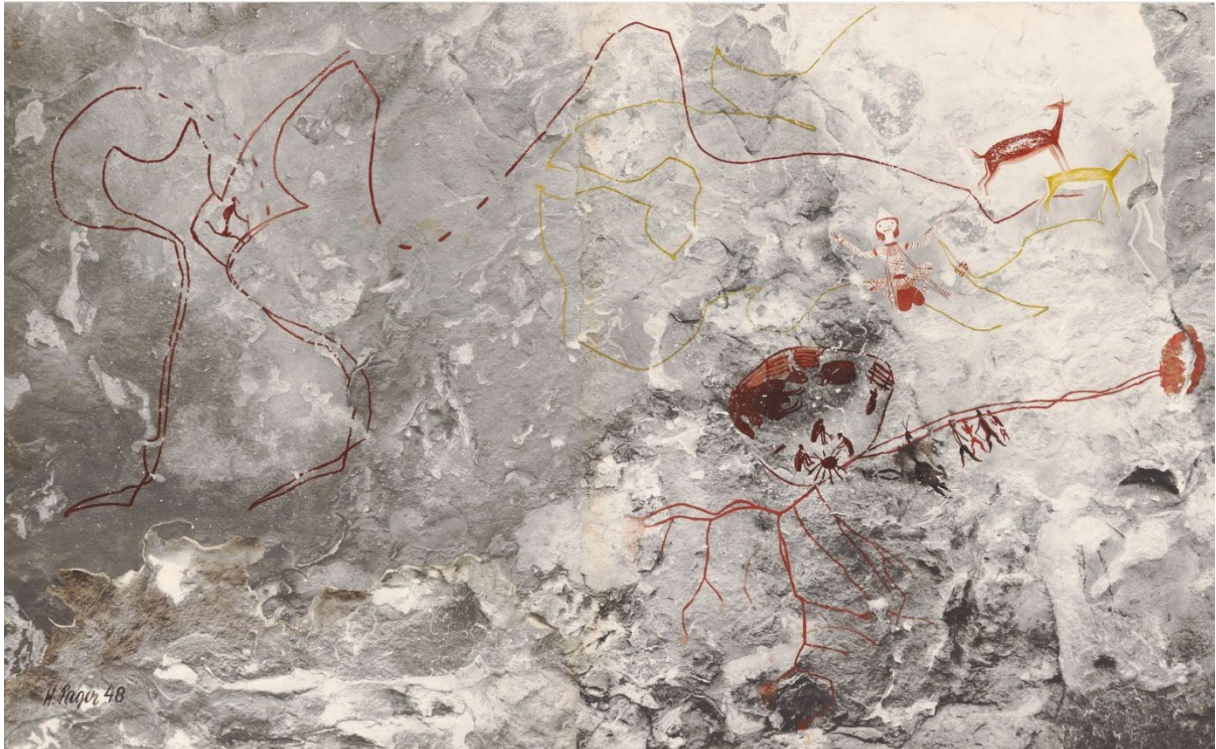


Fig. 77 – Relevé du seul et unique panneau du site de Sorcerer's Rock, effectué par H. Payer.



Fig. 78 – Relevé du même panneau effectué par mes soins. Pour plus de lisibilité, les formes naturelles de la paroi ont été numériquement effacées.



Fig. 79 – Zoom sur quelques unités graphiques de ce même relevé.

H. Pager avait en effet développé une méthode de relevé novatrice, qui permettait de remédier parfaitement aux difficultés rencontrées sur le terrain. Les peintures de la vallée de Didima sont parfois difficilement lisibles, de très petites dimensions, et les sites se situent à environ une journée de marche du premier village. Accompagné de sa femme Shirley-Ann et de plusieurs guides locaux, il fractionnait les prises de vue sur les parois où se situent les peintures, puis faisait imprimer les clichés à Pietermaritzburg, en noir et blanc à l'échelle 1:1. Il retournait ensuite dans la vallée de Didima pour assembler ses tirages sur un chevalet bricolé avec du bois trouvé sur place. Il relevait donc face aux peintures rupestres, au pied des parois, en appliquant de la peinture à l'huile directement sur les photos imprimées.

Comment interpréter la forme qui pourrait ressembler à un feu ? Puisque plusieurs feux interviennent lors du rituel de première mise à mort⁹²³, il est presque étonnant que cette partie du panneau de Sorcerer's Rock n'ait pas été interprétée comme la

⁹²³ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, op. cit., p. 152-153.

représentation de ce type de rituel par l'école du RARI. D'autant plus qu'il suffirait de peu pour venir étayer cette hypothèse en invoquant la forme semi-circulaire (une hutte de séclusion ?), ainsi que les oreilles d'antilope toutes proches (qui elles aussi pourraient faire allusion aux sorciers chasseurs de gibier !). Il est assez aisé de baser des interprétations sur des exégèses intensive et extensive de détails iconographiques choisis ; ce type d'approche ne peut que déployer des tranchants analytiques à la lame pour le moins émoussée...

Le premier élément qui saute aux yeux lorsqu'on compare les relevés effectués et les descriptions qui en sont faites, c'est l'isolation artificielle de l'unité graphique de la « femme mythique » vis-à-vis des figurations environnantes. H. Pager avait fait l'effort de décrire ces dernières, mais l'immense majorité des chercheurs et chercheuses qui ont émis des interprétations sur ce site (E. Goodall⁹²⁴, C. Thorp⁹²⁵, A. Solomon⁹²⁶, Judith Stevenson⁹²⁷...) n'en ont décrit qu'une infime partie.

Pourtant, comment ne pas remarquer sur la droite cette forme ovoïde (creuse en son centre) qui coïncide avec la fissure de la paroi ? Les lignes qui partent de cette forme mènent à quatre anthropomorphes et un thérianthrope qui ont été exécutés auparavant (puisque les lignes recouvrent leurs tracés) puis forment un quasi-cercle. Dans celui-ci, trois anthropomorphes semblent assis autour de ce qui a été interprété comme un feu. Un peu plus bas à droite, une seconde forme ovoïde similaire (creuse également, mais orientée différemment) a été peinte. Au-dessus du probable feu, deux figurations sont particulièrement énigmatiques, et je ne saurais dire si elles relèvent de la thérianthropie, de monstres ou de figures fantasmagoriques. En haut à gauche, on a d'autres lignes qui ont parfois été interprétées (notamment par H. Pager) comme étant des traces du gibier. Elles mènent à deux antilopes, peut-être des Péléa (*Pelea capreolus*), et une

⁹²⁴ E. GOODALL, « Notes on certain human representations in Rhodesian Rock Art », *Transactions of the Rhodesia Scientific Association*, XLII, (1949), p. 1-6.

⁹²⁵ C. THORP, « 'Frog people' of the Drakensberg », *Southern African Humanities*, 25 (2013), p. 245-262 ; « Rain's things and girls' rain: marriage, potency and frog symbolism in |Xam and Ju'hoan ethnography », *Southern African Humanities*, 27 (2015), p. 165-190.

⁹²⁶ A.C. SOLOMON, « "Mythic women". A study in variability in San rock art and narrative », dans *Contested images. Diversity in Southern African rock art research*, T. DOWSON et J.D. LEWIS-WILLIAMS dir., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994, p. 331-372 ; A.C. SOLOMON, *Division of the earth: gender, symbolism and the archaeology of the southern San*, Master Thesis, University of Cape Town, 1989, p. 110.

⁹²⁷ J. STEVENSON, *Man the shaman. Is it the whole story? A feminist perspective on the San rock art of southern Africa.*, Master's thesis, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 1995.

autruche ou une grue du paradis (*Anthropoides paradisea*). On trouve enfin six anthropomorphes blancs, dont deux ont tourné au noir, et dont le style d'exécution tranche tout de même fortement avec le reste des peintures.

Revenons plus en détail sur les critères iconographiques sur lesquels se fondent les interprétations les plus étayées. Globalement, la posture et les spécificités décrites sont indéniables (vue de face, bras et jambes écartés, présence d'ornementations et de cheveux, visage relativement détaillé). En revanche, je suis extrêmement dubitatif en ce qui concerne les émissions génitales putatives, qui seraient donc représentées par les deux formes arrondies sous-jacentes à notre anthropomorphe (voir fig. 79). Que viendraient faire des ornementations sur des émissions génitales ? J'avoue que je suis assez perplexe et que je pencherais davantage pour l'hypothèse de la figuration d'un tablier émise par H. Pager, ou de tout autre objet ou vêtement non identifié (réel ou fantastique, d'ailleurs). On pourrait objecter que ces émissions génitales sont en fait représentées par la ligne qui part de (ou arrive vers) l'entrejambe de notre fameuse « femme mythique » et qui semble former une sorte de vague protomé de rhinocéros sur la partie droite. Personne, absolument personne n'a jamais écrit une ligne sur cette forme énigmatique, pas plus qu'à propos de ces sortes de flèches semblant relier ce pseudo-protomé de rhinocéros aux franges qui partent du cou de la « femme mythique » et passent devant ses jambes.

Dans tous les cas, la couleur jaune-brune de cette ligne est assez invraisemblable pour des émanations génitales. Cette ligne est, du reste, beaucoup plus fine que pour les occurrences zimbabwéennes. Comme je l'ai montré (voir p. 267-377), l'identification de la catégorie était rendue possible par les critères morphologique et d'allure générale qui sont bel et bien présents. Toutefois, les interprétations de ces figurations en tant que déesses-mères, de figures de la mère primitive⁹²⁸ ou encore de sorcier « gynandromorphe⁹²⁹ » reposaient exclusivement sur ce critère d'hypothétiques flux menstruels ! Voici donc un nouvel exemple qui prouve combien la formulation d'hypothèses

⁹²⁸ E. GOODALL, « Rock paintings of Mashonoland », dans *Prehistoric rock art of the Federation of Rhodesia and Nyasaland*, R.F.H. SUMMERS dir., Harare, National Publication Trust, 1959, p. 3-111.

⁹²⁹ J. STEVENSON, *Man the shaman. Is it the whole story? A feminist perspective on the San rock art of southern Africa.*, op. cit.

séduisantes et certes possiblement connectées à pléthore de recueils ethnographiques ne peut pour autant faire l'économie d'une étude de terrain.

2. Site n° 2 : Junction Shelter

L'abri se situe à la jonction des vallées de Didima et de Umhlwazine, dans la région du KwaZulu-Natal (près de Cathedral Peak). L'altitude moyenne du site est de 1 575 mètres, et son orientation est nord-nord-ouest. Il en résulte divers suintements en différents points de la paroi, qui affectent relativement peu les peintures. L'abri est extrêmement stratégique : exposé quasiment plein nord (donc très lumineux en hiver), il est remarquablement abrité du vent et de la pluie. Il possède une chute d'eau continue à son extrémité est, ainsi que des surfaces planes et abritées pour y dormir (pour au moins dix personnes, le tout dans d'excellentes conditions de protection vis-à-vis des intempéries). De nombreux artefacts ont été retrouvés sur place (pour plus de précisions, voir annexes p. 331).

Au moment où H. Pager effectue ses recherches, Junction Shelter est le deuxième abri comprenant le plus grand nombre de figurations de la vallée de Didima, avec un total de 1 143 unités graphiques⁹³⁰ (très proche des 1 146 de Sebaaieini). Aujourd'hui toutefois, une grande partie des figurations a souffert des outrages du temps, des intempéries, des frottements des animaux sur les peintures⁹³¹ et de l'effet combiné de ces différentes détériorations. C'est notamment le cas du panneau des babouins⁹³², pour lequel seule une figure centrale est encore visible à l'œil nu. En nombre d'endroits, l'amélioration d'images (*via* DStretch®) ne donne guère de résultats, puisque c'est clairement un voile de poussière qui recouvre les peintures. Cette scène fournie représente une horde de babouins, probablement en train de se faire chasser.

L'abri mesure environ 60 mètres de long au total ; toutefois, les peintures ne s'étalent que sur environ 45 mètres, tandis que les panneaux encore visibles aujourd'hui se

⁹³⁰ Parmi ces 1 143 unités graphiques, 1 134 étaient reconnaissables au moment de l'étude d'H. Pager, et attribuables à une catégorie figurative.

⁹³¹ Provenant principalement d'antilopes, et, sur les parties de la paroi les plus difficiles d'accès, des damans du Cap (*Procavia capensis*).

⁹³² H. PAGER, *Ndedema. A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, op. cit., p. 192-195.

répartissent sur 30 mètres, principalement dans l'ouest du site. C'est aussi à partir de ce flanc ouest que se trouve l'accès le plus aisé, à l'opposé de la chute d'eau.

De manière générale, il est possible d'établir un grand nombre de similitudes formelles entre des figurations de ce site et d'autres présentes sur un certain nombre de sites environnants. Il s'agit notamment d'un *alite* ressemblant à celui de Nanni's Rock, des thérianthropes à tête d'antilope parés de longues franges du rocher effondré (de Junction Shelter) avec ceux de Procession Shelter. De même, certains thérianthropes en *kaross* (uniquement dans les relevés d'H. Pager, car ils ont eux aussi disparu) ne sont pas sans rappeler ceux de Game Pass Shelter. Il serait possible de relier beaucoup d'autres abris à Junction Shelter, sur la base d'analogies formelles très spécifiques : les nombreux *alites* peuvent être rapprochés d'un grand nombre de sites environnants, deux ponts de cordes assez similaires sont présents sur le site de Glen Norah au Zimbabwe (voir fig. 80). H. Pager avait relevé des abeilles et des ruches (qui peuvent rappeler les figurations toutes proches de Poacher's Shelter), ainsi que des lignes en forme de branches ou de traces de gibier comme à Sorcerer's Rock ainsi qu'à Exhaustion Shelter. Malheureusement, les abeilles, les ruches ainsi que les lignes serpentiformes ont elles aussi disparu.

Comme souvent avec les relevés d'H. Pager, il est assez difficile de déterminer dans quelle mesure le rendu des couleurs a été amélioré par l'auteur par rapport à la réelle qualité perçue des peintures. Toujours est-il qu'aujourd'hui, il n'est possible de percevoir qu'environ un tiers des figurations qu'il a relevées. Lorsqu'elles sont visibles, la confrontation des images améliorées *via* DStretch[®] aux relevés d'H. Pager fournit des résultats aléatoires, dans la mesure où les différents traitements ne permettent que rarement de vérifier l'ensemble des tracés. Une exception notable doit être faite pour la partie droite du panneau du pont de cordes, le panneau sur lequel je focalise principalement mon analyse.



Fig. 80 – Deux « ponts de cordes » sur un même panneau du site de Glen Norah (proche de Harare, Zimbabwe). Photographie Jeremy Hollmann.

J'ai remarqué assez rapidement que de nombreuses traces évanescentes de peinture entre les unités graphiques clairement reconnaissables ont été ignorées (volontairement ou non) par H. Pager. Dans la majorité des cas, il est extrêmement ardu de déterminer s'il s'agit de coulures de peinture très certainement involontaires, sans doute postérieures, et dues à l'exposition du panneau aux intempéries dans certaines conditions venteuses particulières. Ce qui pourrait justifier leur omission sur les relevés d'H. Pager, unanimement salués comme étant précis et complets par la communauté des spécialistes. Dans d'autres cas toutefois, il semblerait tout de même s'agir de reliefs de tracés figuratifs aujourd'hui en grande partie disparus. Mon parti pris a été de figurer tous les tracés, indistinctement de ce que j'en pensais (coulures ou reliefs de tracés figuratifs).



Fig. 81 – Relevé complet du panneau du « pont de cordes » et de l'ensemble orné adjacent. Pour plus de lisibilité, les formes naturelles de la paroi ont été numériquement effacées.



Fig. 82 – Relevé du panneau du « pont de cordes ».



Fig. 83 – Plan rapproché d'un anthropomorphe du panneau du « pont de corde ».

Descriptions des peintures et analyse préliminaire

Les descriptions des différents panneaux et leur analyse préliminaire progressent depuis l'extrémité ouest du site jusqu'à l'extrémité est.

Lorsqu'on pénètre sur le site par l'ouest, le premier ensemble orné que l'on rencontre est celui qui contient le panneau dénommé « panneau du pont de cordes⁹³³ ». Sa partie droite est de loin la mieux conservée du site. C'est aussi cette partie qui a fait couler le plus d'encre. Sur ce qui ressemble effectivement à un pont de cordes à franges (tenues aux extrémités par deux piquets qui se font face), sept anthropomorphes courent avec une impression de vitesse donnée par les jambes écartées. Tous tiennent des objets divers dans les mains, dans des positions variables. Ils sont vraisemblablement masculins, leur pénis étant systématiquement représenté. Deux d'entre eux progressent de la gauche vers la droite, tandis que cinq cheminent en sens inverse, de la droite vers la

⁹³³ *Ibid.*, p. 225 ; *Stone age myth and magic as documented in the rock paintings of South Africa*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975, p. 63 ; A.R. WILLCOX, *The Drakensberg Bushmen and their art: with a guide to the rock painting sites*, Winterton, Natal, Drakensberg Publications, 1984, p. 197 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research*, 27(2) (1986a), p. 172-176.

gauche. Nombre de ces figurations sont entourées de formes évanescentes dont il est délicat de déterminer si elles sont intentionnelles (et représentaient effectivement quelque chose) ou si elles s'apparentent à des coulures postérieures involontaires. C'est le cas aux abords de plusieurs anthropomorphes et près de la bouche d'un autre (voir fig. 83). Dans ce dernier cas, l'enjeu iconographique est de taille, car ces coulures pourraient représenter une épistaxis ou une hémoptysie. Les quelques figurations immédiatement environnantes sont orientées vers cette scène (deux anthropomorphes vraisemblablement féminins à gauche qui tapent dans les mains, et un probable thérianthrope à droite qui tient un arc), à l'exception d'un anthropomorphe allongé, tapant dans les mains, en contrebas du pont, à l'endroit où ce dernier marque un angle obtus. Plus à gauche, une figuration partiellement effacée et trois anthropomorphes – dont l'un bande un arc – semblent orientés vers un groupe de sept animaux étranges et deux anthropomorphes en contrebas du pont de cordes. Trois de ces créatures étranges ont été décrites comme des *alites*⁹³⁴. D'après la définition d'H. Pager, les *alites* peuvent être soit des antilopes ailées, soit des anthropomorphes ayant des ailes (des thérianthropes, donc) ou tendant les bras vers l'arrière, dans une posture semblable à celles d'ailes déployées⁹³⁵.

Il est important de noter que les entités graphiques qui viennent d'être décrites sont généralement isolées des peintures environnantes. Or, plus à gauche, se situent une dizaine d'élands polychromes aujourd'hui très difficilement lisibles (voir fig. 81), entourés par plusieurs groupes d'anthropomorphes alignés, et d'autres plus isolés. Les couleurs avec lesquelles ces anthropomorphes ont été réalisés, les objets qu'ils brandissent ou qui les accompagnent (bâtons fouisseurs, arcs, flèches, chasse-mouches), leur coiffe (dont un type qu'H. Pager décrivait comme des masques de chasse inversés) ainsi que leur style (les façons de représenter à la fois les têtes avec des formes ovalisées caractéristiques, les jambes écartées qui donnent l'impression de courir, et le ressaut des fesses) plaident pour une cohérence de réalisation des peintures de la paroi. Il me paraît vraisemblable qu'un seul individu ou groupe d'individus ait réalisé l'ensemble de la paroi, car les anthropomorphes de la partie gauche tantôt se superposent aux élands polychromes, tantôt sont recouverts par ces derniers. Il est toutefois difficile de savoir si la

⁹³⁴ J.D. LEWIS-WILLIAMS, *ibid.*

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 231, 343.

réalisation graphique de l'ensemble a eu lieu en un seul épisode, ou reflète des passages et ajouts successifs.

Déterminer où commence et où se termine un panneau est un aspect généralement éludé. C'est une question extrêmement délicate, car les outils à la fois techniques et interprétatifs dont nous disposons ne permettent que rarement d'y répondre. Comme je l'ai déjà mentionné, certains arguments peuvent être apportés en faveur d'une cohérence d'ensemble de cette paroi (voir fig. 81) : de multiples nuances de couleurs sont utilisées pour les figurations anthropomorphes sur un gradient allant d'un marron-brun foncé vers un marron-brun qui tire davantage vers le rouge. Ces deux couleurs sont utilisées sur l'ensemble des scènes. Il est peu probable que ces variations soient dues à des altérations ultérieures de la paroi, bien que des nuances comportant des dégradés des deux couleurs soient parfois visibles au sein d'une même entité graphique. Ces nuances peuvent être appréhendées de manière extensive (les deux anthropomorphes qui semblent porter des carquois et qui courent de droite à gauche sur le pont de cordes) ou extrêmement localisée : sur l'étrange pied droit du probable thérianthrope dans la partie supérieure droite de la scène du pont de cordes, sur le haut du corps de l'anthropomorphe de gauche qui tape dans les mains, immédiatement à gauche du pont de cordes ainsi que sur le haut de la tête d'un autre anthropomorphe qui tape dans ses mains, dans la partie inférieure gauche du panneau, et qui juxtapose les *alites*.

H. Pager restitue, à travers ses relevés, deux anthropomorphes presque entièrement réalisés avec ces nuances de couleurs et qui sont les seuls à porter ce qui s'apparente à des carquois, et à disposer de couleurs blanches, de manière très localisée, en des points de détails ornementaux (qui s'apparentent à des colliers, des décorations à la taille et aux genoux, sans pouvoir déterminer s'il s'agit de peintures ou d'objets pour ces deux derniers) et au niveau des probables carquois. Dans son relevé, ces deux anthropomorphes se distinguent des autres figurations par la restitution d'une couleur différente. J'ai cependant remarqué que de nombreuses nuances de couleurs étaient observables sur d'autres anthropomorphes (toujours sur le pont de cordes), ce qui n'est pas mis en évidence dans les relevés d'H. Pager. De nombreuses nuances du gradient susmentionné sont visibles en différents points du pont de cordes, mais aussi au niveau des franges (plus claires que les cordes). Après un examen minutieux, des franges semblent avoir été réalisées par projection. La finesse des extrémités inférieures de ces franges et leur

apparence proche de stigmates d'éclaboussures pourraient indiquer une technique de réalisation au crachis à travers un médium fin (peut-être un os très fin ou un bout de bois), une projection contrôlée par jet de peinture au bout du pinceau (avec des pochoirs pour contrôler les jets et les confiner aux abords des cordes), ou tout simplement des tracés rapides qui se terminent par des projections. L'altération de la paroi empêche toute conclusion péremptoire sur la question.

Globalement, le panneau a été réalisé de la gauche vers la droite, ainsi que l'indique clairement la superposition des traits, notamment au niveau des jambes des anthropomorphes... à l'exception de multiples superpositions au niveau des deuxième et troisième anthropomorphes sur le pont de cordes, qui tempèrent ce constat et méritent de plus amples commentaires. Si le buste du troisième recouvre bien la jambe gauche du deuxième (dans l'ordre d'exécution, de recouvrement global du panneau), le buste du deuxième, son bras gauche ainsi que sa jambe droite recouvrent cependant respectivement la jambe droite, le bras droit et le bras gauche du troisième. Un autre point de chevauchement (le haut de la coiffe du deuxième) est assez peu lisible. Enfin, tous les tracés du quatrième anthropomorphe se superposent au troisième, exception faite de l'objet longiligne (un bâton ?) que le quatrième tient dans sa main droite. Cet objet recouvre bien la jambe gauche du deuxième anthropomorphe, mais est recouvert par le buste du troisième.

Cet enchevêtrement de tracés pour le moins inhabituel peut être interprété de différentes manières. Tout d'abord, il pourrait s'agir d'une méthode qui commence par établir des esquisses des anthropomorphes et qui achève les figurations dans un second temps. Dans ce cas, l'artiste aurait commencé par remplir les jambes de l'anthropomorphe 3, aurait peint les jambes de l'anthropomorphe 2 (à l'exception de l'extrémité de la jambe gauche), puis l'anthropomorphe 4 (en partie ou totalement, impossible de le déterminer), pour enchaîner sur le reste de l'anthropomorphe 3, puis le mollet et le pied de l'anthropomorphe 2. Une progression pour le moins erratique et troublante, mais plausible.



Fig. 84 – Zoom sur quelques anthropomorphes du panneau du « pont de cordes ».



Fig. 85 – Zoom sur quelques anthropomorphes voisins du panneau du « pont de cordes ».

Une deuxième hypothèse consiste à concevoir l'ajout de retouches en des endroits spécifiques des anthropomorphes 2 et 3. En effet, le buste de l'anthropomorphe 3 et le haut du bâton qu'il tient dans la main gauche sont beaucoup plus foncés que le reste du corps. Rien ne permettrait d'indiquer si ces retouches auraient été réalisées au cours d'une même séquence de réalisation du panneau, ou si elles auraient été effectuées ultérieurement. Il serait encore plus difficile, le cas échéant, de déterminer le temps qui se serait écoulé entre les deux séquences (sur la question des retouches, voir p. 80-82).

Enfin, une troisième hypothèse prévoit l'ajout de l'anthropomorphe 2 ou 3 après que les anthropomorphes 1, 4, 5, 6 ont été tracés. En effet, ces deux anthropomorphes ont été placés dans un espace plus restreint que les autres figurations du pont de cordes, qui présentent des espacements toujours similaires. En outre, l'anthropomorphe 3 possède des similitudes formelles avec l'anthropomorphe A2 du panneau voisin (voir fig. 85), tandis que l'anthropomorphe 2 possède une coiffe qui se retrouve chez de nombreux anthropomorphes du site (4, 5, 6...) tout en affichant un visage absolument unique (à la fois sur le site et la vallée même), avec un nez (ou un museau dans le cas d'un thérianthrope) qui semble bifide. À noter que les deux anthropomorphes 2 et 3 semblent saigner du nez, tout comme, peut-être, les anthropomorphes 5 et 6 (voir fig. 84).

À une cinquantaine de centimètres au-dessus de la scène du pont de cordes, la partie supérieure droite de la paroi présente une scène de quatorze anthropomorphes délimitée à gauche et à droite par des bâtons fouisseurs, sur le dessus par des sacs, des arcs, des carquois ainsi que des objets oblongs assez énigmatiques, et sur le dessous par des flèches, les mêmes objets oblongs et peut-être un sac qui contiendrait plusieurs chassemouches. Les anthropomorphes possèdent des têtes de forme ovalisée identiques aux autres anthropomorphes de la paroi, mais la majorité porte ici des *kaross*, là où seuls quelques anthropomorphes épars les portent sur les panneaux environnants. Les sacs (de collecte ?) possèdent de grandes similitudes formelles avec ceux de Botha Shelter (voir fig. 86), et l'un des carquois possède des nuances de couleur blanche, comme sur la scène du pont de cordes. Les deux traits parallèles qui émanent du haut du tronc de l'anthropomorphe central et qui sont disposés des deux côtés de son corps ne sont pas sans rappeler ceux de Sorcerer's Rock (voir fig. 79, 87). Une analogie pondérée par le traitement figuratif de cet anthropomorphe central aux antipodes du « sorcier » : une représentation de profil, comme animée d'un pas de danse, avec un objet énigmatique

à franges sur le dos. L'anthropomorphe en question tient toutefois une ligne ou une corde qui possède à la fois des similitudes formelles avec le pont de cordes (les quelques franges notamment), mais aussi des caractéristiques communes aux lignes du panneau de Sorcerer's Rock et d'Exhaustion Shelter qu'H. Pagar présentait comme des traces de gibier (avec des changements d'angles similaires et l'extrémité qui se termine en forme de fourche). Ce type de lignes anguleuses et à embranchements multiples peut être également rapproché de deux occurrences sur une même dalle de roche effondrée, toujours sur le site de Junction Shelter. Malheureusement, je n'ai pas été en mesure de retrouver ces figurations, ce qui s'explique probablement par leur exposition aux frottements des animaux, aux intempéries ainsi qu'au soulèvement de la poussière présente sur le site.



Fig. 86 – Plan rapproché d'un panneau de Botha Shelter.



Fig. 87 – Relevé d'un panneau adjacent au panneau du « pont de cordes » sur le site de Junction Shelter. Pour plus de lisibilité, les formes naturelles de la paroi ont été numériquement effacées.

H. Pager, à travers son relevé du premier tracé à embranchements, a choisi de représenter une multitude de lignes ramifiées, mais discontinues (et dont il ne précise pas si cette discontinuité semble intentionnelle ou si elle est le fait d'une altération postérieure). Le second tracé est quant à lui continu, beaucoup plus proche des lignes caractéristiques de Sorcerer's Rock, mais part d'un *alite* (il est toutefois possible d'y voir une antilope schématisée renversée). Toujours est-il qu'étonnamment, H. Pager n'a pas souligné la similitude formelle avec Sorcerer's Rock, choisissant simplement de parler de ramifications, ou d'extension (de l'*alite*) en forme de branches. Toujours d'après ses relevés, deux anthropomorphes en bas à gauche de cette même dalle effondrée ont des détails représentés au niveau des doigts, ce qui n'est pas si commun. Là aussi, des anthropomorphes possédant cette caractéristique – suffisamment rare pour être spécifiée – figurent sur le panneau du pont de cordes. Sur la base des relevés d'H. Pager et des miens, les thèmes et les détails iconographiques (les probables *alites*, les lignes ramifiées, la représentation des doigts de deux anthropomorphes) relie les figurations de cette dalle effondrée à la paroi du panneau du pont de cordes. Je postule que ces

similitudes formelles prévalent sur les variations thématiques et stylistiques avérées : l'image qu'H. Pagar décrivait comme étant en forme de poisson, la figuration centrale qui possède à la fois des traits d'anthropomorphe et de félin, l'anthropomorphe ou le thérianthrope partiellement effacé (en haut à droite), les deux figurations énigmatiques entre le pisciforme et les *alites*.

J'ai par ailleurs constaté une tension entre style (supra individuel par définition) et initiative idiosyncrasique (des caractéristiques sans doute propres à un ou quelques sous-groupes). Les questions relatives à la temporalité d'exécution des peintures restent à préciser. Sur la question des liens entre les différents panneaux, il y a à la fois des points communs et des différences.

Différences/ spécificités :

- Micropanneau des sacs de collecte :
 - couleur spécifique des trois anthropomorphes du centre et des accessoires à leurs pieds ;
 - allure générale des anthropomorphes, qui se distingue nettement des corps filiformes des autres micropanneaux ;
 - position assise ou accroupie pour la majorité des anthropomorphes ;
 - anthropomorphe « central » : /Kaggen ? liens avec Sorcerer's Rock d'où émane une longue corde, un lien ;
 - le sac comportant ce qu'H. Pagar interprète comme des chasse-mouches ;
 - le fait que le panneau soit encadré par des rangées de bâtons fousseurs ;
 - l'agencement global du panneau qui rappelle les objets oblongs.

- Micropanneau du pont de cordes :
 - le pont de cordes lui-même ;
 - l'impression de vitesse, de course, donnée par la représentation des jambes écartées sur tous les anthropomorphes qui se trouvent sur le pont de cordes ;

- la figuration majoritaire des coiffes à oreilles d’antilope ;
 - tous les anthropomorphes sont représentés avec des pénis ;
 - le chevauchement des traits sur les anthropomorphes 3 et 4 ;
 - l’anthropomorphe sous le pont de cordes, représenté dans une posture pour le moins singulière tout autant qu’énigmatique : est-il mourant, fatigué, ou dans un état second ?
- Micropanneau des *alites* :
 - les thérianthropes/*alites* représentés dans diverses configurations (pour différents stades de transformation ?).

Points communs :

- utilisation d’une palette de couleurs et de nuances de couleurs au sein même des unités graphiques (mais certaines ne sont utilisées que pour certaines parties des micropanneaux, par exemple, les anthropomorphes plus clairs au centre du micropanneau des sacs de collecte) ;
- franges de la corde fourchue rappelant celles du pont de cordes (peut-être effectuées par projection de peinture, plutôt que par application au pinceau) ;
- couleur blanche toujours utilisée pour représenter les visages de certains anthropomorphes, les décorations à des endroits clés (au niveau des genoux, du cou, des bras, sur les *kaross*), des objets oblongs difficiles à caractériser, la partie supérieure des carquois ainsi que la partie centrale des flèches (peut-être que la partie blanche des carquois représente d’ailleurs ces flèches) ;
- fluides qui s’écoulent des visages de certains anthropomorphes (épistaxis ? épistaxis déglutie ? hématémèse ? hémoptysie ?) ;
- figuration des doigts sur les mains qui se retrouve sur tous les micropanneaux (un choix de représentation pourtant assez rare, que soulignait déjà H. Pager) ;
- figuration de chasse-mouches (toutefois, dans des positions variées et représentées de manière légèrement différente) ;

- représentations de pénis (la majorité semblent être des *penis rectus*, fréquents chez les San⁹³⁶ ; deux de ces représentations pourraient être ithyphalliques). Toutefois, tandis que la totalité des anthropomorphes sur le pont de cordes a été représentée avec un pénis, ce n'est le cas que pour un seul anthropomorphe du micropanneau des sacs de collecte. La forme globale de cette unité graphique rappelle par ailleurs celle du seul anthropomorphe également représenté avec un pénis, au sein du micropanneau des *alites*, directement situé sous le micropanneau du pont de cordes ;
- plusieurs micropanneaux comme encadrés (par les deux anthropomorphes tapant dans les mains et le probable thérianthrope pour le micropanneau du pont de cordes, par les deux groupes de bâtons fouisseurs pour le micropanneau des sacs de collecte).

Aucun de ces points communs ne se retrouve sur tous les micropanneaux, mais chacun des micropanneaux possède des affinités formelles, thématiques, avec les autres.

Malgré les spécificités de chaque micropanneau, des récurrences discrètes peuvent être relevées, ce qui plaide en faveur d'un lien ténu entre chacun d'eux, et pourrait indiquer une cohérence d'exécution au moins partielle de l'ensemble.

Impossible toutefois de déduire les implications et les significations de cette ambivalence entre disparités indéniables et récurrences ténues. S'agit-il de concepts apparentés (dans le cas des franges du pont de cordes et de la corde fourchue) employés dans des contextes différents ? Par exemple, le concept de détention, d'accaparement, de possession ?

S'agit-il d'allusions thématiques effectuées par différents artistes ou groupes d'artistes, au cours d'une seule ou de plusieurs phases d'exécution ? Quel temps séparerait ces éventuelles phases ? Pour y répondre, je préconise de faire des analyses de pigments en différents points précis et cruciaux des panneaux. Notamment sur les

⁹³⁶ H. LOOFS-WISSOWA, « The penis rectus as a marker in human palaeontology? », *Human Evolution*, 9(4) (1994), p. 343 ; « Communication du Comité international de recherches sur les parties non osseuses (molles) », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 10(1) (1929), p. 105.

anthropomorphes 3 et 4 du micropanneau du « pont de cordes » (car le recouvrement des traits est singulier), mais aussi sur chacun des micropanneaux.

Par ailleurs, faut-il interpréter chaque micropanneau de manière indépendante, puis tenter de les confronter tous ensemble, ou serait-il préférable de tenter d’embrasser directement le panneau tout entier dès le départ ?

Enfin, certaines formes sur des unités graphiques, ou certains thèmes font écho à des sites proches. En effet, les « sacs de collecte » ne sont pas sans rappeler ceux présents à Botha Shelter (un site distant d’à peine quelques kilomètres). Les franges du pont de cordes peuvent-elles être rapprochées des franges des « sacs de collecte » ? Jeremy Hollmann a notamment rapproché les franges du pont de cordes de celles du probable papillon de nuit du site d’Eland Cave (voir fig. 34)⁹³⁷. Pourtant, ces franges semblent de facture différente, ce qui ne semble pas corroborer cette analyse.

3. Site n° 3 : Halstone

L’abri se situe à 1 815 mètres d’altitude, en amont d’une petite route, au niveau de la source d’un affluent de la rivière *Joggemspruit*. Les ensembles ornés sont au nombre de trois : le panneau « principal » que j’ai relevé, et deux petits groupes d’unités graphiques beaucoup moins conséquents.

Le site est important, car il était au centre des interprétations *princeps* formulées par JDLW, surtout en ce qui concerne l’identification d’une hypothétique danse de transe. Voici la partie de l’ensemble orné principal qui fut sélectionnée afin de coller à l’interprétation (voir fig. 89). Des unités graphiques pourtant directement accolées voire recouvrant certains anthropomorphes ont été omises, et il semble bien difficile de déterminer combien cette scène de danseurs putatifs possède en réalité de figurations, lesquelles peuvent y être associées et lesquelles y sont totalement étrangères. Par ailleurs, deux autres groupes d’anthropomorphes semblent également s’adonner à une forme de danse.

⁹³⁷ J.C. HOLLMANN, « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *South African Journal of Science*, 98 (2002), p. 563-567.

Afin de décrire cet ensemble orné de la façon la plus neutre possible, peut-être faut-il commencer par mentionner le fait que trois coulées de déjections d'oiseaux mêlées à des matières organiques recouvrent totalement ou en partie certaines unités graphiques. Dans cette configuration, le plug-in DStretch[®] n'est pas d'un grand secours. Des espèces d'antilopes diverses sont figurées presque partout, deux élands sont présents dans la partie gauche, un seul dans la partie droite, mais au moins quatre et probablement beaucoup plus sont présents dans la partie centrale. La couleur jaune, quant à elle, n'a été utilisée que dans la partie gauche pour deux petites antilopes, un éland et deux félins (également quelques restes d'une antilope, tout en bas du panneau), ainsi qu'un autre félin dans la partie centrale. Cette couleur recouvre systématiquement les autres unités graphiques, et l'on sait que le jaune a été utilisé dans des périodes relativement récentes⁹³⁸. Peut-être que ces indices témoignent de plusieurs phases graphiques éloignées dans le temps. Il serait en tout cas particulièrement intéressant de procéder à plusieurs prélèvements en différents endroits de ce même panneau, afin d'obtenir des datations.

Dans la partie centrale supérieure, quelques figurations sont particulièrement étonnantes. Ce qui ressemble à un serpent très ondulé semble se terminer par deux têtes dont une d'antilope. L'autre tête est difficilement lisible et semble posséder des membres d'insecte (à moins que ce ne soit des bras d'anthropomorphe possédant des franges ou des décorations). Entre ces deux têtes semble émaner un arc de cercle bichrome très énigmatique. Entre cet arc de cercle et les ondulations du serpent putatif, on peut déchiffrer deux anthropomorphes. L'un d'eux est penché vers la tête d'antilope, mais son regard est tourné vers l'arrière. De l'autre, il ne subsiste que le buste, et peut-être s'agit-il d'un thérianthrope. Des deux côtés, on peut péniblement déchiffrer ce qui ressemble à une coiffe à oreilles d'antilope, ou un sac de collecte, deux traits et dix formes ovoïdes (qui ressemblent à s'y méprendre à des ballons de baudruche).

Il ne s'agit pas de décrire la totalité du panneau, qui est bien trop riche, mais une scène aussi intéressante méritait au moins d'être mentionnée (voir annexes p. 203).

⁹³⁸ J. SWART, « Rock art sequences in uKhahlamba-Drakensberg Park, South Africa », *Southern African Humanities*, 16 (2004), p. 26-27, 30-33 ; T. RUSSELL, « The Application of the Harris Matrix to San Rock Art at Main Caves North, Kwazulu-Natal », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 64-68.

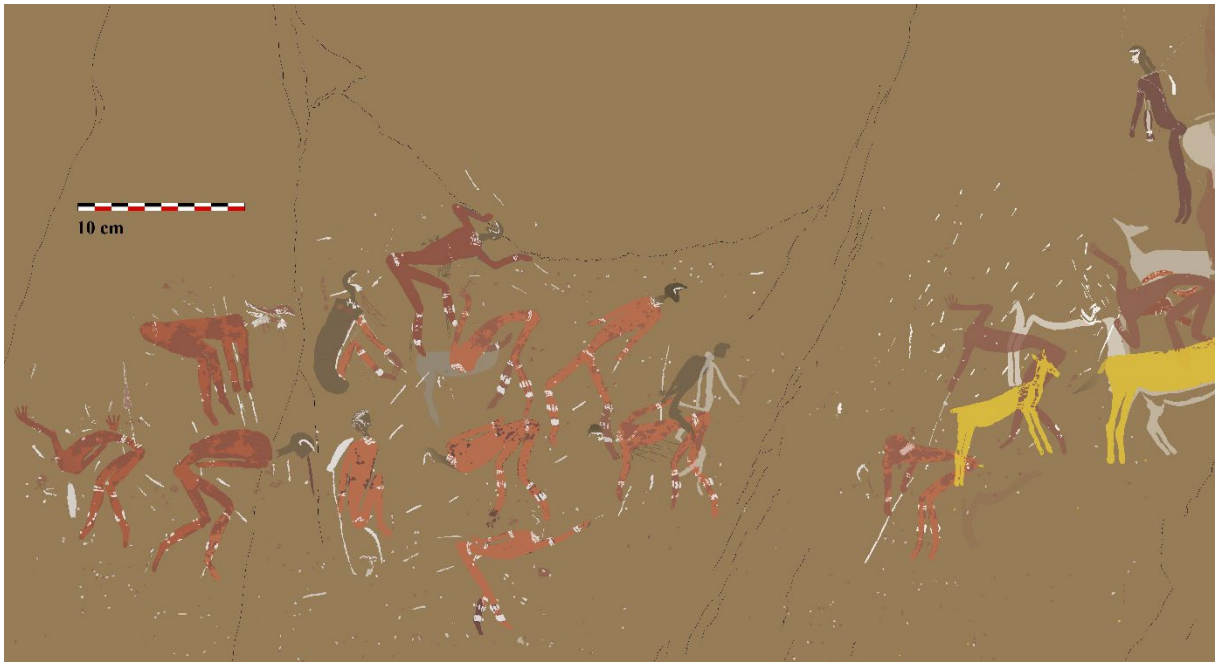


Fig. 88 – Relevé partiel du panneau principal du site de Halstone, effectué par mes soins.



Fig. 89 – Relevé partiel du panneau principal du site de Halstone, effectué par JDLW⁹³⁹.

⁹³⁹ J.D. LEWIS-WILLIAMS, « The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research », *op. cit.*, p. 365.

Revenons sur le panneau artificiellement isolé par JDLW : ici aussi, de nombreux détails semblent être passés sous les radars. J'ai déjà mentionné le fait que certaines émanations n'étaient probablement pas des épistaxis. Des émanations partant du buste et des mollets de certains anthropomorphes ont également été omises. D'autres détails, tels qu'une lance semblant partir du (ou transpercer le) bas du dos d'un danseur et les colliers au niveau du cou, n'ont pas été relevés. Beaucoup plus intrigant, trois anthropomorphes délavés semblant se dédoubler d'un danseur n'apparaissent dans aucun relevé. L'un d'eux semble tirer le danseur (penché vers l'avant) par le bras, vers le haut. Plus étonnant encore, des dizaines de mouchetures brunes et ce qui ressemble à de minuscules projections blanches n'ont jamais été relevées. J'ai d'abord cru à des traces naturelles sur la paroi, mais ces taches ne sont présentes qu'autour des danseurs.

Par ailleurs, en plusieurs endroits, les artistes semblent avoir « joué », ou s'être « amusés » avec la paroi. Certaines des projections blanches et des taches rouges coïncident avec les lignes de faille, et aucun auteur à ma connaissance ne les a mentionnées. Un anthropomorphe semble « tirer » sur la faille naturelle (ou tenir une lance esquissée par le rebord naturel de la paroi). Deux anthropomorphes tiennent une lance (ou un bâton) strictement parallèle à une ligne de faille qui sépare le panneau en deux à la diagonale. Est-ce fortuit ? Si les failles naturelles semblent effectivement pouvoir, en certaines occurrences, jouer un rôle dans les peintures, il est assez peu probable qu'il puisse se réduire ici à celui de « voile » entre le monde réel et le monde surnaturel⁹⁴⁰. Ce « clin d'œil » de l'artiste semble plus subtil, mais il n'est pas possible, en l'état, d'en percevoir le mystère ; et les recueils ethnographiques ne sont ici d'aucun secours. En se focalisant sur une exégèse stricte de ces derniers, et à vouloir à tout prix les exemplifier à travers les peintures, force est de constater que de nombreux détails nous échappent.

Le fait que ces nombreux détails n'aient pas été relevés est pour le moins étonnant, car pour d'autres sites, c'est précisément sur ces aspects que JDLW tire argument pour

⁹⁴⁰ J.D. LEWIS-WILLIAMS et T.A. DOWSON, « Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face », *op. cit.*

consolider ses interprétations chamaniques⁹⁴¹. Pourquoi ces détails seraient-ils tantôt cruciaux, et tantôt négligeables ?

En outre, comme pour le site de Junction Shelter, la question de la délimitation des panneaux est ici primordiale.

D. Dépasser l'aporie

1. Limitations

Nous avons vu que dans les arts rupestres San d'Afrique du Sud, les rituels faisaient systématiquement allusion à de vastes réseaux conceptuels et sémantiques interconnectés, dont force est de constater que les contours nous échappent en partie. Nous nous retrouvons donc face à un paradoxe. D'un côté, il est impossible d'aborder pleinement ces rituels en contexte orné sans déployer l'ensemble des aspects qu'ils mettent en branle : les représentations et interdits genrés, les conceptions du monde et de son fonctionnement, les évocations de rapports sociaux et d'échanges culturels entre les San des montagnes et les groupes Nguni voisins (nous avons notamment vu le cas du site d'eMkhobeni⁹⁴² ; voir p. 257-258), l'identité des artistes, mais aussi la transmission de gestes et de paroles précis à observer. De l'autre, le lien entre ces conceptions et les peintures rupestres est particulièrement difficile à établir.

Pour certaines scènes de cérémonie, des détails iconographiques clairement identifiés peuvent-ils suffire à déterminer de quelle pratique il s'agit ? Par exemple, la conjonction d'émanations (épistaxis ?), de bâtons de danse, d'objets ressemblant à des chasse-mouches, de danse associée à des postures spécifiques permet-elle de lier des panneaux aux danses de la guérison ? Il serait tentant de franchir le pas. Pourtant, nous avons vu à travers le cas de l'étude de site d'Haltstone que même lorsque la totalité ou la quasi-totalité de ces critères iconographiques était présente, de nombreux éléments échappent à notre appréhension (car les figurations se sont estompées ou que nous

⁹⁴¹ *Id.* ; J.D. LEWIS-WILLIAMS, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Reprint edition, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 156-157, 165, 170, 172, 182 ; J.D. LEWIS-WILLIAMS et S. CHALLIS, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art*, Londres, Thames & Hudson, 2011, chap. 3 et 4.

⁹⁴² J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *op. cit.*

n'avons pas regardé avec suffisamment d'attention) et à notre compréhension (que signifient les halos anthropomorphiques qui émanent des danseurs de Halstone ?).

N'oublions pas que, même si nous étions en mesure de déterminer que tel ou tel panneau est bien une scène rituelle, nous n'aurions absolument rien expliqué. Quel était le but de cette représentation ? L'acte de peindre participait-il à l'efficacité dudit rituel ? Est-ce une simple évocation ? Est-ce une évocation générale, générique, ou la référence à un événement précis ? La scène peut-elle avoir valeur d'archive, comme ce fut peut-être le cas à eMkhobeni ? Y a-t-il un message caché, que l'artiste, le groupe d'artistes ou le clan était le seul à comprendre et auquel il nous est impossible d'avoir accès ? Par exemple, la prise de distance ou la raillerie subtile dont ferait part l'artiste vis-à-vis d'une cérémonie. Autant de questions qui restent sans réponses, et auxquelles la simple évocation de rituels, en termes conclusifs, ne rend pas justice.

Avant de définir des pistes qui pourraient permettre de dépasser les écueils soulignés tout au long de cette troisième partie, il importe de rappeler quelques fondamentaux. L'interprétation d'un panneau, d'une image ou d'une catégorie d'images ne doit plus se faire en oblitérant les interprétations qui ne vont pas dans le sens des conclusions que l'on souhaite apporter. L'unité graphique, les unités graphiques ou le panneau doivent être contextualisés au sein de la totalité des images et des panneaux environnants. C'est le cas au sein du site, mais aussi pour les sites proches dans le cas d'une constellation de sites à proximité (comme c'est souvent le cas dans le Drakensberg). Tous les sites doivent donc être examinés dans leur ensemble, et notamment en appliquant systématiquement des vérifications grâce à des logiciels d'amélioration d'images (voir *infra* ma proposition de protocole technique). Il faut bien sûr toujours s'autoriser à accentuer le discours sur certaines catégories et tenter d'identifier certains modèles, mais ces discours et modèles doivent être placés dans un contexte plus large. La question de ce qui est peint autour de ces figurations demeure primordiale.

Il est également important, mais surtout urgent de reconnaître qu'il y a nécessairement des allusions, des nuances et des détails que nous ne pouvons discerner. Il faut admettre que, contrairement au postulat de base instauré par l'école du RARI, l'angle d'approche ne peut être d'ordre exégétique, puisqu'une partie des données nous échappe et nous échappera probablement toujours. Il faut avoir l'honnêteté scientifique et

intellectuelle de reconnaître que nous ne sommes pas en mesure de discerner ces nuances, qu'elles soient d'ordre idiosyncrasique (c'est-à-dire les particularités propres aux différents groupes San), ou d'ordre ontologique (nous ne percevons pas la subtilité de tous les liens, de toutes les analogies et encore moins des allusions qui peuvent en être faites dans les peintures rupestres). Cela doit *a minima* nous faire redoubler de prudence quant aux conclusions produites. Est-ce à dire pour autant que nous serions démunis face aux constats qui viennent d'être faits ? Bien sûr que non, il est toujours possible de réorienter nos efforts, afin de combler des manques et des imprécisions concernant notamment la paternité des œuvres, mais aussi la diachronie (ou la synchronie) d'un ensemble orné (qu'il s'agisse d'un panneau, d'un ensemble de panneaux, d'un site, voire d'un ensemble de sites).

Pour cela, je propose deux pistes principales, deux approches distinctes mais complémentaires :

- une méta-analyse anthropologique portant sur les similitudes conceptuelles, sémantiques et culturelles à l'échelle de l'Afrique australe ;
- un protocole technique « idéal ».

2. Méta-analyse des similitudes conceptuelles, sémantiques et culturelles

Un faisceau de données disparates semble indiquer qu'au moins une partie des conceptions relatives aux rituels San peut être précisée. Pour ce faire, je propose de combiner des études approfondies concernant plusieurs aspects :

- la recherche d'indices de transmission de conceptions relatives aux rituels dans les populations Zulu vivant en marge de l'UDP. C'est notamment le cas du village de Thendele (dans la région du KwaZulu-Natal), qui possède à la fois

des données ethnographiques récentes corroborant cet héritage⁹⁴³ et une cérémonie synchrétique San-Zulu ayant encore lieu de nos jours⁹⁴⁴ ;

- la synthèse comparative des similitudes conceptuelles, sémantiques et culturelles.

Par exemple, j'ai montré combien les conceptions vis-à-vis des serpents de la pluie possédaient des points communs à travers toute l'Afrique australe.

De même, selon Ma Meneputo, guérisseuse !Xun d'Angola : « Le peuple San puisait son pouvoir dans la lumière de la lune. Les anciens ont créé une reine et l'ont hissée dans le ciel où elle est devenue la lune. Le peuple dansait à la lumière de la lune. C'est là que nous avons trouvé notre pouvoir de guérison⁹⁴⁵. » Or, lors de la cérémonie de l'éland à laquelle j'ai assisté à Thendele, j'ai demandé à Sondelani Duma si le fait de gravir la montagne de nuit n'était pas problématique (car du retard avait été pris dans l'après-midi). Voici ce qu'il m'a répondu : « Non, ce n'est problématique que parce qu'il y a des personnes âgées et qu'elles pourraient trébucher en descendant la montagne. Tu vois, ce soir, la lune est claire ! De la lueur de la lune vient beaucoup d'énergie bénéfique... très puissante... surtout lorsqu'on doit converser avec nos ancêtres, lors d'une cérémonie, ou que le sangoma doit soigner quelqu'un du village. En fait, comme il n'y a pas de nuages, nous allons pouvoir obtenir beaucoup d'énergie pour notre cérémonie⁹⁴⁶ ! »

La lune apparaît également dans de nombreux passages de la collection Bleek & Lloyd, mais les deux versions de son origine sont tout autre. Lorsque les suricates (qui

⁹⁴³ M. FRANCIS, *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, PhD Thesis, University of KwaZulu-Natal, 2007 ; « Contested Histories: A Critique of Rock Art in the Drakensberg Mountains », *Visual Anthropology*, 22(4) (2009), p. 327-343 ; « The Crossing: the invention of tradition among San descendants of the Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Identities*, 8(1) (2010), p. 41-54 ; F.E. PRINS, « Secret San of the Drakensberg and their rock art legacy », *op. cit.*

⁹⁴⁴ Notes de terrain 2019.

⁹⁴⁵ « *The San people found power in the light of the moon. The ancients made a queen and hoisted her up into the sky where she became the moon. The people danced in the light of the moon. This is where we found our healing power* » (M.S. WINBERG, *Healing Hands – Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, *op. cit.*, p. 2).

⁹⁴⁶ « *No, it's only an issue because there are some elderly people and they might fall down the mountain. You see tonight, the moon is bright! From the moonlight comes a lot of beneficial energy... very powerful... especially when we have to communicate with our ancestors, during a ceremony or when the sangoma has to treat someone in the village. In fact, since there are no clouds, we will be able to get a lot of energy for our ceremony!* » (notes de terrain 2019).

assistaient au dépeçage de l'éland) malmenèrent la mante (|Kaggen), celle-ci trouva sur un buisson la vésicule biliaire d'un second éland, qu'elle perça et brisa, créant ainsi de la pénombre pour s'y cacher. Mais incommodée par cette obscurité, la mante enleva une de ses chaussures et la jeta dans le ciel, avec l'ordre qu'elle devienne la lune⁹⁴⁷. Celle-ci appartient donc à |Kaggen, et toutes les possessions de ce dernier peuvent parler et ont le pouvoir de « compréhension⁹⁴⁸ ». En outre, dans chacun des récits sur les origines de la mort, dont il n'existe pas moins de huit versions, il est question de la lune comme symbole de mort (lorsqu'elle décroît) et de renaissance (lorsqu'elle croît de nouveau)⁹⁴⁹.

Plusieurs indices suggéraient donc qu'une partie des conceptions San fut effectivement transmise, tandis que d'autres indiqueraient davantage que ces conceptions ont été largement modifiées ou abandonnées. Il serait intéressant de mener des recherches sur ces aspects, d'autant qu'à ma connaissance, aucune analyse n'a été effectuée sur ce sujet. Il s'agirait donc, dans une perspective structuraliste, de traquer les similitudes et les évolutions historiques de conceptions définies (par exemple de la pluie) au sein de groupes répartis dans toute l'Afrique australe. À travers l'analyse de ces fluctuations dans l'espace et dans le temps, l'objectif serait de comprendre et de cerner avec plus de précision ces conceptions, et non pas de s'approcher d'un mirifique point d'origine. *In fine*, cela devrait permettre de cadrer davantage les interprétations buissonnantes relatives à d'éventuelles peintures rupestres représentant la pluie et bien d'autres aspects équivoques.

3. Un protocole « idéal »

Dès 1996, Pippa Skotnes faisait le constat que :

« L'approche ethnographique [de l'école du RARI] a révolutionné la recherche sur l'art rupestre et l'a investie d'un potentiel auparavant inexploité. Mais cette révolution a entraîné des pertes. L'approche est en partie le produit d'une forte dépendance à l'égard de sa propre méthode d'enregistrement des peintures – la technologie

⁹⁴⁷ LL.II.24.482-486 ; WBII.379-390. 421-428 ; WB.III.429-433.

⁹⁴⁸ LL.II.6.670-677.

⁹⁴⁹ Voir J.-L. LE QUELLEC, « En Afrique, pourquoi meurt-on ? Essai sur l'histoire d'un mythe africain », *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*, Varia, (2015).

simple du relevé sur feuille d'acétate. Le relevé remplace les originaux par des copies linéaires, statistiquement arbitraires et monochromes, et a dispensé le chercheur de la nécessité d'aborder la diversité iconographique et la variété stylistique qui existent dans les peintures en les éliminant effectivement⁹⁵⁰ ».

Il faut savoir qu'en 2023, en Afrique australe, la méthode de relevé préconisée par le RARI est toujours le calque direct sur paroi. Cette méthode, au-delà donc de minimiser artificiellement le chatoiement technique et thématique des peintures, leur fait perdre leurs couleurs dans les relevés, et provoque des dégâts sur les originaux ! Or ce n'est pas comme si nous ne disposions d'aucune alternative. Les travaux de J. Hollmann et de Kevin Crause⁹⁵¹ ont produit des relevés basés sur l'amélioration d'images, et l'utilisation du plug-in DStretch[®] devient de plus en plus courante.

a. Un nouveau genre de base de données

Dans la continuité de la méthode d'acquisition d'images et de relevé présentée dans ce travail de doctorat, je propose un protocole qui devrait permettre de dépasser une partie des écueils mis en évidence précédemment.

La méthode par relevé à partir d'orthomosaiques issues de modèles photogrammétriques possède de nombreux avantages pour l'étude des peintures. Elle permet d'obtenir une précision inégalée, et de revenir numériquement sur les détails en laboratoire. Elle autorise une étude et une restitution fidèle des relations spatiales entre les unités graphiques elles-mêmes, mais aussi de l'organisation de ses dernières sur et entre les volumes, les formes naturelles de la paroi. Pour toutes ces raisons, je préconise fortement de persévérer dans l'itération et l'amélioration progressive de cette méthode.

⁹⁵⁰ « *The approach is partly a product of a strongly dependents upon its own method for recording the paintings –the simple technology of the acetate tracing. Tracing replaces the originals with linear, statistically arbitrary, monochrome copies, and has absolved the researcher of the need to address the iconographic diversity and stylistic variety that exist in the paintings by effectively eliminating them* » (P. SKOTNES, « The thin black line: diversity and transformation in the Bleek and Lloyd Collection and the paintings of the southern San », dans J. DEACON et T.A. DOWSON dir., *Voices from the past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, op. cit., p. 236.

⁹⁵¹ J.C. HOLLMANN, « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », op. cit. ; J.C. HOLLMANN et K. CRAUSE, « Digital imaging and the revelation of 'hidden' rock art: Vaalekop Shelter, KwaZulu-Natal », *Southern African Humanities*, 23 (2011), p. 55-76.

Je propose toutefois qu'elle devienne une partie d'un protocole plus vaste, qui aurait pour objectif ultime de créer une base de données multiscalaire, conçue sur le modèle d'un système d'information géographique (SIG). Au lieu de connecter des données disparates à l'échelle d'une carte, les différentes données (modèles 3D, relevés des figurations visibles à l'œil nu, relevés augmentés à l'aide de DStretch® et de l'imagerie hyperspectrale, états de surface et zones d'altération particulièrement marquées, emplacement des prélèvements ayant donné lieu à des datations, etc.) seront disponibles à l'échelle de chacun des sites. Il s'agit de produire un état des parois le plus précis possible, en combinant toutes ces données, et en ayant toujours la possibilité de faire varier l'échelle depuis un panneau jusqu'à – pourquoi pas ? –, dans quelques décennies, un pays voire un continent.

b. Les analyses hyperspectrales, *quésaco* ?

Dans l'étude des arts rupestres, l'un des domaines les plus prometteurs est aujourd'hui la spectrométrie à haute résolution en réflectance diffuse. Comme DStretch®, cette méthode d'analyse étend virtuellement le spectre de nos récepteurs (les cônes présents dans les yeux ou les capteurs de nos appareils photographiques). Cet outil permet donc de percevoir beaucoup plus de tracés aujourd'hui disparus, mais encore présents, notamment dans les infrarouges, et de discriminer les pigments des différents minéraux, *via* l'obtention de leurs spectres (voir fig. 90, 91). Ces derniers fournissent une gamme très large de longueurs d'onde : la bande grise correspond à ce que l'œil humain est capable de percevoir de différentes poudres de roche provenant de plusieurs sites témoins. À l'œil nu, nous ne sommes capables de percevoir que les oxydes de fer (FeO_x), alors que différents carbonates (CO_3^{2-}) sont présents, et qu'il est notamment possible d'en discriminer la calcite de la dolomite simplement en observant le spectre en détail.

L'imagerie spectrale simplifie donc l'identification du pigment, autrefois l'apanage des analyses physico-chimiques qui nécessitaient systématiquement des prélèvements. Par exemple, dans la figure 91, on observe combien il est désormais aisé de différencier les trois différents pigments, de la calcite et de la roche broyée en poudre qui représente le substrat plus clair. Cette méthode de télédétection, dérivée des avancées de la planétologie (tout comme l'était d'ailleurs l'amélioration d'image *via* le plug-in DStretch®),

peut déterminer si le pigment encore présent sur une paroi est le même que sur le fragment de roche qui gît au sol, et quelle en est sa composition, mais aussi potentiellement son origine géographique (voir *infra*). Il devient alors possible de distinguer plus facilement différentes séquences de réalisation de panneaux. Surtout, étant donné que les datations radiocarbone ne sont réalisables qu'à partir de prélèvements de matières carbonées, à l'avenir, ces derniers ne se feront plus à l'aveugle, mais bien avec la certitude préalable qu'à tel endroit précis de la paroi se trouve un échantillon prélevable et exploitable (par exemple, un pigment noir issu de charbon de bois de genévrier).

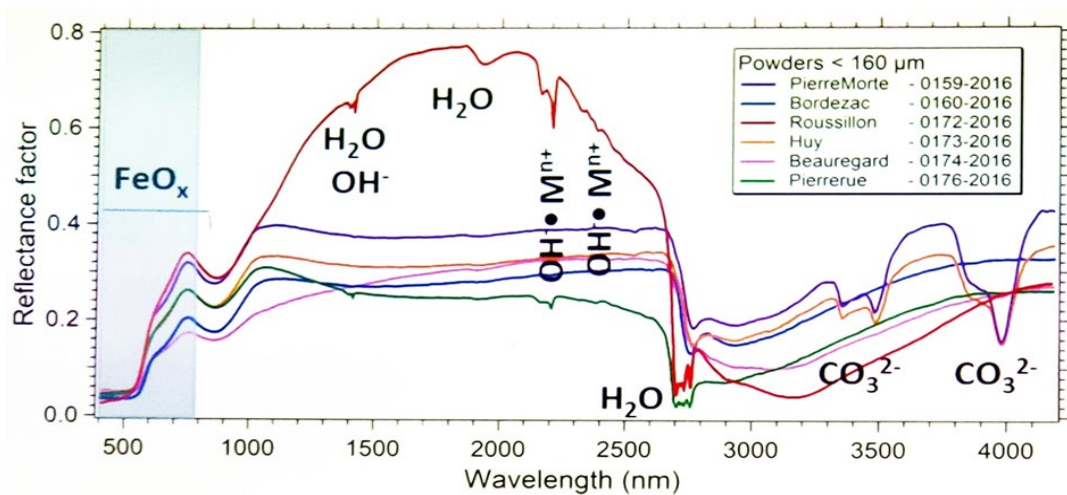


Fig. 90 – Spectres de réflectance Vis-NIR des poudres des six échantillons de référence : Pierremorte, Bordezac, Roussillon, Huy, Beauregard et Pierrerue (poudres de granulométrie <160 μm). D'après Chalmin *et al.*, 2021.

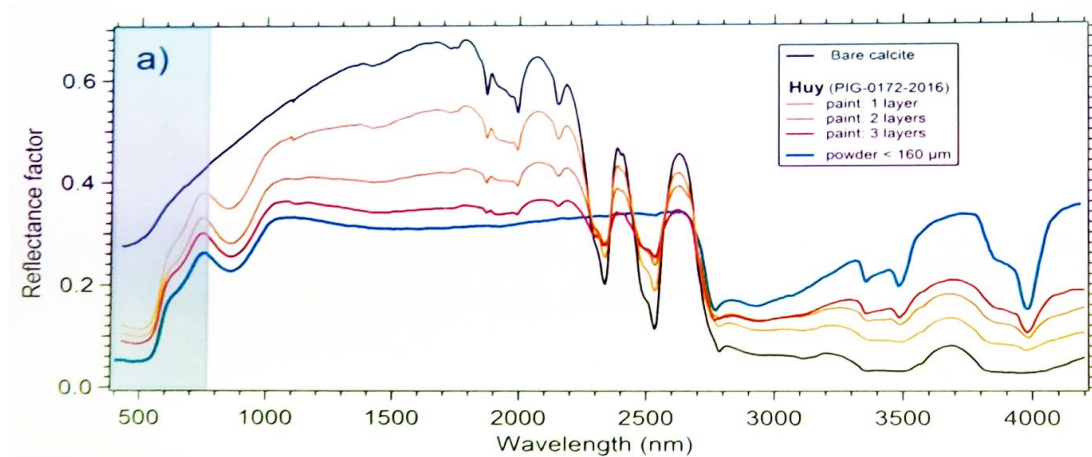


Fig. 91 – Spectres de réflectance Vis-NIR de trois épaisseurs différentes de peinture sur une tranche de calcite. Le spectre des poudres (en bleu) utilisé pour préparer les peintures et une tranche de calcite pure (en noir) sont également représentés. D'après Chalmin *et al.*, 2021.

c. Les données en question

Les analyses hyperspectrales sont donc susceptibles d’apporter des informations sur les gestes, les techniques ainsi que les matières colorantes employés par les artistes. En effet, combinées à des analyses sur des échantillons de référence, les mesures hyperspectrales ont prouvé leur potentiel pour l’analyse de peintures rupestres⁹⁵², des matières colorantes et parfois des liants, pour les peintures et les enluminures⁹⁵³. Ainsi, il serait possible d’envisager une étude holistique des sites rupestres par l’application de méthodes non invasives *in situ*, puisque ces mesures peuvent apporter un éclairage complémentaire sur les méthodes de réalisation des unités graphiques. Ces données devraient permettre de renseigner davantage les profils techniques des artistes, et ainsi pouvoir discuter de la synchronicité ou (si plusieurs marqueurs techniques sont identifiés) de la variété des populations ayant contribué à un même site. Je propose donc cette approche inédite qui consiste à combiner une étude stylistique et technique (imagerie hyperspectrale, photogrammétrie) à des analyses physico-chimiques.

Les analyses physico-chimiques *in situ* menées sur des peintures rupestres constituent un véritable défi technique, car elles ne permettent pas d’étudier uniquement la couche de peinture. Les couches d’altération présentes autour de la peinture et la vie bactériologique sur la paroi sont autant de « pollutions » possibles des résultats. Ainsi, les analyses de surface montrent rapidement leurs limites. La spectroscopie Raman peine à différencier les pigments et les différentes couches d’altération⁹⁵⁴. C’est d’autant plus vrai pour les pigments blancs, souvent constitués des mêmes matériaux (carbonates de calcium, sulfates de calcium). En outre, la fenêtre spectrale est limitée avec un appareil portable, ce qui a pour effet de rendre inaccessibles certains pics caractéristiques des matériaux sur les spectres de réflectance, livrant donc des informations peu

⁹⁵² C. DEFASNE, M. MASSÉ, M. GIRAUD *et al.*, « The contribution of VNIR and SWIR hyperspectral imaging to rock art studies: example of the Otello schematic rock art site (Saint-Rémy-de-Provence, Bouches-du-Rhône, France) », preprint, In Review, 14 novembre 2022 ; B. SCHMITT, Z. SOUIDI, F. DUQUESNOY *et al.*, « From RGB camera to Hyperspectral imaging: a breakthrough in Neolithic Rock Painting analysis », preprint, In Review, 19 octobre 2022.

⁹⁵³ A. MOUNIER, G. LE BOURDON, C. AUPETIT *et al.*, « Hyperspectral imaging, spectrofluorimetry, FORS and XRF for the non-invasive study of medieval miniatures materials », *Heritage Science*, 2(1) (2014), p. 1-12 ; A. MOUNIER et F. DANIEL, « Pigments & dyes in a collection of medieval illuminations (14th-16th century) », *Color Research & Application*, 42(6) (2017), p. 807-822.

⁹⁵⁴ A. TOURNIÉ, L.C. PRINSLOO, C. PARIS *et al.*, « The first *in situ* Raman spectroscopic study of San rock art in South Africa: procedures and preliminary results », *Journal of Raman Spectroscopy*, 42(3) (2011), p. 399-406.

pertinentes. De même, plusieurs études récentes ont démontré que la méthode d'analyses par fluorescence de rayons X n'était pas adaptée⁹⁵⁵. Du fait de son principe physique, l'analyseur XRF pénètre à environ un millimètre de profondeur. La paroi complète est donc analysée d'un seul tenant : la roche, les pigments et les différentes couches d'altération. Or, les couches de peinture s'étalent sur seulement 10 à 20 µm d'épaisseur – 100 µm dans le meilleur des cas. Le LIBS (*Laser induced breakdown spectroscopy*) est la technique qui permet de dépasser ces limites, car il pénètre progressivement la roche. Les profils d'analyse élémentaire obtenus permettent de cibler ce qui correspond à la couche picturale, et d'analyser séparément la roche ainsi que les différentes couches d'altération. Néanmoins, aucun appareil commercial LIBS ne permet de faire ce type d'analyses *in situ*. Il est nécessaire de trouver le laser, le spectromètre et le logiciel qui répondent aux besoins spécifiques des peintures rupestres.

Les analyses élémentaires *in situ* par LIBS ont pour objectif de déterminer les différents groupes de pigments employés sur un site, notamment ceux à base d'oxydes de fer, communément appelés « ocres ». Il est également possible de différencier la provenance géologique des ocres. Pour ce faire, la première étape est d'identifier les éléments mineurs présents liés aux oxydes de fer (manganèse, titane, zinc, cuivre, etc.)⁹⁵⁶. À partir de ces catégorisations des « recettes » de peinture, il est possible de sélectionner des échantillons représentatifs d'une « recette » pour effectuer des analyses plus poussées en laboratoire⁹⁵⁷. Cet échantillonnage sera basé à la fois sur des analyses physico-chimiques et sur l'étude des techniques picturales (analyses hyperspectrales et photogrammétriques).

Grâce aux données ethnographiques, nous connaissons quelques gestes et outils employés pour la réalisation des figurations rupestres. Des référentiels peuvent être élaborés afin de « modéliser » les gestes techniques d'application des peintures, avec des

⁹⁵⁵ L. DAYET, « Invasive and Non-Invasive Analyses of Ochre and Iron-Based Pigment Raw Materials: A Methodological Perspective », *Minerals*, 11(2) (2021), p. 1-34.

⁹⁵⁶ R.S. POPELKA-FILCOFF et A.M. ZIPKIN, « The archaeometry of ochre sensu lato: A review », *Journal of Archaeological Science*, 137, (2022), p. 1-13.

⁹⁵⁷ A. BONNEAU, D.G. PEARCE, P.J. MITCHELL *et al.*, « Characterization and dating of San rock art in the Metolong catchment, Lesotho: A preliminary investigation of technological and stylistic changes », *Quaternary International*, 611-612 (2022), p. 177-189 ; A. BONNEAU, J. MOYLE, K. DUFOURMENTELLE *et al.*, « A Pigment Characterization Approach to Selection of Dating Methods and Interpretation of Rock Art: The Case of the Mikinak Site, Lake Wapizagonke, Quebec, Canada », *Archaeometry*, 59(5) (2017), p. 834-851.

outils variés (doigts, pinceaux, plumes, etc.). De même pour les gestes techniques qui ont permis de graver les roches. Ils seront enregistrés avec les mêmes méthodes qu'*in situ*, pour tenter de retrouver les gestes employés sur les sites. Par ailleurs, les référentiels peuvent être réalisés avec plusieurs matières colorantes préalablement recueillies aux abords des sites et avec des liants variés (eau, graisse, albumen, etc.), toujours dans l'idée de déterminer si les données hyperspectrales peuvent permettre d'identifier les différentes « recettes » employées.

La compilation des données obtenues pourrait permettre d'élaborer des scénarios détaillant le processus de création des sites étudiés, les implications sur l'identité des artistes et les modalités d'anthropisation des sites.

J'ai d'ores et déjà précisé que toutes les informations recueillies seront insérées dans une base de données géoréférencée (SIG), élaborée sur le modèle d'une vue en éclaté. Les modèles numériques des différents panneaux seront déclinés à travers plusieurs copies numériques fournissant chacune des informations différentes – mais complémentaires – de l'état de la paroi (informations iconographiques, topographiques, microtopographiques, métrologiques, etc.). Il sera ainsi possible d'interroger cette base de données à tout moment, afin de savoir précisément, par exemple, où ont été effectués les prélèvements, quelles figurations sont à proximité, etc. En plus d'éviter des allers-retours sur les sites, ce type de base de données possède de multiples avantages :

- elles sont consultables, exploitables et modifiables par la communauté scientifique ;
- elles incorporent des copies numériques suffisamment précises pour la création de fac-similés (dans l'éventualité tragique de la destruction partielle ou totale d'un site, par exemple) ;
- elles constituent des supports fiables à partir desquels il est possible d'effectuer des relevés ultérieurs plus précis (prenant en compte l'ajout de nouvelles données) sans même avoir à retourner sur le site.

L'objectif principal serait donc d'établir une méthodologie d'enregistrement et d'analyses physico-chimiques *in situ* des sites rupestres. Elle se voudrait la plus polyvalente et intuitive possible afin de couvrir autant les peintures que les gravures, permettant ainsi d'étudier en une seule fois les sites présentant les deux types de représentation.

Cette méthodologie multiscalaire permettrait de préciser les différentes chaînes opératoires : détailler les gestes, les techniques et outils employés ainsi que les « recettes » utilisées pour les peintures, pour ensuite exploiter les différents marqueurs techniques obtenus afin notamment de discuter de l'identité des artistes et de proposer des jalons temporels dans l'élaboration des unités graphiques, des panneaux, des sites, ou des régions plus vastes.

Conclusion

Tout au long de ce travail de recherches, j'ai tenté de montrer comment, de manière générale, étaient formulées les interprétations rituelles des arts rupestres San d'Afrique du Sud. Je suis parti du constat paradoxal qu'un nombre écrasant de thèmes iconographiques étaient associés de différentes façons à des rituels, sans que ces derniers soient définis ou appréhendés frontalement.

Plutôt que de tenter à nouveaux frais d'en définir la substance, j'ai d'abord tenté d'aborder cette question du rituel à la manière dont Claude Lévi-Strauss approchait la « pensée sauvage », c'est-à-dire en me gardant bien de partir d'une définition stricte, et en essayant d'éviter les prénotions qui ne conduisent qu'à percevoir ce que l'on avait défini au préalable. Il s'agissait donc simplement d'observer et de rendre compte à la fois des rouages, des ressorts de mon objet d'étude, ainsi que de ses effets heuristiques et épistémologiques rétroactifs sur la discipline. Il était donc question de « le saisir » en me laissant surprendre par lui et en dégagant des enseignements de la façon dont il avait été façonné.

En soulignant quelles étaient les multiples ramifications qui permettaient aux chercheurs d'aboutir à leurs conclusions, j'ai précisé en quoi les bases de leurs interprétations reposaient en grande partie sur l'exégèse de données ethnographiques visant à construire des analogies sur de vastes étendues géographiques et de longues périodes. J'ai avant tout procédé en définissant les critères de rattachement et d'association des unités graphiques ou des thèmes iconographiques aux données ethnographiques. À partir de l'étude systématique de ces catégories, j'ai donc identifié et recontextualisé les modes de démonstration, de raisonnement et d'association. Dans un second temps, j'ai tenté de mettre en évidence les zones d'ombre et les points aveugles de la démarche comparative adoptée par les auteurs, en détaillant quelles pouvaient être les implications des rituels mobilisés, qu'ils soient directement associés aux peintures ou non. Plusieurs constats ont débouché sur la mise en évidence d'écueils majeurs, voire d'aporées. La fragile métaphore de l'écheveau, du toron tissé à partir du postulat d'une uniformité culturelle pan-San est clairement remise en question par la confrontation des différentes données présentées dans cette méta-analyse. Cette demi-vérité d'une homogénéité

anatopique et anhistorique résulte en partie de corrélations forcées entre des figurations isolées et des concepts sélectionnés sur la base de critères non maîtrisés. Cette uniformité en trompe-l'œil masque un caractère très « irisé », terme par lequel je désigne la grande variabilité qui me semble constituer le principal dénominateur commun de ces concepts et figurations rupestres San. En outre, les figurations, les panneaux et les sites érigés en véritables parangons ne peuvent l'être qu'au prix d'une décontextualisation iconographique, géographique, mais aussi sémantique. Des concepts particuliers sont ainsi artificiellement séparés des réseaux de significations et de métaphores auxquels ils appartiennent, et sans lesquels on peine à entrevoir ce qu'ils pourraient bien être. Que pourrait bien signifier la pluie sans le *buchu* ? Comment le savoir puisque nous ne connaissons probablement pas l'étendue de ce qu'il représente ?

Dans le même temps, on peine à se forger une image, un schéma précis de ces réseaux de signification qui soit propre aux différents groupes San. Ce sont bel et bien l'appréhension et l'articulation de ces différentes échelles qui semblent poser le plus de problèmes. Si les analyses achoppent lorsqu'il s'agit de passer des échelles macro- aux échelles micro- (sociales, géographiques, culturelles), peut-être est-il temps de réconcilier ces ambivalences avec un niveau méso-, en inscrivant les phénomènes sociaux individuels au sein des dynamiques collectives⁹⁵⁸. L'articulation des espaces de liberté individuels au sein des « traditions » n'est pour ainsi dire jamais abordée. Que signifient les éventuelles signatures artistiques personnelles (comme à Junction Shelter), les hapax (comme à Botha Shelter) par rapport aux « styles » et aux « canons » identifiés ? Comment dépasser les oppositions binaires (respect/rupture de la « tradition », des « canons », des « styles ») ? Que nous disent ces allers-retours qui semblent incessants entre constantes et idiosyncrasies ?

À travers l'étude de quelques sites, j'ai montré en quoi nombre de thèmes iconographiques étaient artificiellement surreprésentés, alors même qu'ils sont peu ou pas définis. Même lorsque des critères d'identification sont formalisés à partir des données ethnographiques, ils sont rarement ou difficilement identifiables dans les peintures. Ainsi, les seuls aspects rituels (selon moi) indéniables dans la littérature ethnographique

⁹⁵⁸ S. LOUAFI, « À propos du colloque “Pour une recherche et une innovation responsables” : une analyse aux niveaux macro, micro et méso », *Natures Sciences Sociétés*, 30(2) (2022), p. 191-195.

étaient tout aussi difficilement perceptibles dans les peintures (les odeurs, le souffle, le *buchu*, le sang, mais aussi les sensations du toucher propres aux pratiques de guérison⁹⁵⁹). À l'inverse, certains aspects ou détails iconographiques ne sont tout simplement pas abordés (par exemple, les taches rouges-brunes et les mouchetures blanches à Halstone, les projections peut-être soufflées à Junction Shelter ou encore la majorité des figurations énigmatiques).

Par ailleurs, des thèmes sont absents dans certaines régions, et surreprésentés dans d'autres. Par exemple, dans la partie nord-ouest de l'UDP, la présence d'animaux de la pluie semble relativement rare, tandis qu'elle est bien implantée dans l'État libre. Que signifient ces différences ? Ne s'agirait-il que de choix représentatifs divergents, esquissant le reflet de différentes communautés⁹⁶⁰ ? S'agit-il de volontés rationnelles d'ancrer durablement un territoire au sein d'un aspect, d'une dimension du pouvoir surnaturel ? Ou bien encore, le caractère bigarré des cartes et schémas de répartition obtenus serait-il le résultat fortuit d'un « remplissage » des sites et d'une occupation cumulative des territoires, empilant donc aléatoirement les thèmes, certains se révélant saillants dans quelques régions, et minoritaires dans d'autres... ?

Bien que ce travail pose sans doute davantage de questions qu'il n'en résout, les bases théoriques des interprétations rituelles et, par là même, nos propres catégories d'analyses ont été réexaminées. Le constat de l'existence de nombreuses zones d'ombre et de points aveugles m'a amené à tenter de renverser les postulats propres à l'étude des aspects rituels dans les arts rupestres sud-africains. Si la majorité des figurations ne peuvent être interprétées en tenant pour acquis le fait qu'elles posséderaient un équivalent dans la littérature ethnographique, certains aspects mériteraient des études plus amples. J'ai donc proposé deux pistes de réflexion pour de futurs travaux, avec d'un côté une approche anthropologique quelque peu élargie, et de l'autre un retour vers davantage de préoccupations techniques. La méta-analyse anthropologique se concentre sur la mise en relation de plusieurs études portant sur des nœuds conceptuels et sémantiques (les conceptions relatives à la pluie notamment, les cérémonies syncrétiques dans les marges de l'UDP, etc.), tandis que le pendant technique s'inscrit dans

⁹⁵⁹ C. LOW, « The role of the body in Kalahari San healing dances », *op. cit.*, p. 29-60.

⁹⁶⁰ J. DEACON et A. MAZEL, « uKhahlamba Drakensberg and Mapungubwe Contrasts in South Africa's World Heritage Rock Art Sites », *op. cit.*

la droite ligne de la méthode d'acquisition de données et de relevés présentée et adoptée ici.

Ce travail de recherche s'est en effet bâti sur l'élaboration d'un protocole d'analyse et de réflexion ayant permis d'aboutir à une discussion synoptique des approches ritualistes dans les arts rupestres sud-africains, et notamment dans l'UDP. Pour aller encore plus loin, et toujours dans l'objectif de remédier aux manquements soulignés, j'ai proposé un protocole plus abouti, qui permettrait la mise en relation de données (iconographiques, techniques et physico-chimiques) au sein d'une base de données multiscale.

Plusieurs protocoles novateurs ont déjà été proposés, ils continuent de l'être et ils évoluent en même temps que les techniques⁹⁶¹. Ainsi, la dernière décennie a vu l'avènement des protocoles attirant l'attention sur les parois prétendument vierges de toutes figurations⁹⁶². Ces protocoles faisant la part belle à l'amélioration d'images étaient une conséquence de la popularisation de DStretch®. Aujourd'hui, les analyses hyperspectrales rebattent les cartes d'une manière comparable. Ce ne sont pas simplement les données nouvellement acquises qu'il convient d'accumuler, il s'agit bien de concevoir l'intégration de ce nouveau jeu de données (diagrammes, relevés, modèles 3D et toute donnée utile) afin de transcender l'appréhension de notre objet d'étude. Ces dernières années, nous pouvons en effet constater une tendance à prendre en compte une quantité de données plus importante, ainsi que leur intégration au sein de bases toujours plus fonctionnelles. Une telle démarche s'inscrit pleinement dans ce courant et laisse entrevoir une discussion dont la portée heuristique et épistémologique serait d'un grand intérêt pour la discipline.

⁹⁶¹ Cf. J. VALDEZ-TULLETT et S.F. PERSSON, *Digital Rock Art: beyond « pretty pictures »*, F1000Research, rapport n°12:523, à paraître.

⁹⁶² J.-L. LE QUELLEC, J. HARMAN, C. DEFASNE et F. DUQUESNOY, « DStretch® et l'amélioration des images numériques: applications à l'archéologie des images rupestres », *Les Cahiers de l'AARS, Saint-Lizier: Association des amis de l'art rupestre saharien*, 16 (2013), p. 177-198 ; J.-L. LE QUELLEC, F. DUQUESNOY et C. DEFASNE, « Digital image enhancement with DStretch®: Is complexity always necessary for efficiency? », *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2 (2-3) (2015), p. 55-67.

Bibliographie

ADEYEMI S., *Performing myths, ritualising modernity: dancing for Nomkhubulwana and the reinvention of Zulu tradition*, vol. 2, Rochester, Alpha Crownes Publishers Ltd, 2012, p. 435-445.

ALEXANDER J.E., *An expedition of discovery into the interior of Africa, through the hitherto undescribed countries of the Great Namaquas, Boschmans, and Hill Damaras*, vol. 2, Londres, H. Colburn, 1838.

ALLEN D., « Eliade and History », *The Journal of Religion*, 68(4) (1988), p. 545-565.

ALLEN D. et DOEING D., *Mircea Eliade: An Annotated Bibliography*, New York, Taylor & Francis, 1978.

ANDERSON W., *First report of the Geological Survey of Natal and Zululand*, Pietermaritzburg, P. Davis & Sons, 1902.

ANDERSON W., *Third and final report of the geological survey of Natal and Zululand*, Londres, Newman & Co, 1907.

ANDERSON W., « On the geology of the Drakensberg rang », dans TATLOW A.H. (dir.), *Natal descriptive guide and official handbook*, Durban, South African Railways Printing Works, 1911, p. 349-358.

ANDERSON W. et STANLEY G.H., « Some remarks on the intimate relations between archaeology and geology in South Africa ; with a description of caves containing human and other mammalian remains on the farms Wonderfontein and Rooipoort, Potchefstroom District », *South African Journal of Geology*, 12(1) (1909), p. 54-65.

ARBOUSSET T., *Relation d'un voyage d'exploration au nord-est de la colonie du Cap de Bonne-Espérance : entrepris dans les mois de mars, avril et mai 1836 par MM. T. Arbusset et F. Daumas*, Paris, Arthus Bertrand, 1842.

ARBOUSSET T., *Narrative of an exploratory tour of the north-east of the colony of the Cape of Good Hope*, Londres, John Bishop, 1846.

ARBOUSSET T. et DAUMAS F., *Narrative of an Exploratory Tour to the North-east Colony of the Cape of Good Hope - Rev. T. Arbusset*, Robertson, 1864.

ARCHIBALD S., STAVER A.C. et LEVIN S.A., « Evolution of human-driven fire regimes in Africa », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109(3) (2012), p. 847-852.

ARNOLD T.H., KILLICK D.J.B. et NATIONAL BOTANICAL INSTITUTE (SOUTH AFRICA) dir., *Medicinal and magical plants of southern Africa: an annotated checklist*, Pretoria, National Botanical Institute, 13, 2002 (Strelitzia).

ARSENAULT D., « Présentation. Rites et pouvoirs. Perspectives anthropologiques et archéologiques », *Anthropologie et Sociétés*, 23(1) (1999), p. 5-19.

ARSENAULT D., *Rites et pouvoirs*, vol. 23, Anthropologie et sociétés, 1, 1999.

AUJOULAT N., « L'évolution des techniques », dans *L'art pariétal paléolithique, techniques et méthodes d'étude*, GRAPP, Édition du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1993, p. 317-327.

AUJOULAT N., *Le relevé des œuvres pariétales paléolithiques : enregistrement et traitement des données*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1995 (Documents d'archéologie française).

AUSTIN J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BÄCHLER E., « Das Drachenloch ob Vättis im Taminatale und seine Bedeutung als paläontologische Fundstätte und prähistorische Niederlassung aus der Altsteinzeit im Schweizerlande », *Jahrbuch der St. Gallischen Naturwissenschaftlichen Gesellschaft*, 57 (1921-1920), p. 1-144.

BAHN P., FRANKLIN N., STRECKER M. et DEVLET E. dir., *Rock Art Studies: News of the World V*, Archaeopress Publishing Ltd, 2016.

BAHN P.G., « M'accorderiez-vous cette transe? Us et abus du chamanisme dans la recherche en art rupestre », dans *Chamanismes et arts préhistoriques. Vision critique*, LORBLANCHET M. et al. dir., Paris, Éditions Errance, 2006, p. 11-51.

BALBIN BEHRMANN R. et ALCOLEA GONZALEZ J. J., « Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique », *L'Anthropologie*, 103, (1999), p. 23-49.

BANK A., *Bushmen in a Victorian World: The Remarkable Story of the Bleek-Lloyd Collection of Bushmen Folklore*, Cape Town, Juta and Company Ltd, 2006.

BARNARD A., « Structure and Fluidity in Khoisan Religious Ideas », *Journal of Religion in Africa*, 18(3) (1988), p. 216-236.

BARNARD A., *Hunters and herders of southern Africa: a comparative ethnography of the Khoisan peoples*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 85, 1992 (Cambridge studies in social and cultural anthropology).

BARNARD A., *Anthropology and the bushman*, Oxford/New York, Berg, 2007.

BARROW J., *An Account of Travels into the Interior of Southern Africa*, Londres, Cadell & Davies, 1801.

BATISS W., *The amazing Bushman (Art in South Africa)*, Pretoria, Red Fawn Press, 1939.

BATISS W., *The artists of the rocks*, Pretoria, Red Fawn Press, 1948.

- BEAUD S. et WEBER F., « Le raisonnement ethnographique », dans *L'enquête sociologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (Quadrige), p. 223-246.
- BEGOUËN H., « La magie aux temps préhistoriques », Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse, 12^e série, t. II (1924), p. 417-432.
- BENEDICT R., *Patterns of culture*, Repr, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971 (Routledge paperbacks).
- BIESELE M., « Sapience and scarce resources: Communication systems of the !Kung and other foragers », *Social Science Information*, , 17(6) (1978), p. 921-947.
- BIESELE M., *Women like meat: the folklore and foraging ideology of the Kalahari Ju/'hoan*, Johannesburg, Witwatersrand University Press /Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- BLACKING J., « Songs, dances, mimes and symbolism of Venda girls' initiation schools », *African Studies*, 28(4) (1969), p. 215-266.
- BLEEK D.F., *The Naron: A Bushman Tribe of the Central Kalahari*, Cambridge, The University Press, 1928.
- BLEEK D.F., « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part I. Baboons », *Bantu Studies*, 5(1) (1931), p. 167-179.
- BLEEK D.F., « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part II. The Lion », *Bantu Studies*, 6(1) (1932a), p. 47-63.
- BLEEK D.F., « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part III. Game Animal », *Bantu Studies*, 6(1) (1932b), p. 233-249.
- BLEEK D.F., « Customs and Beliefs of the /Xam Bushmen. Part IV: Omens, Wind-making, Clouds. », *Bantu Studies*, 6(1) (1932c), p. 323-342.
- BLEEK D.F., « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part V. The Rain », *Bantu Studies*, 7(1) (1933a), p. 297-312.
- BLEEK D.F., « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part VI. The Rain-Making », *Bantu Studies*, 7(1) (1933b), p. 375-392.
- BLEEK D.F., « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen. Part VII. Sorcerors », *Bantu Studies*, 9(1) (1935), p. 1-47.
- BLEEK D.F., « Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part VIII. More about sorcerors and charms », *Bantu Studies*, 10 (1) (1936), p. 131-162.
- BLEEK D.F., *A Bushman Dictionary*, American Oriental Society, 1956.
- BLEEK D.F., *The Naron: a Bushman tribe of the Central Kalahari*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BLEEK W.H.I. et LLOYD L., *Specimens of Bushman folklore*, Londres, G. Allen & Company, ltd., 1911.

BLEEK W.H.I., LLOYD L. et BLEEK D.F., *The Mantis and his friends*, Cape Town/Londres/Oxford, T.M. Miller; B. Blackwell Ltd., 1924.

BLOCH M., *Les Rois thaumaturges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Istra, 1924.

BLOSE R.T., *Transformation and Continuity in the Umemulo Ceremony*, University of Natal, 1998.

BLUNDELL G., « On Neuropsychology in Southern African Rock Art Research », *Anthropology of Consciousness*, 9(1) (1998), p. 3-12.

BLUNDELL G., *Nqabayo's Nomansland. San rock art and the somatic past*, Uppsala, African and Comparative Archaeology. Dept. of Archaeology and Ancient History, 2004 (Studies in global archaeology).

BLUNDELL G., CHIPPINDALE C. et SMITH B. dir., *Seeing and knowing: understanding rock art with and without ethnography*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2010 (Rock Art Research Institute monograph series).

BOGORAS W., *The Chukchee*, Memoirs of the American Museum of Natural History 11. Reprint of the original edition, 1904-1909, New York, Johnson Reprint Corporation, 1909.

BOLUMAR F., OLSEN J., REBAGLIATO M., SAEZ-LLORET I., BISANTI L. et THE EUROPEAN STUDY GROUP ON INFERTILITY AND SUBFECUNDITY, « Body Mass Index and Delayed Conception: A European Multicenter Study on Infertility and Subfecundity », *American Journal of Epidemiology*, 151(11) (2000), p. 1 072-1 079.

BONNEAU A., BROCK F., HIGHAM T., PEARCE D.G. et POLLARD A.M., « An Improved Pretreatment Protocol for Radiocarbon Dating Black Pigments in San Rock Art », *Radiocarbon*, 53(3) (2011), p. 419-428.

BONNEAU A., MOYLE J., DUFOURMENTELLE K., ARSENAULT D., DAGNEAU C. et LAMOTHE M., « A Pigment Characterization Approach to Selection of Dating Methods and Interpretation of Rock Art: The Case of the Mikinak Site, Lake Wapizagonke, Quebec, Canada », *Archaeometry*, 59(5) (2017), p. 834-851.

BONNEAU A., PEARCE D.G. et POLLARD A.M., « A multi-technique characterization and provenance study of the pigments used in San rock art, South Africa », *Journal of Archaeological Science*, 39(2) (2012), p. 287-294.

BONNEAU A., STAFF R.A., HIGHAM T., BROCK F., PEARCE D.G. et MITCHELL P.J., « Successfully Dating Rock Art in Southern Africa Using Improved Sampling Methods and New Characterization and Pretreatment Protocols », *Radiocarbon*, 59(3), 2017a, p. 659-677.

- BONNEAU A., « Direct dating of rock art using radiocarbon and optically stimulated luminescence: the case study of southern Africa and the Canadian Shield », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 51(3) (2016), p. 415-416.
- BONNEAU A., HCKERLE S., PEARCE D.G. et POLLARD M., « Une approche multi-techniques pour la caractérisation des pigments San », *Paléo : revue d'archéologie préhistorique*, numéro spécial, 2014, p. 57-59.
- BONNEAU A., PEARCE D.G., ARTHUR C. et MICHEL L., « Comparing painting pigments and subjects: the case of white paints at the Metolong dam (Lesotho) », *Proceedings of the 39th International Symposium on Archaeometry, Leuven, Belgium:319-323. Leuven: Centre for Archaeological Sciences*, 2014.
- BONNEAU A., PEARCE D.G. et HIGHAM T., « Establishing a chronology of San rock art using paint characterization and radiocarbon dating », dans *L'Art rupestre d'Afrique*, Actes du colloque, Paris, janvier 2014, Centre Panthéon & musée du quai Branly, M. GUTIERREZ et E. HONORE dir., Paris, L'Harmattan, 2016, p. 245-251.
- BONNEAU A., PEARCE D.G., MITCHELL P.J., STAFF R., ARTHUR C., MALLÉN L., BROCK F. et HIGHAM T., « Direct dating of rock art using radiocarbon and optically stimulated luminescence: the case study of southern Africa and the Canadian Shield », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 51(3) (2016a).
- BONNEAU A., PEARCE D.G., MITCHELL P., STAFF R., ARTHUR C., MALLÉN L., BROCK F. et HIGHAM T., « The earliest directly dated rock paintings from southern Africa: new AMS radiocarbon dates », *Antiquity*, 91(356) (2017b), p. 322-333.
- BONTE P. et IZARD M. dir., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 1^{re} éd, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- BORCHERDS P.B., *An Autobiographical Memoir*, Cape Town, Robertson, 1871.
- BOUSQUET F., CATALAN J.-F., KAEPPELIN P., LABARRIERE P.-J., MARTY F., GREISCH J., DA VILLELA PETIT P. et YON D. dir., *Le Rite*, Paris, Beauchesne, 1981 (Philosophie).
- BRADY L.M. et GUNN R.G., « Digital Enhancement of Deteriorated and Superimposed Pigment Art: Methods and Case Studies », dans *A Companion to Rock Art*, J. McDONALD et P. VETH dir., Hoboken, John Wiley & Sons, Ltd, 2012, p. 625-643.
- BRADY L.M., HAMPSON J. et SANZ I.D., « Recording Rock Art: Strategies, Challenges, and Embracing the Digital Revolution », dans *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, B. DAVID et I.J. MCNIVEN dir., Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 763-785.
- BREUGEL J.W.M., *Chewa traditional religion*, Blantyre, Malawi, Christian Literature Association in Malawi, 2001 (Kachere monograph).

- BREUIL H., « South African Races in the rock paintings », dans *Robert Broome Commemorative Volume*, DU TOIT A.L. dir., Cape Town, Royal Society of South Africa, 1948, p. 210-214.
- BREUIL H., « The White Lady of Brandberg, South-West Africa, Her Companions and Her Guards », *The South African Archaeological Bulletin*, 3(9) (1948a), p. 2-11.
- BREUIL H., « Some Foreigners in the Frescoes on Rocks in Southern Africa », *The South African Archaeological Bulletin*, 4(14) (1949), p. 39-50.
- BREUIL H., *Quatre cents siècles d'art pariétal : les cavernes ornées de l'âge du renne*, Paris, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.
- BREUIL H., « Les roches peintes d'Afrique australe », *Mémoires de l'Institut de France*, 44(1) (1960), p. 121-145.
- BRUNTON S. BADENHORST S. et SCHOEMAN M.H., « Ritual fauna from Ratho Kroonkop: a second millennium AD rain control site in the Shashe-Limpopo Confluence area of South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 48(1) (2013), p. 111-132.
- BURCHELL W.J., *Travels in the interior of Southern Africa*, vol. II, Londres, Longman, 1824.
- BURKITT M.C., *South Africa's Past in Stone & Paint*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928.
- CAMPBELL J., *Travels in South Africa.*, Londres, Black, Parry, & Company, 1815.
- CARTAILHAC E. et BREUIL H., *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Imprimerie de Monaco, 1906.
- CAZENEUVE J., *Sociologie du rite : tabou, magie, sacré*, Presses Universitaires de France, 1971.
- CELERIER M.-C., « Le sang menstruel », *Champ psychosomatique*, 40(4) (2005), p. 25-37.
- CHADWICK J.M.K., « 7. Zulu Names for Birds », *Ostrich*, 18(2) (1947), p. 179-182.
- CHALLIS S., « "The Men with Rhebok's Heads; They Tame Elands and Snakes": Incorporating the Rhebok Antelope in the Understanding of Southern African Rock Art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005), p. 11-20.
- CHALLIS S., *The impact of the horse on the AmaTola 'Bushmen': New identity in the Maloti-Drakensberg mountains of South Africa*, PhD thesis, University of Oxford, School of Archaeology, 2008.
- CHALLIS S., « Re-tribe and resist: the ethnogenesis of a creolised raiding band in response to colonisation », dans *Tribing and Untribing the Archive. Identity and the Material Record in Southern KwaZulu-Natal in the Late Independent and Colonial*

Periods, HAMILTON C. et LEIBHAMMER N. dir., University of KwaZulu-Natal Press, 2016, p. 282-299.

CHALLIS S., HOLLMANN J.C. et MCGRANAGHAN M., « 'Rain snakes' from the Senqu River: new light on Qing's commentary on San rock art from Sehonghong, Lesotho », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 48(3) (2013), p. 331-354.

CHALMIN E., SCHMITT B., CHANTERAUD C., KERGOMMEAUX A.C., SOUFI F. et SALOMON H., « How to distinguish red coloring matter used in prehistoric time? The contribution of visible near-infrared diffuse reflectance spectroscopy », *Color Research & Application*, 46(3), 2021, p. 653-673.

CHAPMAN J., *Travels in the Interior of South Africa: Comprising Fifteen Years' Hunting and Trading; with Journeys Across the Continent from Natal to Walvis Bay, and Visits to Lake Ngami and the Victoria Falls*, Londres, Bell & Daldy, 1868.

CHIPPINDALE C. et TAÇON P.S.C., « Two old painted panels from Kakadu: variation and sequence in Arnhem Land rock art », dans *Time and Space: Dating and Spatial Considerations in Rock Art Research*, J. STEINBRING *et al.* dir., Melbourne, Australian Rock Art Research Association, 1993, p. 32-56.

CHIRON M., « La grotte Chabot, commune d'Aiguèze (Gard) », *Bulletin de la Société d'anthropologie de Lyon*, 8(1) (1889), p. 96-97.

CLARK J.D. et COLE S. éd., *Third Pan-African congress on prehistory, Livingstone 1955*, Londres, Chatto & Windus, 1957.

CLOTTE J., « De "l'art pour l'art" au chamanisme : l'interprétation de l'art préhistorique », *La revue pour l'histoire du CNRS*, 8, (2003).

CLOTTE J., « Le Chamanisme paléolithique : fondements d'une hypothèse », dans *Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP*, 106, Liège 10-12 déc. 2003, ERAUL, 2004, p. 195-202.

CLOTTE J., « Ritual Cave Use in European Paleolithic Caves », dans *Sacred Darkness. A Global Perspective on the Ritual Use of Caves*, H. MOYES dir., Boulder, University Press of Colorado, 2014, p. 15-26.

CLOTTE J., *Une vie d'art préhistorique*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2015.

CLOTTE J., et LEWIS-WILLIAMS J. D., *Les chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, suivi de *Après « Les chamanes », polémiques et réponses*, Paris, Seuil, 2007 (Points).

COHEN C., *Nos ancêtres dans les arbres. Penser l'évolution humaine*, Paris, Seuil, 2021.

COOKE C.K., « Strange Human Figures in Southern Rhodesian Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 20(77) (1965), p. 17-18.

DAMET A. et MOREAU P., *Famille et société dans le monde grec et en Italie V^e s. av. J.-C.-II^e s. av. J.-C.*, Paris, Armand Colin, 2019.

DART R.A., « The Ancient Mining Industry of Southern Africa », *South African Geographical Journal*, 7(1) (1924), p. 7-13.

DART R.A., « The Historical Succession of Cultural Impacts upon South Africa », *Nature*, 115(2890) (1925), p. 425-429.

DARTIGUENAVE J.-Y., *Rites et ritualité : essai sur l'altération sémantique de la ritualité*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DAVIES O., « Foreigners in South African archaeology », *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 3 (1950), p. 88-92.

DE BEAUNE S.A. dir., *Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient les hommes du Paléolithique supérieur. Méthodes d'analyse et d'interprétation en préhistoire*, Actes du colloque international « Restituer la vie quotidienne au Paléolithique supérieur », Lyon, 16-18 mars 2005, Paris, CNRS Éditions, 2007.

DE HARDE L., *Elizabeth Goodall: a quiet contribution to rock art research in Southern Africa*, Johannesburg, University of the Witwatersrand, in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Art History), 2020.

DEACON H.J., *Where hunters gathered: A study of Holocene Stone Age people in the Eastern Cape*, Cape Town, South African Archaeological Society monograph series, 1976.

DEACON J. et MAZEL A., « uKhahlamba Drakensberg and Mapungubwe Contrasts in South Africa's World Heritage Rock Art Sites », *Adoranten*, 2011, p. 5-23.

DEACON J. et DOWSON T.A. dir., *Voices from the past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996 (The Khoisan heritage series).

DEFRANCE-JUBLOT F., « La question religieuse dans la première archéologie préhistorique 1859-1904 », dans *Dans l'épaisseur du temps : Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, N. COYE et A. HUREL dir., Paris, Publications scientifiques du Muséum, 2019 (Archives), p. 278-313.

DEFRASNE C., MASSÉ M., GIRAUD M., SCHMITT B., FLIGIEL D., MOUÉLIC S. et CHALMIN E., « The contribution of VNIR and SWIR hyperspectral imaging to rock art studies: example of the Otello schematic rock art site (Saint-Rémy-de-Provence, Bouches-du-Rhône, France) », preprint, In Review, 14 novembre 2022.

DENNINGER E., *Age determination of rock paintings in Northern Transvaal (Limpopo Valley) and Natal (Drakensberg)*, Pretoria, C.S.I.R., 1967.

DESCOLA P., *Par-delà nature et culture*, Editions Gallimard, Paris, 2015 (Folio essais).

DORNAN S.S., « The Tati Bushmen (Masarwas) and Their Language. », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 47, (1917), p. 37-112.

DORNAN S. S., *Pygmies & Bushmen of the Kalahari: An Account of the Hunting Tribes Inhabiting the Great Arid Plateau of the Kalahari Desert, Their Precarious Manner of Living, Their Habits, Customs & Beliefs, with Some Reference to Bushman Art, Both Early & of Recent Date, & to the Neighbouring African Tribes*, Seeley, Service, 1925.

DOUGLAS M., *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966.

DOWSON T.A., « Rain in Bushman belief, politics and history: the rock-art of rain-making in the south-eastern mountains, southern Africa », dans *The Archaeology of Rock Art*, CHIPPINDALE C. et TAÇON P.S.C. dir., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 73-89.

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

DOWSON T.A., « Reading art, writing history: Rock art and social change in Southern Africa », *World Archaeology*, 25(3) (1994), p. 332-345.

DOWSON T.A. et LEWIS-WILLIAMS J.D. dir., *Contested images: diversity in Southern African rock art research*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994.

DRAPER M., « In quest of African wilderness », *USDA Forest Service Proceeding*, 27 (2003), p. 57-62.

DRAYSON A.W., *Sporting Scenes amongst the Kaffirs of South Africa*, Londres, Routledge, 1858.

DREWAL H.J. et MASON J., *Beads, Body, and Soul: Art & Light in the Yoruba Universe*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1997.

DUBOW S., « Henri Breuil and the Imagination of Prehistory: 'Mixing up Rubble, Trouble and Stratification' », *Goodwin Series*, 12 (2019), p. 31-43.

DUBUISSON D., « Métaphysique et politique. L'ontologie antisémite de Mircea Eliade », *Le Genre humain*, 26(3) (1992), p. 103-118.

DUBUISSON D., *Mythologies du XXe siècle: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993.

DUBUISSON D., « L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 106(1) (1995), p. 42-51.

DUBUISSON D., « Mircea Eliade ou l'oubli de la Shoah », *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 28(1) (2000), p. 60-66.

- DUBUISSON D., *Impostures et pseudo-science : l'œuvre de Mircea Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- DUBUISSON D., *L'invention des religions : impérialisme cognitif et violence épistémique*, Paris, CNRS Éditions, 2020.
- DUNN E.J., *The Bushman*, Londres, Charles Griffin & Company, 1931.
- DUPRIEZ B., *Gradus : les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1997.
- DURKHEIM É., *Les règles de la méthode sociologique*, Germer Baillière, 1895.
- DURKHEIM É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1912.
- DUVAL M., « Enjeux patrimoniaux et identitaires autour des sites d'art rupestre sud-africains. Approche multiscale à partir de la cérémonie de l'Éland », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, 61(1) (2012), p. 83-102.
- DUVAL M., SMITH B.W., HOERLÉ S., BOVET L., BHENGU L. et KHUMALO N., « Towards a holistic approach to heritage values: for a multidisciplinary and cosmopolitan approach », *International Journal of Heritage Studies*, 25(12) (2019), p. 1-23.
- EASTWOOD E.B., « Red lines and arrows: attributes of supernatural potency in San rock art of the Northern Province, South Africa and south-western Zimbabwe », *South African Archaeological Bulletin*, 54 (1999), p. 16-27.
- EASTWOOD E.B. et EASTWOOD C., *Capturing the spoor: an exploration of southern African rock art*, Claremont, South Africa, David Philip, 2006.
- EGO R., *San : art rupestre d'Afrique australe*, Paris, Biro, 2000.
- ELIADE M., *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Librairie Payot, 1951.
- ELIADE M., *Initiation, rites, sociétés secrètes : naissances mystiques : essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1992.
- ELIADE M. et DUMEZIL G., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2004.
- ELLENBERGER D.F., *History of the Basuto, Ancient and Modern*, Londres, Caxton publishing Company, limited, 1912.
- ENGELBRECHT J.A., *The Korana: An Account of Their Customs and Their History, with Texts*, Cape Town, Maskew Miller, 1936.
- FABRE D., *Bataille à Lascaux : Comment l'art préhistorique apparut aux enfants*, Paris, Echoppe, 2014.

- FAUVELLE-AYMAR F.-X., *Histoire de l'Afrique du Sud*, Paris, Éditions Points, 2013.
- FAUVELLE-AYMAR F.-X., *Le rhinocéros d'or : histoires du Moyen âge africain*, Paris, Gallimard, 2014 (Folio).
- FEDDEMA J.P., « Tswana ritual concerning rain », *African Studies*, 25(4) (1966), p. 181-195.
- FINCH J.M., HILL T.R., MEADOWS M.E., LODDER J. et BODMANN L., « Fire and montane vegetation dynamics through successive phases of human occupation in the northern Drakensberg, South Africa », *Quaternary International*, 611-612 (2022), p. 66-76.
- FONTANIER P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.
- FORSSMAN T. et GUTTERIDGE L., *Bushman rock art: an interpretive guide*, Pinetown, South Africa, Southbound, 2012.
- FRANCIS M., *Explorations in Ethnicity and Social Change among Zulu-speaking San Descendants of the Drakensberg Mountains, KwaZulu-Natal*, PhD Thesis, University of KwaZulu-Natal, 2007.
- FRANCIS M., « Contested Histories: A Critique of Rock Art in the Drakensberg Mountains », *Visual Anthropology*, 22(4) (2009), p. 327-343.
- FRANCIS M., « The Crossing: the invention of tradition among San descendants of the Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Identities*, 8(1) (2010), p. 41-54.
- FROBENIUS L., *Madsimu Dsangara: Südafrikanische Felsbilderchronik*, Verlag nicht ermittelbar, 1931.
- FROBENIUS L. et FOX D.C., *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, New York, Museum of Modern Art, 1937.
- GALLAY A., *Pour une ethnoarchéologie théorique : mérites et limites de l'analogie ethnographique*, Paris, Éditions Errance, 2011 (Hespérides).
- GALTON F., *The narrative of an explorer in tropical South Africa*, Londres, John Murray, 1853.
- GARDAZ M., « Mircea Eliade et le "nouvel homme" à la chemise verte », *Numen*, 59(1) (2012), p. 68-92.
- GARDIN J.-C., « Le questionnement logiciste et les conflits d'interprétation », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 5 (1997), p. 35-54.
- GARLAKE P.S., *Structure and meaning in the prehistoric art of Zimbabwe*, Bloomington, African Studies Program, Indiana University, 1987.
- GARLAKE P.S., *Rock paintings in Zimbabwe*, Thesis submitted for the Degree, of Ph.D at the School of Oriental and African Studies, University of London., 1992.

- GEERTZ C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
- GESINK LAW D.C., MACLEHOSE R.F. et LONGNECKER M.P., « Obesity and time to pregnancy », *Human Reproduction (Oxford, England)*, 22 (2) (2007), p. 414-420.
- GILLETTE D.L., GREER M., HAYWARD M.H. et BREEN MURRAY W. dir., *Rock art and sacred landscapes*, New York, Springer, 2014.
- GLORY A., « L'énigme de l'art quaternaire peut-elle être résolue par la théorie du culte des Ongones ? », *Revue des sciences religieuses*, 38(4) (1964), p. 337-388.
- GLUCKMAN M., *Essays on the ritual of social relations*, Manchester University Press, 1962.
- GLUCKMAN M., *Politics, law and ritual in tribal society*, Transaction Publishers, 1965.
- GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 2, Les relations en public*, traduction de Alain KIHM, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN E., *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOODALL E., « Notes on certain human representations in Rhodesian Rock Art », *Transactions of the Rhodesia Scientific Association*, XLII, (1949), p. 1-6.
- GOODALL E., « Rock paintings of Mashonoland », dans *Prehistoric rock art of the Federation of Rhodesia and Nyasaland*, SUMMERS R.F.H. dir., Harare, National Publication Trust, 1959, p. 3-111.
- GOODALL E., « A distinctive mythical figure appearing in the rock paintings of Southern Rhodesia », dans *Actes du IV^e congrès panafricain de préhistoire*, MORTELMANS G. et NENQUIN J. dir., Tervuren, Musée Royal, 1962, p. 399-405.
- GOODALL E., « Review of C.K. Cooke, Rock art of Southern Africa », *Rhodesiana*, 22, (1970), p. 89-93.
- GREEN D., *Engendering the rock art archaeology of the north Eastern Cape, South Africa Ritual specialists, novices, and social conditioning*, Mémoire de Master, University of South Africa, Pretoria, 2020.
- GROENEN M., *Pour une histoire de la préhistoire*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994.
- GUENTHER M.G., « “Not a Bushman Thing.” Witchcraft among the Bushmen and Hunter-Gatherers », *Anthropos*, 87 (1992), p. 83-107.
- GUENTHER M.G., *The farm bushmen of the Ghanzi District, Botswana*, Stuttgart, Hochschulverlag, 1979.
- GUENTHER M.G., *Tricksters and trancers. Bushman religion and society*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

- GUENTHER M.G., *Human-animal relationships in San and hunter-gatherer cosmology*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020.
- GUTIERREZ M. et HONORE E. dir., *L'art rupestre d'Afrique : actualité de la recherche. Actes du colloque international, Paris, 15-16-17 janvier 2014, Université Paris 1, Centre Panthéon & Musée du quai Branly*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- HAGGARD H.R., *King Solomon's Mines*, Londres, Cassell and Company, 1885.
- HAHN T., « Die Buschmänner », *Globus*, 18(5-8) (1870).
- HAHN T., *Tsuni-Goam: The Supreme Being to the Khoi-Khoi*, Trübner, 1881.
- HALL M., *Archaeology and the Modern World: Colonial Transcripts in South Africa and Chesapeake*, Londres, Routledge, 2016.
- HAMAYON R.N., « L'anthropologue et la dualité paradoxale du "croire" occidental », *Théologiques*, 13(1) (2006), p. 15-41.
- HAMPSON J., *Rock Art and Regional Identity. A comparative perspective*, Walnut Creek, CA, Left Coast Press, Inc., 2015.
- HAMPSON J., CHALLIS S., BLUNDELL G. et DE ROSNER C., « The Rock Art of Bongani Mountain Lodge and Its Environs, Mpumalanga Province, South Africa: An Introduction to Problems of Southern African Rock-Art Regions », *The South African Archaeological Bulletin*, 57(175) (2002), p. 15-30.
- HARDING J.R., « A Remarkable Rock Painting in the Bethlehem District, O.F.S. », *The South African Archaeological Bulletin*, 5(18) (1950), p. 51-54.
- HELVENSTON P.A. et BAHN P.G., *Waking the Trance Fixed*, Louisville, KY, Wasteland Press, 2005.
- HELVENSTON P.A. et BAHN P.G., « Archéologie ou mythologie ? Le modèle des « trois stades de la transe » et l'art rupestre d'Afrique du Sud », *Afrique histoire*, 6(2) (2006), p. 111-147.
- HEWITT R., *An examination of the Bleek and Lloyd collection of /Xam Bushman narratives, with special reference to the trickster /Kaggen*, thesis, Unpublished Ph. D. thesis: University of London, 1976.
- HEWITT R., *Structure, meaning and ritual in the narratives of the southern San*, Hamburg, H. Buske, 1986 (Quellen zur Khoisan-Forschung).
- HEWITT R., *Structure, meaning & ritual in the narratives of the southern San*, 2^e éd., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2008 (The Khoisan heritage series).
- HOBART J.H., *Forager-farmer relations in southeastern Southern Africa: a critical reassessment*, Unpublished PhD Thesis, Oxford, University of Oxford, 2003.

HOBBSAWM E.J. et RANGER T.O., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

HOBSON G.C. et HOBSON S.B., *Skankwan van die Duine*, Pretoria, Van Schaik, 1931.

HOFF A., *Medicine experts of the /Xam San: the !kwa-ka !gi:ten who controlled the rain and water*, Köln, R. Köppe, 2007 (Quellen zur Khoisan-Forschung, Research in Khoisan studies).

HOFF A., *The /Xam and the Rain*, 1st edition, Köln, Rüdiger Köppe, 2011.

HOLLIDAY C.S., Preliminary report on the excavations in the west shelter, Bushman Caves, Giants Castle Game Reserve. Unpublished report, 1971.

HOLLMANN J.C., « Natural models, ethology and San rock-paintings: pilo-erection and depictions of bristles in southeastern South Africa », *South African Journal of Science*, 98, (2002), p. 563-567.

HOLLMANN J.C., « Allusions to southern African Agriculturist Rituals in Hunter-Gatherer Rock Art? eMkhobeni Shelter, Northern uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *African Archaeological Review*, 32(3) (2015a), p. 505-535.

HOLLMANN J.C., « Bees, honey and brood: southern African hunter-gatherer rock paintings of bees and bees' nests, uKhahlamba-Drakensberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 50(3) (2015b), p. 343-371.

HOLLMANN J.C., « Digital Technology in Research and Documentation of Hunter-Gatherer Rock Art in South Africa », *African Archaeological Review*, 35(2) (2018), p. 157-168.

HOLLMANN J.C. et CRAUSE K., « Digital imaging and the revelation of 'hidden' rock art: Vaalekop Shelter, KwaZulu-Natal », *Southern African Humanities*, 23 (2011), p. 55-76.

HOLM E., *Bushman art*, 1^{re} éd., Pretoria, De Jager-HAUM, 1987 (The Insight series).

HOLUB E., *Sieben Jahre in Süd-Afrika. Zweiter Band.*, Vienne, Project Gutenberg, 1881.

HOOK D.B., *With sword and statute (on the Cape of Good Hope frontier)*, Cape Town/Port Elizabeth/Grahamstown/Johannesburg/East London/Stellenbosch/Durban, J.C. Juta & Co., 1906.

HOUSEMAN M. et SEVERI C., *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

HOW M.W., *The mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962.

HSU E. et LOW C. dir., *Wind, life, health: anthropological and historical perspectives*, Malden, MA, Oxford, Blackwell/Royal Anthropological Institute, 2008.

HUBERT H. et MAUSS M., *Esquisse d'une théorie générale de la magie : Suivi de L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

HUFFMAN T.N., « The Trance Hypothesis and the Rock Art of Zimbabwe », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 4 (1983), p. 49-53.

HUREL A., *L'abbé Breuil : un préhistorien dans le siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

INGRAM J.F., *The colony of Natal; an illustrated official railway guide and handbook of general information*, Londres, Causton, 1895.

INSKEEP R.R., « The future of rock art studies in Southern Africa », dans *Paintings of Southern Africa*, SCHOONRAAD M. dir., 1971 (Supplement to the South African Journal of Science Special Issue 2), p. 101-104.

ISAMBERT F.-A., *Rite et efficacité symbolique: essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions du Cerf, 1979.

IVANOFF H., « Exposition "Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain" », *Revue de l'IFHA.*, 6 (2014).

JALANDONI A., DOMINGO I. et TAÇON P.S.C., « Testing the value of low-cost Structure-from-Motion (SfM) photogrammetry for metric and visual analysis of rock art », *Journal of Archaeological Science: Reports*, 17 (2018), p. 605-616.

JAUBERT J., « L' "art" pariétal gravettien en France: éléments pour un bilan chronologique », *PALEO. Revue d'archéologie préhistorique*, 20 (2008), p. 439-474.

JENSEN T.K., SCHEIKE T., KEIDING N., SCHAUMBURG I. et GRANDJEAN P., « Fecundability in relation to body mass and menstrual cycle patterns », *Epidemiology (Cambridge, Mass.)*, 10(4) (1999), p. 422-428.

JOLLY P., « A First Generation Descendant of the Transkei San », *The South African Archaeological Bulletin*, 41(143) (1986), p. 6-9.

JOLLY P., « Melikane and Upper Mangolong Revisited: The Possible Effects on San Art of Symbiotic Contact between South-Eastern San and Southern Sotho and Nguni Communities », *The South African Archaeological Bulletin*, 50(161) (1995), p. 68-80.

JOLLY P., « Symbiotic Interaction Between Black Farmers and South-Eastern San: Implications for Southern African Rock Art Studies, Ethnographic Analogy, and Hunter-Gatherer Cultural Identity », *Current Anthropology*, 37(2) (1996), p. 277-305.

JOLLY P., « Therianthropes in San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 57(176) (2002), p. 85-103.

KAHNEMAN D. et TVERSKY A., « Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk », *Econometrica*, 47(2) (1979), p. 263-291.

KATZ R., « Education for transcendence: Lessons from the !Kung Zhu/twasi », *Journal of Transpersonal Psychology*, 2 (1973), p. 136-155.

KATZ R., « Education for Transcendence: !Kia-Healing with the Kalahari !Kung », dans *Kalahari Hunter-Gatherers, Studies of the !Kung San and Their Neighbours*, LEE Richard B. et DEVORE I. dir., Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 281-301.

KATZ R., *Boiling energy: community healing among the Kalahari Kung*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

KATZ R. et BIESELE M., « !Kung healing: the symbolism of sex roles and culture change », dans *The past and future of !Kung ethnography: critical reflections and symbolic perspectives. Essays in honour of Lorna Marshall*, BIESELE M., GORDON R. et LEE Richard B. dir., Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1986, p. 195-230.

KEENEY B., *Ropes to God: Experiencing the Bushman Spiritual Universe*, Philadelphia, Ringing Rocks Press, 2003.

KENDALL K., « The Role of Izangoma in Bringing the Zulu Goddess Back to Her People », *The Drama Review*, 43(2) (1999), p. 94-117.

KINAHAN J., « The Dancing Kudu: women's initiation in the Namib Desert during the second millennium AD », *Antiquity*, 91(358) (2017b), p. 1043-1057.

KING R., « Living on Edge: New Perspectives on Anxiety, Refuge and Colonialism in Southern Africa », *Cambridge archaeological journal*, 27(3) (2017), p. 533-551.

KING R. et CHALLIS S., « The “interior world” of the nineteenth-century Maloti-Drakensberg mountains », *The Journal of African History*, 58 (2) (2017), p. 213-237.

KING R., PEARCE D.G., BONNEAU A. et MALLÉN L., « Changing lifeways in the Maloti-Drakensberg Mountains, southern Africa: Towards a history of innovation and belief in the late second millennium AD », *Archaeology International*, 21(1) (2018), p. 82-88.

KIRCHNER H., « Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus », *Anthropos*, 47(1/2) (1952), p. 244-286.

KÖRNER F., *Süd-Afrika: Natur- und Kulturbilder mit einer historischen Einleitung und einer ausführlichen Uebersicht der neueren Reisen*, Breslau, Ferdinand Hirt, 1873.

KRATZENSTEIN E., « Die Buschmänner », dans *Berliner Missionsberichte*, Berlin, Wilhelm Schultze, 1861.

KRIGE E.J., *Social System of the Zulus*, Pietermaritzburg, Imprint unknown, 1982.

LAHAYE R., *Cinq grottes ornées du Quercy, attribuées au Gravettien. Analyse du discours*, Université Rennes 2, Tome I texte, 2015.

LAINÉY P., *Psychologie de la décision, 3^e édition*, Éditions JFD, 2017.

LALANDE A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

LAMING-EMPERAIRE A., *La signification de l'art rupestre paléolithique : méthodes et applications*, Paris, Picard, 1962.

LAMING-EMPERAIRE A., « Art rupestre et organisation sociale », dans *Santander-Symposium*, Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia de Santander, 1972, p. 65-82.

LE MANCHEC C., « Mircéa Eliade, le chamanisme et la littérature », *Revue de l'histoire des religions*, 208(1), 1991, p. 27-48.

LE QUELLEC J.-L., *Arts rupestres et mythologies en Afrique*, Paris, Flammarion, 2004.

LE QUELLEC J.-L., « Autour des arts rupestres d'Afrique australe : de quelques erreurs et malentendus », *Préhistoire, Art et Sociétés*, 60 (2005), p. 125-136.

LE QUELLEC J.-L., « L'extension du domaine du chamanisme à l'art rupestre sud-africain », *Afrique & histoire*, 6(2) (2006), p. 41-75.

LE QUELLEC J.-L., « En Afrique, pourquoi meurt-on ? Essai sur l'histoire d'un mythe africain », *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*, Varia, 2015.

LE QUELLEC J.-L., « “La religion” et “le fait religieux” : deux notions obsolètes. », dans *L'Anthropologie pour tous*, Actes du colloque d'Aubervilliers, 6 juin 2015, Traces, St-Benoist-sur-Mer, 2015a, p. 19-32.

LE QUELLEC J.-L., « Rock art in Southern Africa: New Developments (2010-2014) », dans *Rock Art Studies: News of the World V*, BAHN P., FRANKLIN N., STRECKER M. et DEVLET E. éd., Oxford, Archaeopress, 2016, p. 75-87.

LE QUELLEC J.-L., *The White Lady and Atlantis: Ophir and Great Zimbabwe; Investigation of an Archaeological Myth*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2016a.

LE QUELLEC J.-L., « Trois conditions du comparatisme », dans GEORGET J.-L., GROSOS P. et KUBA R., *L'avant et l'ailleurs. Comparatisme, ethnologie et préhistoire*, Paris, les Éditions du Cerf, 2020, p. 283-306.

LE QUELLEC J.-L., *La caverne originelle. Art, mythes et premières humanités*, Paris, La Découverte, 2022 (Sciences sociales du vivant).

LE QUELLEC J.-L., DUQUESNOY F. et DEFASNE C., « Digital image enhancement with DStretch® : Is complexity always necessary for efficiency? », *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 2(2-3) (2015), p. 55-67.

LE QUELLEC J.-L., HARMAN J., DEFASNE C. et DUQUESNOY F., « DStretch® et l'amélioration des images numériques : applications à l'archéologie des images rupestres », *Les Cahiers de l'AARS, Saint-Lizier : Association des amis de l'art rupestre saharien*, 16 (2013), p. 177-198.

- LEE D.N. et WOODHOUSE H.C., « Rock-Paintings of « Flying Buck » », *The South African Archaeological Bulletin*, 19(75) (1964), p. 71-74.
- LEE D.N. et WOODHOUSE H.C., « An interim report on a study of dress depicted in the rock paintings of Southern Africa », *South African Journal of Science*, 62(4) (1966), p. 114-118.
- LEE D.N. et WOODHOUSE H.C., « More Rock-Paintings of Flying Buck », *The South African Archaeological Bulletin*, 23(89) (1968), p. 13-16.
- LEE D.N. et WOODHOUSE H.C., *Art on the Rocks of Southern Africa*, New York, Scribner, 1970.
- LEE R.B., « The Sociology of !Kung Bushman Trance Performance », dans *Trance and Possession States*, PRINCE R. dir., Montreal, Proceedings, Second Annual Conference, R.M. Bucke Memorial Society, 1966.
- LEE R.B., « Trance Cure of the !Kung Bushmen », *Natural History*, 76(9) (1967), p. 31-37.
- LEE R.B., *The !Kung San: men, women, and work in a foraging society*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1979.
- LEE R.B., et DEVORE I. dir., *Kalahari hunter-gatherers: studies of the !Kung San and their neighbours*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1976.
- LEMONNIER P., « L'objet du rituel: rite, technique et mythe en Nouvelle-Guinée », *Hermès, La Revue*, 43(3) (2005), p. 121-130.
- LEPSIUS R., *Das allgemeine linguistische Alphabet*, Berlin, Wilhelm Hertz, 1855.
- LEROI-GOURHAN A., « Le symbolisme des grands signes dans l'art pariétal paléolithique », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 55(7) (1958), p. 384-398.
- LEROI-GOURHAN A., *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, France, Éditions Mazenod, 1965.
- LEROI-GOURHAN A., « Le préhistorien et le chamane », *Voyages chamaniques. L'Ethnographie*, numéro spécial, 74-75 (1977), p. 19-25.
- LEROI-GOURHAN A., *Le fil du temps: ethnologie et préhistoire*, Paris, Seuil, 1986 (Points. Série Sciences).
- LEROI-GOURHAN A., *Les Religions de la préhistoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986 (Quadrige).
- LEROI-GOURHAN A., *Les religions de la préhistoire : paléolithique*, 6^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2006 (Quadrige Grands textes).
- LEVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The Syntax and Function of the Giant's Castle Rock-Paintings », *The South African Archaeological Bulletin*, 27(105/106) (1972), p. 49-65.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Superpositioning in a Sample of Rock-Paintings from the Barkly East District », *The South African Archaeological Bulletin*, 29(115/116) (1974), p. 93-103.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Ezeljagdspoor Revisited: New Light on an Enigmatic Rock-Painting », *The South African Archaeological Bulletin*, 32(126) (1977), p. 165-169.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Believing and Seeing: an interpretation of symbolic meanings in southern San rock paintings*, PhD thesis, University of Natal, Durban, 1977a.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Led by the nose: observations on the supposed use of southern San rock art in rain-making rituals », *African Studies*, 36(2) (1977b), p. 155-160.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Ethnography and Iconography: Aspects of Southern San Thought and Art », *Man, New Series*, 15(3) (1980), p. 467-482.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Believing and seeing: symbolic meanings in southern San rock paintings*, Londres/New York/Toronto/Sydney/San Francisco, Academic Press, 1981 (Studies in anthropology).

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The Thin Red Line: Southern San Notions and Rock Paintings of Supernatural Potency », *The South African Archaeological Bulletin*, 36(133) (1981a), p. 5-13.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Introductory Essay: Science and Rock Art », *Goodwin Series*, 4 (1983), p. 2-13.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *The rock art of southern Africa*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1983a (The Imprint of man).

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The Empiricist Impasse in Southern African Rock Art Studies », *The South African Archaeological Bulletin*, 39(139) (1984), p. 58-66.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The San Artistic Achievement », *African Arts*, 18(3) (1985), p. 54-100.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « "Paintings of Power" », dans *Past and Future of Kung Ethnography: Critical Reflections and past Perspective. Essays in Honour of Lorna Marshall*, BIESELE M. GORDON R. et LEE R.B. dir., Hamburg, Quellen zur Khoisan-Forschung 4, 1986, p. 231-273.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Cognitive and Optical Illusions in San Rock Art Research*, 27(2) (1986a), p. 171-178.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The Last Testament of the Southern San », *The South African Archaeological Bulletin*, 41(143) (1986a), p. 10-11.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « A Dream of Eland: An Unexplored Component of San Shamanism and Rock Art », *World Archaeology*, 19(2) (1987), p. 165-177.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *The world of man and the world of spirit: an interpretation of the Linton Rock Paintings*, Cape Town, South African Museum, « Margaret Shaw Lecture 2 », 1988.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Reality and non-reality in San rock art: twenty-fifth Raymond Dart lecture delivered 6 October 1987*, Johannesburg, Witwatersrand University Press for the Institute for the Study of Man in Africa, 1988a (Raymond Dart lectures).

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Ethnographic Evidence Relating to « Trance » and « Shamans » among Northern and Southern Bushmen », *The South African Archaeological Bulletin*, 47(155) (1992), p. 56-60.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Rock art and ritual: Southern Africa and beyond », *Complutum*, 5 (1994), p. 277-290.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Seeing and Construing: The Making and 'Meaning' of a Southern African Rock Art Motif », *Cambridge Archaeological Journal*, 5(1) (1995), p. 3-23.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Modelling the Production and Consumption of Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 50(162) (1995a), p. 143-154.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Quanto?: The Issue of « Many Meanings » in Southern African San Rock Art Research », *The South African Archaeological Bulletin*, 53(168) (1998), p. 86-97.

LEWIS-WILLIAMS J.D. dir., *Stories that float from afar. Ancestral Folklore of the San of Southern Africa*, Cape Town, College Station, Tex, David Philip/Texas A&M University Press, 2000.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Images of mystery: rock art of the Drakensberg*, Cape Town, Double Storey, 2003 (Rock art).

LEWIS-WILLIAMS J.D., *L'esprit dans la grotte: la conscience et les origines de l'art*, traduction de E. SCAVEE, Monaco, Éditions du Rocher, 2003a.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Reprint edition, Londres, Thames & Hudson, 2004.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., « Southern African San rock painting as social intervention: a study of rain-control images », *African Archaeological Review*, 21(4) (2004a), p. 199-228.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The southern African San and their rock art », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 60(2) (2005), p. 139-146.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research », *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13(4) (2006), p. 341-375.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Debating Rock Art: Myth and Ritual, Theories and Facts », *The South African Archaeological Bulletin*, 61(183) (2006a), p. 105-114.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Conceiving God: The Cognitive Origin and Evolution of Religion*, Illustrated edition, Londres, Thames & Hudson, 2010.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « The imagistic web of San myth, art and landscape », *Southern African Humanities*, 22 (2010a).

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Rock Art and Shamanism », dans *A Companion to Rock Art*, MCDONALD J. et VETH P. éd., Oxford, John Wiley & Sons, Ltd, 2012, p. 15-33.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *San rock art*, Athens, Ohio University Press, 2013 (Ohio short histories of Africa).

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Southern African Rock Art and Beyond: A Personal Perspective », *Time and Mind*, 6(1) (2013a), p. 41-48.

LEWIS-WILLIAMS J.D., *Myth and meaning: San-Bushman folklore in global context*, Walnut Creek, Calif, Left Coast Press, Inc, 2015.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Texts and evidence: negotiating San words and images », *The South African Archaeological Bulletin*, 70(201) (2015a), p. 53-63.

LEWIS-WILLIAMS J.D., « Ethnographic texts and rock art in southern Africa. A personal perspective », dans *Cognitive Archaeology. Mind, Ethnography, and the Past in South Africa and Beyond*, WHITLEY D.S., LOUBSER J.H.N. et WITHELAW G. dir., Londres/New York, Routledge, 2019 (Routledge Studies in Archaeology), p. 48-77.

LEWIS-WILLIAMS J.D., BARDILL P.N., BIESELE M., YEARWOOD S., CLEGG J., DAVIS W., GROENFELDT D., INSKEEP R.R., JONES T., PRETTY G., SAUVET G., SIEVEKING A., TRBUHOVIĆ V.B., VAN NOTEN F., VASTOKAS J.M. et WALKER N., « The Economic and Social Context of Southern San Rock Art [and Comments and Reply] », *Current Anthropology*, 23(4) (1982), p. 429-449.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et BIESELE M., « Eland Hunting Rituals among Northern and Southern San Groups: Striking Similarities », *Africa: Journal of the International African Institute*, 48(2) (1978), p. 117-134.

LEWIS-WILLIAMS J.D., BLUNDELL G., CHALLIS W. et HAMPSON J., « Threads of Light: Re-Examining a Motif in Southern African San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 55(172) (2000), p. 123-136.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et CLOTTE J., *L'Art rupestre en Afrique du Sud: Mystérieuses images du Drakensberg*, Paris, Seuil, 2003b.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., *San Spirituality: Roots, Expression, and Social Consequences*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2004b.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., « Constructing spiritual panoramas: order and chaos in southern African San rock art panels », *Southern African Humanities*, 21, (2009), p. 41-61.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., « Framed idiosyncrasy: Method and evidence in the interpretation of San rock art », *South African Archaeological Bulletin*, 67(195) (2012), p. 75-87.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., « The southern San and the trance dance: a pivotal debate in the interpretation of San rock paintings », *Antiquity*, 86 (2012a), p. 696-706.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., *Inside the neolithic mind: consciousness, cosmos and the realm of the gods*, Londres, Thames & Hudson, 2013.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et PEARCE D.G., « San rock art: Evidence and argument », *Antiquity*, 89 (2015), p. 732-739.

LEWIS-WILLIAMS J.D., PEARCE D.G. WITELSON D.M. et CHALLIS S., « The devil's in the detail: revisiting the ceiling panel at RSA CHI1, Kamberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(1) (2021), p. 34-59.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et CHALLIS S., *Deciphering ancient minds: the mystery of San Bushman rock art*, Londres, Thames & Hudson, 2011.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et DOWSON T.A., « The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art », *Current Anthropology*, 29 (1988), p. 201-245.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et DOWSON T.A., *Images of power: understanding Bushman rock art*, 1^e éd., Johannesburg, Southern Book Publishers, 1989.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et DOWSON T.A., « Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face », *The South African Archaeological Bulletin*, 45(151) (1990), p. 5-16.

LEWIS-WILLIAMS J.D. et DOWSON T.A., *Rock paintings of the Natal Drakensberg*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 5, 1992 (Ukhahlamba series).

LICHTENSTEIN H., *Reisten im südlichen Afrika in den Jahren 1803, 1804, 1805, und 1806*, Berlin, Carl Salfeld, 1811.

LINDEN I. et LINDEN J., *Catholics, peasants, and Chewa resistance in Nyasaland, 1889-1939*, Berkeley, University of California Press, 1974.

LOMMEL A., *The World of the Early Hunters*, Evelyn, Adams & Mackay, 1967.

LOOFS-WISSOWA H., « The penis rectus as a marker in human palaeontology? », *Human Evolution*, 9(4) (1994), p. 343-356.

LORBLANCHET M., « De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous », *L'Anthropologie*, 92(1) (1988), p. 271-316.

LORBLANCHET M., *Les grottes ornées de la préhistoire : nouveaux regards*, Paris, Éditions Errance, 1995.

LORBLANCHET M., *Les origines de l'art*, Paris, France, Le Pommier, 2006 (Le Collège de la Cité).

LORBLANCHET M., *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010.

LORBLANCHET M., *Naissance de la vie : Une lecture de l'art pariétal*, Arles, Éditions du Rouergue, 2020.

LORBLANCHET M., LABEAU M., VERNET J.-L., FITTE P., VALLADAS H., CACHIER H. et ARNOLD M., « Étude des pigments de grottes ornées paléolithiques du Quercy », *Bulletin de la Société des Études du Lot*, 2 (1990), p. 93-143.

LORBLANCHET M., LE QUELLEC J.-L. et BAHN P.G., *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, Paris, Éditions Errance, 2006 (Collection des Hespérides).

LOUAFI S., « À propos du colloque « Pour une recherche et une innovation responsables » : une analyse aux niveaux macro, micro et méso », *Natures Sciences Sociétés*, 30(2) (2022), p. 191-195.

LOUBSER J., « A guide to the rock paintings of Tandjesberg: discovery and conservation », *Navorsing van die Nasionale Museum (Bloemfontein)*, 9 (1993), p. 344-384.

LOURENS A.C.U., VILJOEN A.M. et VAN HEERDEN F.R., « South African Helichrysum species: a review of the traditional uses, biological activity and phytochemistry », *Journal of Ethnopharmacology*, 119(3) (2008), p. 630-652.

LOW C., *Khoisan Healing: Understandings, Ideas and Practices*, PhD thesis, University of Oxford, 2004.

LOW C., « Khoisan wind: hunting and healing », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 13(s1) (2007), p. S71-S90.

LOW C., « Birds in the life of KhoesSan; With Particular Reference to Healing and Ostriches », *Alternation*, 16(2) (2009), p. 64-90.

LOW C., « Birds and KhoesSan: linking spirits and healing with day-to-day life », *Africa*, 81(2) (2011), p. 295-313.

LOW C., « KhoesSan shamanistic relationships with snakes and rain », *Journal of Namibian Studies*, 12 (2012), p. 71-96.

- LOW C., « Khoe-San ethnography, 'New Animism' and the Interpretation of Southern African Rock Art », *South African Archaeological Bulletin*, 69(200) (2014), p. 164-172
- LOW C., « The role of the body in Kalahari San healing dances », *Hunter Gatherer Research*, 1(1) (2015), p. 29-60.
- LWANDA J.L.C., *Colour, Class and Culture: A Preliminary Communication into the Creation of Doctors in Malawi*, Glasgow, Dudu Nsomba Publications, 2008.
- MACFARLANE D.R., « An Early Copyist of Bushman Drawings », *The South African Archaeological Bulletin*, 9(34) (1954), p. 49-50.
- MACLURE J., « La reconnaissance engage-t-elle à l'essentialisme ? », *Philosophiques*, 34(1) (2007), p. 77-96.
- MACQUARRIE J.W., *The Reminiscences Of Sir Walter Stanford*, Cape Town, The van Riebeeck Society, 1962.
- MAGGS T., « A quantitative analysis of the rock art from a sample area in the western Cape », *South African Journal of Science*, 63(3) (1967), p. 100-104.
- MAGWAZA T., *Orality and its cultural expression in some Zulu traditional ceremonies*, Master's thesis, University of Natal, Durban, 1993.
- MAINAGE T.L., *Les religions de la préhistoire. L'âge paléolithique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1921.
- MAISONNEUVE J., *Les Conduites rituelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999 (Que sais-je ?).
- MANEA N., « Mircea Eliade et la Garde de Fer », *Temps modernes*, 549 (1992), p. 90-115.
- MANHIRE A.H., PARKINGTON J.E., MAZEL A.D. et MAGGS T., « Cattle, Sheep and Horses: A Review of Domestic Animals in the Rock Art of Southern Africa », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 5 (1986), p. 22-30.
- MANNSFELD E., *Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie: Die Expedition von 1928-1930. Enthält den Katalog der süd-afrikanischen Felsbilderkopien*, Franckfurt am Main, Gesellschaft der Förderer, 1930.
- MARAIS J., *A Complete Guide to Snakes of Southern Africa*, 2^e éd., Cape Town, Penguin Random House South Africa, 2005.
- MARSHALL L., « N!ow », *Africa*, 27(3) (1957), p. 232-240.
- MARSHALL L., « Marriage among !Kung Bushmen », *Africa*, 29(4) (1959), p. 335-365.
- MARSHALL L., « !Kung Bushman Religious Beliefs », *Africa*, 32(3) (1962), p. 221-252.

- MARSHALL L., « The !Kung Bushmen of the Kalahari Desert », dans *Peoples of Africa*, GIBBS J. dir., New York, Holt, Rinehart & Winston, 1965, p. 241-278.
- MARSHALL L., « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *Africa: Journal of the International African Institute*, 39(4) (1969), p. 347-381.
- MARSHALL L., *Nyae Nyae !Kung beliefs and rites*, Cambridge, Mass, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 1999 (Peabody Museum monographs).
- MARSHALL THOMAS E., *The Harmless People*, Cape Town, David Philip, 1959.
- MASON A.Y., « Rock Paintings in the Cathkin Peak Area, Natal », *Bantu Studies*, 7(1) (1933), p. 131-158.
- MAUSS M., *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 2002.
- MAZEL A.D., « Dating the Collingham Shelter rock paintings », *Pictogram*, 6 (1994), p. 33-35.
- MAZEL A.D. et WATCHMAN A.L., « Accelerator radiocarbon dating of Natal Drakensberg paintings: results and implications », *Antiquity*, 71(272) (1997), p. 445-449.
- MAZEL A.D. et WATCHMAN A.L., « Dating rock paintings in the uKhahlamba-Drakensberg and the Biggarsberg, KwaZulu-Natal, South Africa », *Southern African Humanities*, 15 (2003), p. 59-73.
- MAZEL A.D., « Time, Color, and Sound: Revisiting the Rock Art of Didima Gorge, South Africa », *Time and Mind*, 4(3) (2011), p. 283-296.
- MAZEL A.D., *Up and down the little berg: Archaeological resource management in the Natal Drakensberg*, University of Cape Town, 1981.
- MAZEL A.D., « Distribution of painting themes in the Natal Drakensberg », *Annals of the Natal Museum*, 25(1) (1982), p. 67-82.
- MAZEL A.D., « Gender and the Hunter-Gatherer Archaeological Record: A View from the Thukela Basin », *The South African Archaeological Bulletin*, 47(156) (1992), p. 122-126.
- MAZEL A.D., « Unsettled times: shaded polychrome paintings and hunter-gatherer history in the southeastern mountains of southern Africa », *Southern AFRICAN humanities*, 21, 2009, p. 85-115.
- MAZEL A.D., « Paint and Earth: Constructing Hunter-Gatherer History in the uKhahlamba-Drakensberg, South Africa », *Time and Mind*, 6(1) (2013), p. 49-57.
- MCBRIDE A., *The Zulu War*, Osprey Publishing, 1976.

- MCCALL D.F., *Wolf courts girl: The equivalence of hunting and mating in Bushman thought*, Athens, Ohio University, Center for International Studies, 1970.
- MCCALL G., « Changing Views of Drakensberg San Rock Art: Examining Landscape Use, Ritual Activity, and Contact Through Multivariate Content-Based Spatial Analysis », *American Antiquity*, 75(4) (2010), p. 773-791.
- MCCARTHY T. et RUBISGE B., *The story of earth & life: a southern Africa perspective on a 4.6 billion-year journey*, Cape Town, Struik, 2005.
- MCGRANAGHAN M. et CHALLIS S., « Reconfiguring Hunting Magic: Southern Bushman (San) Perspectives on Taming and Their Implications for Understanding Rock Art », *Cambridge Archaeological Journal*, 26(4) (2016), p. 579-599.
- MEAD G.H., *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University of Chicago Press, 1934.
- MEIER B. et STEINFORTH A.S., *Spirits in Politics: Uncertainties of Power and Healing in African Societies*, Campus Verlag, 2013.
- MGUNI S., *The evaluation of the superpositioning sequence of painted images to infer relative chronology: Diepkloof Kraal Shelter as a case study*, PhD Thesis, University of Cape Town, 1997.
- MGUNI S., *Termites of the Gods: San Cosmology in Southern African Rock Art*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2015.
- MITCHELL P., SMITH B. et VINNICOMBE P. dir., *The eland's people: new perspectives in the rock art of the Maloti-Drakensberg Bushmen: essays in memory of Patricia Vinnicombe*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2009 (Rock Art Research Institute monograph series).
- MOLL E.J., MCKENZIE B. et MCLACHLAN D., « A possible explanation for the lack of trees in the fynbos, Cape Province, South Africa », *Biological Conservation*, 17(3) (1980), p. 221-228.
- MORRIS B., *Animals and ancestors: an ethnography*, Oxford, Berg, 2000.
- MORRIS D., *Driekops Eiland and the « rain magic power »: history and landscape in a new interpretation of a Northern Cape rock engraving site*, PhD thesis (non publiée), University of the Western Cape, 2002.
- MORRIS D., « Revisiting the Parietal Art of Wonderwerk Cave, South Africa », *African Archaeological Review*, 33(3) (2016), p. 265-275.
- MORTILLET G. de, *Le préhistorique antiquité de l'homme*, C. Reinwald, 1883.
- MOSZEIK O., *Die Malereien der Buschmänner in Südafrika*, Berlin, D. Reimer (E. Vohsen), 1910.

MOUNIER A. et DANIEL F., « Pigments & dyes in a collection of medieval illuminations (14th–16th century) », *Color Research & Application*, 42(6) (2017), p. 807-822.

MOUNIER A. LE BOURDON G. AUPETIT C. BELIN C. SERVANT L. LAZARE S. LEFRAIS Y. et DANIEL F., « Hyperspectral imaging, spectrofluorimetry, FORS and XRF for the non-invasive study of medieval miniatures materials », *Heritage Science*, 2(1) (2014), p. 1-12.

MSIMANG C.T., *Kusadliwa Ngoludala*, Shuter & Shooter, 1975.

MUCINA L., HOARE D.B., LÖTTER M.C., PREEZ J., RUTHERFORD M.C., SCOTT-SHAW C.R., BREDEKAMP G.J., POWRIE L., SCOTT L., CAMP K.G.T., BEZUIDENHOUT H., MOSTERT T.H., SIEBERT S., WINTER P., BURROWS J.E., DOBSON L., WARD R.A., STALMANS M. et SELETENG KOSE L., « Grassland biome », *Strelitzia*, 19 (2006), p. 348-437.

MULLEN A., *Re-investigating Significantly Differentiated Figures in the rock art of the south-eastern Mountains*, Master's thesis, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2018.

MÜLLER F.M., *A History of Ancient Sanskrit Literature So Far as it Illustrates the Primitive Religion of the Brahmans*, Williams and Norgate, 1860.

NAUDINOT N., BOURDIER C., LAFORGE M., PARIS C., BELLOT-GURLET L., BEYRIES S., THERY-PARISOT I. et Le GOFFIC M., « Divergence in the evolution of Paleolithic symbolic and technological systems: The shining bull and engraved tablets of Rocher de l'Impératrice », *PLOS ONE*, 12(3) (2017), p. 1-26.

NEUSNER J., « The Idea of Purity in Ancient Judaism », *Journal of the American Academy of Religion*, 43(1) (1975), p. 15-26.

NEVETT L.C., *House and Society in the Ancient Greek World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

NHAMO A., *Characterizing hunter-gatherer rock art: An analysis of spatial variation of motifs in the prehistoric rock art of Zimbabwe*, University of Zimbabwe, 2012.

NOWAK R.M., *Walker's mammals of the world*, 6^e éd., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

O'CONNOR T.G., UYS R.G. et MILLS A.J., « Ecological effects of fire-breaks in the montane grasslands of the southern Drakensberg, South Africa », *African Journal of Range & Forage Science*, 21(1) (2004), p. 1-9.

OKER A.M., *L'effet de distinctivité dans les tâches implicites et explicites de mémoire : une explication en termes d'intégration multimodale*, Thèse de doctorat en Psychologie, Université Lumière - Lyon II, 2009.

OLIVIER E. et VALENTIN M. dir., *Les Bushmen dans l'histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

- OPPERMAN H., « Strathalan Cave B, north-eastern Cape Province, south Africa: Evidence for human behaviour 29,000-26,000 years ago », *Quaternary International*, 33 (1996), p. 45-53.
- ORPEN J.M., « A glimpse into the mythology of the Maluti Bushmen », *Cape Monthly Magazine*, 9(49) (1874), p. 1-13.
- ORPEN J.M., *Reminiscences of Life in South Africa from 1846 to the Present Day: With Historical Researches*, P. Davis & Sons, Durban, Davis, 1908.
- OTTO R., *Das Heilige: über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917.
- OUZMAN S., « Spiritual and Political Uses of a Rock Engraving Site and Its Imagery by San and Tswana-Speakers », *The South African Archaeological Bulletin*, 50(161) (1995), p. 55-67.
- OUZMAN S., « Public Rock Art sites of the Free State: magical Modderpoort », *Culna*, 54 (1999), p. 12-14.
- OUZMAN S., « Public Rock Art sites of South Africa: Bosworth », *Culna*, 56 (2001), p. 24-25.
- OUZMAN S., « Public Rock Art sites of South Africa: Nelspoort », *Culna*, 58 (2003), p. 11-12.
- OUZMAN S., « Flashes of brilliance: San rock paintings of heaven's things », dans *Seeing and Knowing: Understanding Rock Art with and without Ethnography*, BLUNDELL G., CHIPPINDALE C. et SMITH B.W. dir., Routledge, 2010 (Rock Art Research Institute monograph series), p. 11-36.
- OUZMAN S., « The magical arts of a raider nation: Central South Africa's Korana rock art », *South African Archaeological Society Goodwin Series*, 9 (2005), p. 101-113.
- OUZMAN S. et WADLEY L., « A history in paint and stone from Rose Cottage Cave, South Africa. », *Antiquity*, 71(272) (1997), p. 386-404.
- PAGER H., *Discovery of painting at « Sorcerer's Rock », Drakensberg*, Private letter and sketch, unpublished., 1959.
- PAGER H., *Ndedema: A documentation of the rock paintings of the Ndedema Gorge*, Portland, International Scholarly Book Services Inc., 1972.
- PAGER H., « Rock Paintings in Southern Africa Showing Bees and Honey Hunting », *Bee World*, 54(2) (1973), p. 61-68.
- PAGER H., *Stone age myth and magic as documented in the rock paintings of South Africa*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975.
- PAGER H., « The Ritual Hunt: Parallels between Ethnological and Archaeological Data », *The South African Archaeological Bulletin*, 38(138) (1983), p. 80-87.

PAGER H., *The Rock Paintings of the Upper Brandberg*, Heinrich-Barth-Institut, 1989.

PAGER H., *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, Part II: Hungorob Gorge*, Heinrich-Barth-Institut, 1993.

PAGER H., *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, Part III: Southern Gorges*, Heinrich-Barth-Institut, 1995.

PAGER H., *The Rock Paintings of the Upper Brandberg, Part IV: Umuab and Karoab Gorges*, Heinrich-Barth-Institut, 1998.

PAGER H., « The antelope cult of the prehistoric hunters of South Africa », dans *Symposium international sur les religions de la Préhistoire*, ANATI E. dir., Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici, Edizioni del Centro, 1974b, p. 401-411.

PARKINGTON J., « Interpreting paintings without a commentary: meaning and motive, content and composition in the rock art of the western Cape, South Africa », *Antiquity*, 63(238) (1989), p. 13-26.

PARKINGTON J., « Eland and Therianthropes in Southern African Rock Art: When Is a Person an Animal? », *African Archaeological Review*, 20(3) (2003), p. 135-147.

PARKINGTON J., *Karoo Rock Engravings: Marking Places in the Landscape*, Living Landscape Project, 2008.

PARKINGTON J., MORRIS D. et RUSCH N., *Karoo Rock Engravings*, Cape Town, Southern Cross Ventures, 2008 (Follow the San series).

PARKINGTON J. et PATERSON A., « Cloaks and torsos: image recognition, ethnography and male initiation events in the rock art of the Western Cape », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 56(4) (2021), p. 463-481.

PEARCE D.G., « An introduction to the rock art of the Malilangwe Conservation Trust, southeastern Zimbabwe », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 44(3) (2009), p. 331-342.

PESESSE D., « Le Gravettien existe-t-il ? Le prisme du système technique lithique », dans *Les Gravettiens*, OTTE M. dir., Paris, Éditions Errance, 2012 (Civilisations et Cultures), p. 66-104.

PESESSE D., *Les premières sociétés gravettiennes: analyse comparée de systèmes techniques lithiques*, Paris, Éditions du CTHS, 2013.

PETERS C., *Im Goldland des Altertums: Forschungen zwischen Zambesi und Sabi*, Time Life Books, 1902.

PIGEAUD R., « Les rituels des grottes ornées. Rêves de préhistoriens, réalités archéologiques », dans *Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur*, Actes du colloque international « Restituer la vie quotidienne

au Paléolithique supérieur », DE BEAUNE S.A. dir., Lyon, 16-18 mars 2005, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 161-170.

PINKER S., *Rationalité - Ce qu'est la pensée rationnelle et pourquoi nous en avons plus que jamais besoin*, Paris, ARENES, 2021.

POIRIER S., « Ontologies », *Anthropen*, (2016), p. 1-5.

POOLEY E., *Mountain flowers: a field guide to the flora of the Drakensberg and Lesotho*, 1^{re} éd., Durban, The Flora Publications Trust, 2003.

POPELKA-FILCOFF R.S. et ZIPKIN A.M., « The archaeometry of ochre sensu lato: A review », *Journal of Archaeological Science*, 137 (2022), p. 1-13.

POUILLON J., « Remarques sur le verbe "croire" », dans *La Fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, M. IZARD et P. SMITH dir., Gallimard, Paris, 1979, p. 43-51.

PRADA-SAMPER J.M., « Flywhisks in /xam stories and rock art », *South African Archaeological Society*, 33(2) (2016), p. 1-4.

PRADA-SAMPER J.M. et HOLLMANN J.C., « "From the lips of the Bushmen": unpublished /xam San comments on Stow's South African rock art copies », *Southern African Humanities*, 30 (2017), p. 1-34.

PRINS F.E., « Southern-Bushman descendants in the Transkei - rock art and rainmaking », *South African Journal of Ethnology*, 13(3) (1990), p. 110-116.

PRINS F.E., « Secret San of the Drakensberg and their rock art legacy », *Critical Arts*, 23(2) (2009), p. 190-208.

PROGRAMME United Nations Environment et NETWORK Global Adaptation, *Global Adaptation Network (GAN) and Durban Adaptation Charter (DAC) Regional Knowledge Sharing Exchange Visit: 23^d – 25th November 2016 Pemba, Mozambique*, 2016.

RAPHAEL M., *Prehistoric Cave Paintings*, New York, Pantheon Books, 1945.

RAUTENBACH G.B., « Carved Stone Objects from Bethlehem District », *The South African Archaeological Bulletin*, 27(107/108) (1972), p. 150-153.

REEDER M., *A sangoma's story: the calling of Elliot Ndlovu*, Johannesburg, South Africa, Penguin, 2011.

REGENSBERG R., *The changing social character of a shelter: a case study from Matatiele*, Unpublished Honours dissertation, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012.

REINACH S., *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye: antiquités nationales. Tome 1*, Firmin-Didot, Paris, 1889.

- REINACH S., « L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne », *L'Anthropologie*, XIV (1903), p. 257-266.
- RENAN E., *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.
- RIVIERE C., *Socio-anthropologie des religions*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2008 (Cursus Sociologie).
- ROSENTHAL E., *Encyclopaedia of Southern Africa*, Warne, 1973.
- ROUMEGUÈRE-EBERHARDT J., « The mythical python among the Venda and the Fulani. A comparative note », *Archiv für Völkerkunde*, 13 (1958), p. 15-24.
- ROUMEGUERE-EBERHARDT J., *Quand le python se déroule*, R. Laffont, 1988.
- ROUMEGUERE-EBERHARDT J. et KAPUSIA M., *Rites du Zimbabwe. 3, Les danseurs de la pluie*, France, 17 min, 1959.
- RUBIDGE B.S., « Re-uniting lost continents. Fossil reptiles from the ancient Karoo and their wanderlust », *South African Journal of Geology*, 108(1) (2005), p. 135-172.
- RUSSELL T., « The Application of the Harris Matrix to San Rock Art at Main Caves North, Kwazulu-Natal », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 60-70.
- RUSSELL T., « No one said it would be easy. Ordering San paintings using the Harris matrix: Dangerously fallacious? A reply to David Pearce. », *South African Archaeological Bulletin*, 67(196) (2012), p. 262-272.
- RUSSELL T., « 'People will no longer be people but will have markings and be animals' : investigating connections between diet, myth, ritual and rock art in southern African archaeology », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 52(2) (2017), p. 192-208.
- RUSSELL T., « The role of the Cape's unique climatic boundaries in sustaining specialised pastoralists in southern Africa during the last 2000 years », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 55(2) (2020), p. 242-257.
- RUSSELL T. et LANDER F., « 'The bees are our sheep': the role of honey and fat in the transition to livestock keeping during the last two thousand years in southernmost Africa », *Azania: Archaeological Research in Africa*, 50(3) (2015), p. 318-342.
- RYJIK K., *L'idiot chinois : initiation élémentaire à la lecture intelligible des caractères chinois*, Paris, Payot, 1980.
- SANDERSON G.M., « The use of tail-switches in magic », *The Nyasaland Journal*, 8(1) (1955), p. 39-56.
- SAUVET G., « L'art mobilier non classique de la grotte magdalénienne de Bèdeilhac (Ariège) ». dans *L'art du Paléolithique supérieur*, Actes du XIV^e congrès de l'UISPP, LEJEUNE M. et WELTE A.-C. dir., Liège, septembre 2001, Liège, 2 004 (ERAUL, 107), p.167-176.

SCHAPERA I., *The Khoisan Peoples of South Africa: Bushmen and Hottentots*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1930.

SCHAPERA I., *Rainmaking Rites of Tswana Tribes*, Afrika-Studiecentrum, 1971.

SCHLEBUSCH C.M., PRINS F., LOMBARD M., JAKOBSSON M. et SOODYALL H., « The disappearing San of southeastern Africa and their genetic affinities », *Human Genetics*, 135(12), 2016, p. 1365-1373.

SCHMIDT S., « The rain bull of the South African Bushmen », *African Studies*, 38(2) (1979), p. 201-224.

SCHMITT B. SOUIDI Z. DUQUESNOY F. et DONZÉ F.-V., *From RGB camera to Hyperspectral imaging: a breakthrough in Neolithic Rock Painting analysis*, preprint, In Review, 19 octobre 2022.

SCHOEMAN M.H., *Clouding power? Rain-control, Space, Landscapes and Ideology in Shashe-Limpopo State Formation*, Thesis, 2007.

SCHOFIELD J.F., « Four debatable points », *South African Archaeological Bulletin*, 4(15) (1949), p. 98-106.

SCHRIRE C., *Past and present in hunter gatherer studies*, Londres, Routledge, 2016.

SCUBLA L., « Sciences cognitives : fil d'Ariane ou lit de Procuste pour l'anthropologie ? », *Intellectica*, 3(50) (2008), p. 103-174.

SEGALEN M., *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2005.

SHONE R.W. et BOOTH P.W.K., « The Cape Basin, South Africa: A review », *Journal of African Earth Sciences*, 43(1-3) (2005), p. 196-210.

SHOSTAK M., *Nisa, the life and words of a !Kung woman*, 1st Vintage Books ed, New York, Vintage Books, 1983.

SILBERBAUER G.B., *Bushman survey*, Gaborone, Bechuanaland Government, 1965.

SILBERBAUER G.B., *Hunter and habitat in the central Kalahari desert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

SITELEKI M.J., *Plant power and land use in the Maloti-Drakensberg: a case study in GIS and IKS in Matatiele, Eastern Cape, South Africa*, Unpublished Honours thesis, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2014.

SKOTNES P., « The thin black line: diversity and transformation in the Bleek and Lloyd Collection and the paintings of the southern San », dans *Voices from the past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, DEACON J. et DOWSON T.A. dir., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996 (The Khoisan heritage series), p. 234-244.

SLINGSBY P., *Rock Art of the Western Cape: The Sevilla trail & travellers' rest*, Sandvlei, FontMaker, 1997.

SMITH A., *Illustrations of the Zoology of South Africa: Consisting Chiefly of Figures and Descriptions of the Objects of Natural History Collected During an Expedition Into the Interior of South Africa, in the Years 1834, 1835, and 1836; Fitted Out by « the Cape of Good Hope Association for Exploring Central Africa », 4, 1849.*

SMITH A.B., « New Approaches to Sahara Rock Art. », dans *L'arte e l'ambiente del Sahara preistorico: dati e interpretazioni. Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano*, G. CALEGARI dir., XXVI(2) (1993), p. 201-224.

SMITH B.W., *Rock art in south-central Africa: a study based on the pictographs of Dedza District, Malawi and Kasama District, Zambia*, PhD Thesis, University of Cambridge, 1995.

SMITH W.R., *Religion of the Semites*, Piscataway, Transaction Publishers, 2002.

SOLEILHAVOUP F., « Images chamaniques dans l'art préhistorique du Sahara », *L'Anthropologie*, 36(3) (1998), p. 201-224.

SOLOMON A.C., *Division of the earth: gender, symbolism and the archaeology of the southern San*, Master Thesis, University of Cape Town, 1989.

SOLOMON A.C., « Gender, representation, and power in San ethnography and rock art », *Journal of Anthropological Archaeology*, 11(4) (1992), p. 291-329.

SOLOMON A.C., « 'Mythic women'. A study in variability in San rock art and narrative », dans *Contested images. Diversity in Southern African rock art research*, DOWSON T. et LEWIS-WILLIAMS J.D. dir., Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994, p. 331-372.

SOLOMON A.C., « Landscape, form and process: some implications for San rock art research », *Natal Museum Journal of Humanities*, 9 (1997), p. 57-73.

SOLOMON A.C., « The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and Interpretation of San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 52(165) (1997a), p. 3-13.

SOLOMON A.C., « Meanings, models and minds: a reply to Lewis-Williams », *The South African Archaeological Bulletin*, 54(169) (1999), p. 51-60.

SOLOMON A.C., « On Different Approaches to San Rock Art », *The South African Archaeological Bulletin*, 55 (2000), p. 77-78.

SOLOMON A.C., « Central problems in southern African rock art research. », dans *L'art rupestre d'Afrique: actualité de la recherche. Actes du colloque international*, Paris, 15-16-17 janvier 2014, Université Paris 1, Centre Panthéon & Musée du quai Branly, L'Harmattan, 2016, p. 233-244.

SOMMER E. et BELLAGUET M., *Les Auteurs grecs expliqués d'après une méthode nouvelle, par deux traductions françaises. Sophocle. Oedipe Roi*, Paris, Hachette, 1882.

SOUTH AFRICAN MUSEUM, « Request for specimens and information regarding the Das-Adder », *Cape Town Gazette and African Advertiser*, 22/07/1825.

SPARRMAN A., *A Voyage to the Cape of Good Hope, Towards the Antarctic Polar Circle, and Round the World: But Chiefly Into the Country of the Hottentots and Caffres, from the Year 1772, to 1776*, Londres, G.G.J. and J. Robinson, 1786.

SPERBER D., *Le symbolisme en général*, Paris, Éditions Hermann, 1974.

SPERBER D. COUBRAY A. et SCHMITT Y., « Entretien avec Dan Sperber », *ThéoRèmes. Enjeux des approches empiriques des religions*, (2011).

SPIRO M.E., « Religion and Myth: Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo. Mary Douglas », *American Anthropologist*, 70(2) (1968), p. 391-393.

STANFORD W.E., « Statement of Silayi, with Reference to His Life Among the Bushmen », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 1(2) (1910), p. 435-440.

STAYT H.A., *The Bavenda*, International Institute of African Languages and Cultures, 1931.

STEL S. van der, *Simon van der Stel's journal of his expedition to Namaqualand, 1685-6*, Longmans, Green, 1932.

STEVENSON J., *Man the shaman. Is it the whole story? A feminist perspective on the San rock art of southern Africa.*, Master's thesis, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 1995.

STOW G.W. et BLEEK D.F., *Rock paintings in South Africa from parts of the Eastern Province and Orange Free State*, Londres, Methuen, 1930.

STOW G.W., *The Native Races of South Africa: A History of the Intrusion of the Hottentots and Bantu into the Hunting Grounds of the Bushmen, the Aborigines of the Country*, Londres, S. Sonnenschein & Company, limited, 1905.

STRAUSS T., *Inkanyamba, monster snake. African legend*, 1^e éd., Tekskor CC, 2015.

STUART C. et STUART M., *Stuart's field guide to mammals of Southern Africa: including Angola, Zambia & Malawi*, 5^e éd., fully revised and expanded, Cape Town, Struik Nature, 2015.

SUMMERS R. dir., *Prehistoric Rock Art of the Federation Rhodesia & Nyasaland*, 1^{re} éd, Chatto & Windus, 1959.

SWART J., « Rock art sequences in uKhahlamba-Drakensberg Park, South Africa », *Southern African Humanities*, 16 (2004), p. 13-35.

- SWART J., « Harassing the matrix: a reply to Pearce. », *Southern African Humanities*, 18(2) (2006), p. 178-181.
- TANAKA J., *The San, hunter-gatherers of the Kalahari: a study in ecological anthropology*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1980.
- TESELE F.T., *Symbols of power; beads and flywhisks in traditional healing in Lesotho*, B.A. Honours thesis, University of Cape Town, 1994.
- TESTART A., *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Paris, Gallimard, 2016.
- THEAL G.M., *History of Africa south of the Zambesi from the settlement of the Portuguese at Sofala in September 1505 to the conquest of the Cape Colony by the British in September 1795*, Londres, G. Allen & Unwin Ltd., 1922.
- THODE J., « Die botanischen Höhenregionen Natal's », *Botanische Jahrbücher für Systematik, Pflanzengeschichte und Pflanzengeographie*, 18 (1894), p. 14-45.
- THORP C., « 'Frog people' of the Drakensberg », *Southern African Humanities*, 25(2013), p. 245-262.
- THORP C., « Rain's things and girls' rain: marriage, potency and frog symbolism in |Xam and Ju|'hoan ethnography », *Southern African Humanities*, 27 (2015), p. 165-190.
- TOURNIÉ A., PRINSLOO L.C., PARIS C., COLOMBAN P. et SMITH B., « The first in situ Raman spectroscopic study of San rock art in South Africa: procedures and preliminary results », *Journal of Raman Spectroscopy*, 42(3) (2011), p. 399-406.
- TRENGOVE E., *Lightning myths and beliefs in South Africa: their effect on personal safety*, A thesis submitted to the Faculty of Engineering and the Built Environment in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012.
- TRUSSELL J., « Menarche and Fatness: Reexamination of the Critical Body Composition Hypothesis », *Science*, 200(4349) (1978), p. 1506-1509.
- TURNER C., *An interpretation of rock art imagery from the Brandberg/Dâures, Namibia.*, A dissertation submitted to the Faculty of Arts in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2012.
- TURNER V.W., « The syntax of symbolism in an African religion », *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 251(772) (1966), p. 295-303.
- TURNER V.W., *Les tambours d'affliction: analyse des rituels chez les Ndembu de Zambie*, traduction de M.-C. GIRAUD, Paris, Gallimard, 1972.

TURNER V.W., *Le Phénomène rituel: structure et contre-structure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

TVERSKY A. et KAHNEMAN D., « Extensional versus intuitive reasoning: The conjunction fallacy in probability judgment », *Psychological Review*, 90 (1983), p. 293-315.

TYLOR E.B., *Primitive Culture. Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, J. Murray, 1871.

VALDEZ-TULLETT J. et PERSSON S.F., *Digital Rock Art: beyond « pretty pictures »*, F1000Research, rapport n°12:523, à paraître.

VAN GENNEP A., *Les rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Picard, 1981.

VAN RIET LOWE C., « An Illustrated Analysis of Prehistoric Rock-Paintings From Pelzer's Rust », *Transactions of the Royal Society of South Africa*, 20(1) (1931), p. 51-56.

VAN RIET LOWE C., « The distribution of prehistoric rock engravings and paintings in South Africa », *Archaeological Series VII, Archaeological surveys*, 1952.

VEDDER H., *Das alte Südwestafrika. Südwestafrikas Geschichte bis zum Tode Mahareros 1890*, Berlin, Warneck, 1934.

VILLENEUVE S. et HAYDEN B., « Nouvelle approche de l'analyse du contexte des figurations pariétales », dans *Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur*, DE BEAUNE S.A. dir., Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 151-159.

VINNICOMBE P., « Rock-Painting Analysis », *The South African Archaeological Bulletin*, 22(88) (1967), p. 129-141.

VINNICOMBE P., « The recording of rock paintings - An interim report », *South African Journal of Science*, 63(7) (1967a), p. 282-284.

VINNICOMBE P., « A Bushman hunting kit from the Natal Drakensberg », *Southern African Humanities*, 20(3) (1971), p. 611-625.

VINNICOMBE P., « Motivation in African rock art », *Antiquity*, 46(182) (1972), p. 124-133.

VINNICOMBE P., « Myth, Motive, and Selection in Southern African Rock Art », *Africa*, 42(3) (1972a), p. 192-204.

VINNICOMBE P., *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 1976.

- WADLEY L., TROWER G., BACKWELL L. et D'ERRICO F., « Traditional Glue, Adhesive and Poison Used for Composite Weapons by Ju/'hoan San in Nyae Nyae, Namibia. Implications for the Evolution of Hunting Equipment in Prehistory », *PLOS ONE*, 10(10) (2015), p. 1-27.
- WALLMANN S., « Mich jammert des Volks », *Der Missions-Freund*, Berlin », 11 (1930) (Berliner Missions-Gesellschaft), p. 15.
- WALSH M.T., « Symbolism, myth and ritual in Africa and Asia », dans *Pangolins*, D.W.S. CHALLENGER, NASH H.C. et WATERMAN C. dir., Academic Press, 2020 (Biodiversity of World: Conservation from Genes to Landscapes), p. 197-211.
- WALTON J., « The Rock Paintings of Basutoland », dans *Third Pan-African congress on prehistory, Livingstone 1955*, CLARK J.D. et COLE S. éd., Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 277-281.
- WARD V. et MAGGS T., « Changing appearances: a comparison between early copies and the present state of rock paintings from the Natal Drakensberg as an indication of rock art deterioration », *Southern African Humanities*, (6) (1994), p. 153-178.
- WELLS L.H., « The archaeology of Cathkin Park », *Bantu Studies*, 7 (2) (1933), p. 113-129.
- WESSELS M., « The Universal and the Local: the Trickster and the /Xam Narratives », *English in Africa*, 35(2) (2009).
- WESSELS M., *Bushman Letters: Interpreting /Xam Narrative*, NYU Press, 2010.
- WHITLEY D.S LOUBSER J. et WHITELAW G., *Cognitive Archaeology: Mind, Ethnography, and the Past in South Africa and Beyond*, Londres/New York, Routledge, 2019 (Routledge Studies in Archaeology).
- WILLCOX A.R., *Rock Paintings of the Drakensberg. Natal and Griqualand East*, Londres, Max Parish, 1956.
- WILLCOX A.R., « A Cave at Giant's Castle Game Reserve », *South African Archaeological Bulletin*, (12) (1957), p. 87-97.
- WILLCOX A.R., *The Rock Art of South Africa*, Johannesburg, Nelson, 1963.
- WILLCOX A.R., *The Drakensberg Bushmen and their art: with a guide to the rock painting sites*, Winterton, Natal, Drakensberg Publications, 1984.
- WILLCOX A.R., *The rock art of Africa*, Johannesburg, Macmillan South Africa, 1984.
- WILLIAMS J., *Walking in the Drakensberg: 75 walks in the Maloti-Drakensberg Park, South Africa*, Kendal, Cicerone, 2017.
- WILSON M., *The Oxford History of South Africa: South Africa to 1870*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

WINBERG M.S., *Healing Hands - Interview with !Xun San healer Meneputo Manunga*, South African San Institute Oral History Project, 2006.

WITELSON D.M., *A Painted Ridge: Rock Art and Performance in the Maclear District, Eastern Cape Province, South Africa*, Oxford, Archaeopress, 2019.

WOODHOUSE H.C., « Prehistoric hunting methods as depicted in the rock paintings of Southern Africa », *South African Journal of Science*, 62(6) (1966), p. 169-171.

WOODHOUSE H.C., « The Medikane Rock-Paintings: Sorcerers or Hunters? », *The South African Archaeological Bulletin*, 23(90) (1968), p. 37-39.

WOODHOUSE H.C., *Rock art*, Cape Town, Purnell, 1978 (Pride of South Africa).

WOODHOUSE H.C., *The rain and its creatures: as the bushmen painted them*, Rivonia, W. Waterman Publications, 1992.

WOODHOUSE H.C., « Animal-headed human figures in the rock paintings of southern Africa », *South African Journal of Science*, 63(11) (1967), p. 464-470.

WOODS G.M., *In the Beginning...The Origins of Predynastic Religion*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Cardiff University, 2015.

WULF C., *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité*, Paris, Téraèdre, 2007 (L'anthropologie au coin de la rue).

WULF C. et GEBAUER G., *Jeux, rituels, gestes : Les Fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Anthropos, 2004.

WYLIE A., « Archaeological Cables and Tacking: The Implications of Practice for Bernstein's 'Options Beyond Objectivism and Relativism' », *Philosophy of the Social Sciences*, 19(1) (1989), p. 1-18.

YATES R., GOLSON J. et HALL M., « Trance Performance: The Rock Art of Boontjieskloof and Sevilla », *The South African Archaeological Bulletin*, 40(142) (1985), p. 70-80.

YATES R. et MANHIRE A., « Shamanism and Rock Paintings: Aspects of the Use of Rock Art in the South-Western Cape, South Africa », *The South African Archaeological Bulletin*, 46(153) (1991), p. 3-11.

YATES R., MANHIRE A. et PARKINGTON J., « Colonial Era Paintings in the Rock Art of the South-Western Cape: Some Preliminary Observations », *Goodwin Series*, 7 (1993), p. 59-70.

YILMAZ N., KILIC S., KANAT-PEKTAS M., GULERMAN C. et MOLLAMAHMUTOGLU L., « The relationship between obesity and fecundity », *Journal of Women's Health*, 18(5) (2009), p. 633-636.

YOSHIDA K., « Masks and Secrecy among the Chewa », *African Arts*, 26(2) (1993), p. 39-45.

ZUBIETA L.F., *The rock art of Mwana wa Chentcherere II rock shelter, Malaŵi: a site-specific study of girls' initiation rock art*, Leiden, African Studies Centre, 2006.

ZUBIETA L.F., « The rock art of Chinamwali: material culture and girls' initiation in south-central Africa », *Unpublished Ph. D. dissertation, Rock Art Research Institute, University of the Witwatersrand, Johannesburg*, 2009.

ZUBIETA L.F., « Animals' role in proper behaviour: Cheŵa women's instructions in South-Central Africa », *Conservation and Society*, 14(4) (2016), p. 406-415.

ZUBIETA L.F., « Learning through practise: Cheŵa women's roles and the use of rock art in passing on cultural knowledge », *Journal of Anthropological Archaeology*, 43 (2016a), p. 13-28.