



**HAL**  
open science

[Analyse de] - BARNETT Tertia, 2019, An Engraved Landscape. Rock Carvings in the Wadi al-Ajal, Libya, vol. I: Synthesis, 312 p. ; vol. II: Gazetteer, 584 p. ; Londres, The Society for Libyan Studies Monograph 11.

Christian Dupuy

► To cite this version:

Christian Dupuy. [Analyse de] - BARNETT Tertia, 2019, An Engraved Landscape. Rock Carvings in the Wadi al-Ajal, Libya, vol. I: Synthesis, 312 p. ; vol. II: Gazetteer, 584 p. ; Londres, The Society for Libyan Studies Monograph 11.. 2020, Journal des Africanistes, 90 (2), pp.235-242. halshs-03233378

**HAL Id: halshs-03233378**

**<https://shs.hal.science/halshs-03233378>**

Submitted on 24 May 2021

**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.

les cercles académiques. En 1949, l'historien et administrateur colonial Hubert Deschamps « légitime scientifiquement le récit de Libertalia » (p. 175) dans un livre dépourvu de références. Cet ouvrage peu critiqué, par déférence à l'égard du premier « maître » de l'histoire de Madagascar, a conforté le mythe utilisé dans des « [Re]lectures contemporaines anhistoriques » (p. 183), parmi lesquelles celles de libertaires ou de tenants de l'indianocéanisme, qui voient dans le pirate la figure du passeur dans l'espace multiculturel des îles du sud-ouest de l'océan Indien. Libertalia est également utilisé pour la publicité dont, évidemment, celle du tourisme. Aussi, Madagascar reste-t-elle pour une majorité des gens d'*an-dafy* (au-delà des mers) un lieu exotique, un monde rêvé.

Enfin, des Malgaches se saisissent également du mythe, profitant de la ressource qu'il représente. Dans le sillage du spécialiste de l'histoire maritime Charles de la Roncière (1870-1941), des guides désignent comme site de Libertalia l'une des anses de la Baie de Diego-Suarez, la baie des Français, toponyme datant du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Libertalia pourrait d'ailleurs servir à l'histoire des représentations pour certains Malgaches. En effet, le relatif isolement de Diego-Suarez, à l'extrême-nord d'une Grande Île où les communications ne sont pas faciles, l'empreinte française sur différents plans et la volonté affichée par des Diegolais de préserver une liberté relative par rapport à Antananarivo suggèrent qu'ils pourraient bien s'accommoder de ce mythe. En tout cas, Audard a décrypté celui-ci de façon rigoureuse et selon une approche originale dans un récit d'une lecture agréable, avec des temps de respiration grâce à une iconographie riche et diversifiée.

\*\*\*

BARNETT Tertia, 2019, *An Engraved Landscape. Rock Carvings in the Wadi al-Ajal, Libya*, vol. I : *Synthesis*, 312 p. ; vol. II : *Gazetteer*, 584 p., Londres, The Society for Libyan Studies Monograph 11.

**par Christian Dupuy**

Cette monographie d'excellente tenue contribue à la connaissance du riche patrimoine rupestre de la Libye. Le Wadi al-Ajal (ouadi el Agial) se situe au sud-ouest du pays, sur le territoire du Fezzan. Il s'agit d'une vallée sèche bordée, au nord, par les immenses dunes de l'erg d'Ubari et, au sud, par la falaise septentrionale du vaste plateau gréseux du Messak. Les dépôts sédimentaires accumulés dans cette dépression attestent de l'existence passée d'un lac dont l'étendue a varié au cours de l'Holocène, avant son assèchement définitif vers le début de l'ère chrétienne. Des groupes à tradition de gravure rupestre se sont exprimés dans ce secteur à différentes époques. Ils ont laissé derrière eux des milliers de pétroglyphes. Tertia Barnett étudie ceux distribués le long de soixante kilomètres de vallée, après les avoir relevés méthodiquement au cours de quatre missions menées entre 2004 et 2009, en compagnie de quatre à six personnes réparties en deux équipes. Les 2 450 panneaux

gravés inventoriés sont présentés, suivant une progression ouest-est, dans le deuxième volume de sa monographie. Chaque surface ornée est repérée par ses coordonnées géographiques ; sa position reportée sur une vue aérienne ; son cadre physique défini à partir de clichés commentés du paysage environnant ; son ornementation décrite et documentée par au moins une photographie, parfois accompagnée d'un relevé à l'encre visant à en faciliter la lecture. Quant aux vastes panneaux gravés impossibles à photographier en un clic, des séries de tirages rendent compte de leurs sous-ensembles constitutifs, qu'il est facile de situer les uns par rapport aux autres grâce aux reproductions graphiques intégrales de l'ornementation des parois. Au total, ce corpus regroupe 8 859 gravures rupestres se décomposant en 4 504 figurations (animaux, figures anthropomorphes, chars, sandales, sujets irréels, figures indéterminées) et 4 355 marques (piquetages épars, plages polies, cuvettes, cupules, incisions, rainures), auxquelles s'ajoutent 906 panneaux supportant des écritures libyco-berbères, plus rarement arabes, étrangères et énigmatiques.

Le premier volume est consacré à l'analyse synthétique de ces productions. Barnett les rattache à sept horizons, selon des critères de styles et de thèmes. Ceux-ci sont dénommés respectivement, en partant du plus ancien : *Wallpaper Style*, *Bubalin*, *Tazina*, *Pastoral*, *Horse*, *Camel*, *Modern*. Le contexte socioéconomique de chacun d'eux et leur âge d'expression sont établis au regard, d'une part, des expressions rupestres connues du Sahara central, et, d'autre part, des données archéologiques, paléontologiques et paléoclimatologiques enregistrées par diverses équipes italiennes et britanniques intervenues au Fezzan à partir des années 1930, pour les premières, et des années 1950, pour les secondes. Pour finir, Barnett positionne les pétroglyphes, horizon par horizon, sur une vue satellitaire du Wadi al-Ajal recouverte d'une plage de couleur bleue translucide représentant le lac, à quatre étapes successives de sa régression. L'abaissement de son niveau a dégagé progressivement les formations gréseuses de la rive méridionale sur lesquelles se sont exprimés les graveurs. De fait, à une étendue toujours plus restreinte du lac répond une distribution toujours plus large des pétroglyphes.

Si l'inventaire mené par Barnett et la restitution sur papier de ses découvertes appellent des félicitations, à l'inverse ses choix terminologiques et quelques-unes de ses attributions chronoculturelles prêtent à discussion. Nous ne commenterons pas, dans le cadre restreint de cette analyse, les relations de cause à effet qu'elle établit entre évolution climatique, transformations économique-sociales et manifestations symboliques, si ce n'est pour préciser que de telles relations sont difficiles à saisir en archéologie, eu égard à la complexité de leurs interactions et à la rareté des vestiges à même de les documenter sans équivoque.

L'horizon ancien baptisé par Barnett *Wallpaper Style* (« style papier peint » ou « style tapisserie ») n'avait jamais été formellement identifié jusqu'ici<sup>9</sup>. Cette

9. Son existence est évoquée par Axel et Anne-Michelle Van Albada, en pages 61 et 64 de leur livre richement documenté paru en 2000 aux éditions du Seuil : *La Montagne des hommes-chiens*.

appellation est quelque peu surprenante, pour désigner un art gravé. L'autrice s'en explique. L'expression lui est venue du parallèle qui s'est opéré dans son esprit entre le mode d'agencement en différents niveaux des gravures sur les parois et l'ordonnement étagé des motifs sur les bandes de papiers peints tapissant les murs intérieurs des maisons. L'horizon *Wallpaper Style* se compose de 148 figures aux longueurs comprises entre 10 et 30 centimètres, réparties sur 27 panneaux, représentant majoritairement des bovins à dos droit de sexe indistinct (74 % du bestiaire), auxquels se mêlent quelques autruches et quadrupèdes non identifiables. Les humains sont absents. Les corps sont entièrement piquetés et sous-tendus de membres raides d'épaisseur millimétrique, sans rendu des perspectives. Les intempéries ont fortement patiné et abrasé ces gravures schématiques de petite taille qui s'avèrent, de fait, difficiles à distinguer. Une dizaine d'entre elles, réalisées sur trois parois distantes de plusieurs kilomètres, sont oblitérées par des figures animalières d'essence naturaliste caractéristiques du *Bubalin*. L'ordre inverse de recouvrement ne s'observe en aucun endroit.

Ces superpositions, par leur répétition, attestent de l'antériorité du *Wallpaper Style* sur le *Bubalin*, comme l'avance Barnett. Mais l'autrice va plus loin en attribuant un âge pastoral à cet horizon archaïque de gravures. À la suivre, les tableaux de cette époque auraient visé à témoigner de l'arrivée dans le Wadi al-Ajal des premiers troupeaux de taurins (scénario audacieux, mais invérifiable) dont les cornes variées attesteraient du statut domestique. S'il est établi que le contrôle exercé par les éleveurs sur la reproduction de leurs animaux peut favoriser l'expression de cette diversité, force est de constater qu'elle préexistait à l'élevage, comme le montrent les images peintes et gravées d'aurochs sur les parois des grottes et des abris, ainsi que sur divers objets mobiliers du paléolithique franco-cantabrique. Ajoutons que les descendants de ces animaux, reconstitués au siècle dernier par croisements de races domestiques rustiques, sont pourvus de cornes qui évoluent avec l'âge et diffèrent selon le sexe et la phylogénie. Se prononcer sur le statut sauvage ou domestique de cette espèce en se basant seulement sur la forme de ces excroissances crâniennes se révèle par conséquent très délicat. Le diagnostic pour les figures en *Wallpaper Style* est d'autant plus difficile à établir que deux angles de vue ont présidé aux dessins des encornures qui apparaissent tantôt de face, tantôt de profil. Or, on observera dans la nature que des cornes en U en vue frontale ont pour correspondant en vue latérale une unique corne qui peut être droite, courbe ou flexueuse, portée verticalement ou bien tournée vers l'avant ou vers l'arrière de la tête. Les encornures en *Wallpaper Style* suivent cet éventail de formes, ce qui suggère que leurs configurations n'étaient pas aussi variées dans la réalité que donnent à le penser leurs dessins. Notons, en outre, que les corps de ces bêtes à cornes sont entièrement piquetés, ce qui fait supposer que leurs pelages étaient unis, à l'image des robes fauves ou charbonnées des

bovins sauvages actuels – buffles et aurochs reconstitués –, et non pas panachées, c'est-à-dire envahies et morcelées par des plages de poils blancs, comme cela s'observe fréquemment chez les taurins domestiques. L'existence de telles robes « pie » ou bigarrées aurait sans doute conduit les graveurs à cloisonner les corps de leurs sujets. Ajoutons, enfin, qu'aucun animal ne porte d'attribut culturel tel que pendeloque ou selle. De fait, aucune relation intime entre l'homme et l'animal ne se dégage de ces expressions rupestres qui, rappelons-le, ignorent les humains. Au bout du compte, l'âge pastoral attribué au *Wallpaper Style* par Barnett laisse perplexe. En l'état du dossier, on peut seulement avancer, au vu des superpositions, que cet horizon est antérieur au *Bubalin* pour lequel on dispose d'un précieux repère chronologique. Comme le rappelle en effet l'autrice, cet art s'exprime dans le Messak au moins durant la seconde moitié du v<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, d'après les datations au carbone 14 obtenues sur le matériel organique exhumé de 26 monuments culturels en pierres sèches fouillés localement, qui incorporaient des stèles décorées de pétroglyphes typiques du *Bubalin*<sup>10</sup>. Attardons-nous à présent sur cette dénomination qui pose problème.

Le mot *Bubalin* est apparu, en 1932, sous la plume de Théodore Monod qui faisait de la représentation gravée du « Bubale antique » – grand bovidé fossile alors dénommé *Bubalus antiquus*<sup>11</sup> – le marqueur figuratif clé des expressions rupestres anciennes d'Afrique du Nord. Ses successeurs se rangèrent à sa position. S'imposa dès lors le mot *Bubalin* dans le domaine de l'art rupestre saharien, jusqu'à ce que deux articles encouragent son abandon, en 1989<sup>12</sup>. Les raisons qui furent alors avancées au regard des connaissances du moment restent valables aujourd'hui.

La première, formulée par Gabriel Camps, est relative à la taxinomie (p. 921) : « *Bubalus* dans la nomenclature zoologique désigne le Buffle, mais Bubale dans le langage courant, désigne une grande antilope, l'*Alcephalus buselaphus* (= *Bubalis buselaphus*) [...]. Parler de période bubaline entraîne donc une confusion. » La deuxième raison tient au fait que les représentations de buffles antiques sont marginales dans le *Bubalin*. Cette remarque s'applique aux gravures rupestres du Wadi al-Ajal, où cet animal représente moins de 1 % du bestiaire. L'usage de ce terme est d'autant plus problématique qu'aucun buffle antique n'est connu dans

10. Les résultats de ces fouilles ô combien importantes sont présentés dans deux articles : Savino Di Lernia et Marina Gallinaro, 2010, « The Date and Context of Neolithic Rock Art in the Sahara: Engravings and Ceremonial Monuments from Messak Settafet (South-West Libya) », *Antiquity* 84 : 954-975, et Savino Di Lernia, Mary Anne Tafuri, Marina Gallinaro, Francesca Alhaique, Marie Balasse, Lucia Cavorisi, Paul D. Fullagar, Anna Maria Mercuri, Andrea Monaco, Alessandro Perego et Andrea Zerboni, 2013, « Inside the "African Cattle Complex": Animal Burials in the Holocene Central Sahara », *PLoS ONE*, 8 (2), DOI : 10.1371/journal.pone.0056879.

11. Ce grand ongulé a été successivement dénommée par les paléontologues : *Buffelus antiquus* (Duvernoy 1851), *Bubalus antiquus* (Pomel 1893), *Homoioceras antiquus* (Bate 1949), *Peloro-vis antiquus* (Geraads 1981) et, pour finir, *Syncerus antiquus* (Hadjouis 1985).

12. Ces deux articles, qu'ignore Barnett, ont été publiés concomitamment et indépendamment : Gabriel Camps, 1989, « Art rupestre. Période bubaline et du buffle antique. Discussion », *Encyclopédie berbère* VI : 920-922, et Christian Dupuy 1989, « Les gravures naturalistes de l'Adrar des Iforas (Mali) dans le contexte de l'art rupestre saharien », *Travaux du LAPMO* : 151-174.

les expressions « bubalines » de la Tadrart méridionale (Algérie), du Djado (Niger), du Nord-Tibesti (Tchad) et de l'Adrar des Iforas (Mali). À cela, il faut ajouter que des buffles antiques sont figurés dans des expressions plus récentes qualifiées autrement que « bubalines ». Il en va ainsi dans le Wadi al-Ajal, où Barnett rattache quelques gravures de ce grand ongulé au *Pastoral*. Employer le mot *Bubalin* – vocable déjà en soi contestable sur le plan taxinomique – pour désigner un horizon de gravures dans lequel les représentations de buffles antiques sont marginales ou absentes et, parallèlement, appeler différemment des expressions plus récentes comprenant elles aussi des figures marginales de ce même animal, constituent autant de situations paradoxales qui prêtent à confusion. Pour y remédier, Camps a proposé de remplacer *Bubalin* par l'expression « période archaïque des gravures ». Toutefois, la reconnaissance par Barnett d'un horizon plus ancien que le *Bubalin* mérite que l'on réserve aujourd'hui cette expression au *Wallpaper Style*. Pour ma part, en lieu et place du *Bubalin*, j'ai choisi de parler de « phase ancienne à gravures naturalistes », en associant à cette expression la définition suivante : le naturalisme saharien se perçoit surtout à la manière dont les membres des animaux et des humains sont figurés – ils sont bien proportionnés, leurs épaisseurs, segments et perspectives bien rendus ; de plus, les attitudes des sujets sont bien restituées, qu'elles soient saisies au repos, en marche ou en course. Dans le Wadi al-Ajal et plus largement au Sahara central, se trouvent gravés, aux côtés de ces représentations naturalistes, des animaux aux têtes et aux corps moins bien proportionnés, sous tendus de membres raides apparaissant en des plans indifférenciés, quelquefois démesurément allongés et effilés. Ces stylisations s'observent plus fréquemment sur les dalles que sur les parois inclinées ou verticales. Barnett, à la suite d'autres auteurs, appelle *Tazina* ces productions graphiques, du nom d'une localité de l'Atlas algérien où se trouvent rassemblés des pétroglyphes de style comparable ayant conduit Henri Lhote à parler, en 1970, d'une « école de Tazina ». Elle précise toutefois ne disposer d'aucun élément déterminant pour faire du *Tazina* un horizon distinct du *Bubalin*. Ne conviendrait-il pas alors de regrouper ces deux ensembles, plutôt que de continuer à les dissocier ?

Une figure exécutée aux traits incisés polis dans le Wadi al-Ajal est illustrative des hybridations stylistiques et thématiques s'opérant entre ces deux horizons<sup>13</sup>. Cette gravure représente un personnage au corps, aux bras et aux jambes bien proportionnés, portant une coiffe conique de laquelle partent quatre traits rayonnants. Un objet cordiforme, suspendu à son épaule droite, flotte dans son dos, tandis que de son bas-ventre part perpendiculairement un motif oblong biponctué en partie terminale que Barnett rapproche des motifs sub-ovales à double ponctuation gravés isolément sur deux dalles voisines, et, plus loin, sur

13. Cette intéressante gravure se situe à El-Greifia sur une dalle dominant le Wadi al-Ajal. Barnett en présente la photographie et le relevé à l'encre dans le volume I (fig. 7.20a-b, p. 129) et précise son contexte iconographique de réalisation dans le volume II (LGR179C, p. 215).

d'autres surfaces horizontales. Ces intrigants motifs sont généralement attribués au *Tazina*. On en dénombre plus de 300 exemplaires (calcul approximatif) dans une aire géographique très étendue englobant les confins méridionaux de la Libye et de l'Algérie, le nord du Niger et du Mali, le Sahara marocain et atlantique. En 1971, André Simoneau les a qualifiés de « nasses ». Curieusement, ce mot est entré dans l'usage, alors que l'on s'accorde pour penser que ces motifs ne figurent pas des pièges à poisson. Les avis divergent sur leur identification. Certains auteurs y voient des objets utilitaires – rets, récipients, sacs, bracelets d'archet –, d'autres des pièces de vêtement – pagnes, cache-sexes, ceintures pelviennes, étuis péniers –, d'autres encore des éléments naturels – végétaux, bovins vus de dessus ou de derrière, bêtes à cornes, espèces aquatiques, insectes, organes sexuels. L'examen de ceux présents dans l'Adrar des Iforas m'a conduit à les assimiler à des créatures au regard bien rendu, parfois dotées de discrets caractères anthropomorphes (U en guise de bouche, étranglement évoquant une taille, antennes latérales suggérant des bras) et d'attributs culturels (coiffe, trait, hache). Le personnage relevé par Barnett joue plutôt en faveur de cette dernière hypothèse, eu égard à ses ressemblances avec les humains ou êtres mythiques, figurés non loin de là, dans le Messak, ayant fixé à la ceinture des têtes d'aurochs, de buffle, de rhinocéros, de lion, dont les yeux sont parfois rendus par une paire de ponctuations. De fait, l'appendice ventral du fameux personnage du Wadi al-Ajal pourrait représenter, non pas une tête animale, mais l'archétype des créatures au regard bien rendu que l'on retrouve figurées dans de multiples régions sahariennes, lesquelles, à en juger par leur typologie, étaient sujettes aux métamorphoses et acquéraient à l'occasion quelques traits humanoïdes<sup>14</sup>. À cette époque, l'attention des graveurs se portait surtout vers la grande faune sauvage, notamment vers les éléphants, les girafes, les rhinocéros, parfois les hippopotames. Ce bestiaire témoigne de l'existence d'une savane arborée et de plans d'eau permanents en accord avec les données sur les paléomilieus sahariens. Les taurins (*Bos taurus taurus* ou bœuf domestique à dos droit) occupent eux aussi une place éminente dans cet art rupestre. Leurs robes bigarrées et leurs cornes variées attestent de leur statut domestique. Plusieurs panneaux du Messak montrent des troupeaux de plusieurs têtes avec rendu de l'animation, des perspectives et de l'impression de foule grâce à la règle de non-transparence des corps. Certains individus sont munis de pendeloques sous-jugulaires, harnachés de selle, montés par des personnages, quand ils ne se déplacent pas avec une partie du matériel des campements arrimé dans les cornes. Par ailleurs, quelques scènes de traite nous ramènent à une époque où les éleveurs

14. L'une de ces créatures gravées dans l'Adrar des Iforas semble brandir à bout de bras droit une hache pelte. Sa photographie est présentée dans Dupuy (Dupuy, 2006), « L'Adrar des Iforas à l'époque des chars : art, religion, rapports sociaux et relations à grande distance », *Sahara* 17 : 29-50. Contrairement à ce que certains veulent me faire dire, je n'ai jamais identifié cette famille de figurations à des « idoles ». J'ai seulement noté leur capacité à évoquer les représentations anthropomorphes protohistoriques du sud-ouest de l'Europe, souvent dénommées « idoles » dans la littérature.

avaient conscience des bénéfices qu'ils pouvaient tirer de la production laitière de leurs vaches.

Il est difficile de comprendre pourquoi Barnett dénomme *Pastoral* la phase de gravure rupestre succédant au *Bubalin*, qui est déjà d'âge pleinement pastoral. Sont rattachées à ce nouvel horizon quelque 800 figures de style épuré, dominées par les girafes, suivies de près par les taurins, ces deux ongulés représentant à eux seuls plus de 56% du bestiaire. Dix à trente droites et courbes enlacées obtenues par piquetage ou par incision délimitent les silhouettes de ces animaux sans rendu des perspectives au niveau des membres. Sur les gravures les plus stylisées, seuls les antérieurs et les postérieurs de plan rapproché sont dessinés, tandis que ceux de plan éloigné sont omis. Ce schématisme coupe court à toute animation.

Barnett attribue ensuite à l'horizon *Horse* les figures de porteurs de lance à pointe métallique et de chars dételés qui participent d'un art animalier sans rupture stylistique et thématique avec le *Pastoral*, au sein duquel aucun quadrupède n'est indubitablement un cheval. Son choix terminologique s'explique par la présence, sous les porches des massifs voisins de la Tadrart Akoukas et de la Tassili-n-Ajjer, de plus de 200 figurations peintes et gravées de chars tirés par des chevaux. On ne peut qu'acquiescer à son idée selon laquelle l'apparition conjuguée de ces attelages et du métal témoigne de l'avènement d'une société très hiérarchisée, à la charnière des II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> millénaires av. J.-C. Les écrits d'Hérodote du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. plaident en ce sens, puisqu'ils nous apprennent que le Wadi al-Ajal est alors sous le contrôle politique des Garamantes, dont Garama est peut-être déjà la capitale (l'actuelle Germa du Fezzan), et qu'évoluent au sein de cette société agropastorale des auriges spécialisés dans la conduite de chars tirés par quatre chevaux de front, un exercice à la fois sportif et périlleux qu'ils maîtrisent à merveille au point de l'enseigner aux Grecs. S'appuyant sur ces données textuelles, Barnett identifie à des Garamantes les figures humaines de l'horizon *Horse*. Cette assimilation logique n'est toutefois pas la seule envisageable, à une époque où l'aridité pousse les éleveurs du Sahara à se déplacer sur de grandes distances et, par voie de conséquence, certains d'entre eux à graver probablement de temps à autre des rochers éloignés de leurs régions d'attache.

Un animal exotique d'origine orientale entre en scène aux alentours du début de l'ère chrétienne : le dromadaire. Sa présence est attestée en Cyrénaïque par un texte datant de 46 av. J.-C. D'abord animal de bât et de trait, ce camélidé devient une monture de combat, à l'ouest de la vallée du Nil, à partir des IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles apr. J.-C. Les premières figurations de méharistes dans le Wadi al-Ajal pourraient dater de cette époque. Elles apparaissent aux côtés d'images de cavaliers et souvent à proximité d'inscriptions libyques qui restent à déchiffrer, mais dont les auteurs étaient vraisemblablement amazighophones (= berbérophones). Cette phase terminale de l'art rupestre, antérieure à l'islamisation, est dénommée *Camel* par l'auteur.

Il ressort de cette rapide présentation que le séquençage par mots-clés, adopté par Barnett pour rendre compte des différents ensembles de gravures du Wadi

al-Ajal dans un souci fort louable de simplification, s'avère trop réducteur et, de fait, source d'incompréhensions. Les six horizons anciens qu'elle a reconnus participent de quatre phases d'art rupestre distinctes qui pourraient être désignées de la sorte : 1. Phase archaïque à gravures schématiques (*Wallpaper Style*) ; 2. Phase ancienne à gravures naturalistes (*Bubalin + Tazina*) ; 3. Phase moyenne à gravures stylisées (*Pastoral + Horse*) ; 4. Phase finale alphabétique à gravures stylisées (*Camel*). La base de données entièrement géo-référencée intégrée dans son livre est précieuse. En plus de l'exploitation scientifique que l'on peut en faire, elle invite tout un chacun à se placer aux côtés des graveurs. S'offre à la vue de ceux qui s'exprimèrent avant que l'aridité gagne, un lac scintillant de mille lumières sous le soleil, entouré d'une savane parcourue par de grands herbivores, à l'horizon barré par d'immenses dunes ocrées aux lignes de crêtes se découpant sur le ciel bleu. Superbe paysage dans lequel on a plaisir à se projeter, en période de confinement. Merci à Tertia Barnett de nous offrir cette possibilité !

\*\*\*

BOCOUM Hamady, FÉAU Étienne, CRÉMIÈRE Cédric (dir.), 2018, *Vers le musée africain du XXI<sup>e</sup> siècle. Ouverture et coopération*, Paris/Le Havre, MKF éditions / Muséum du Havre, 144 p.

**par Séverine Dessajan**

Considérant que l'ICOM réfléchissait, en 2017, à une nouvelle définition du musée<sup>15</sup>, et que la ministre française de la Culture, Audrey Azoulay, initiait une mission « Musées du XXI<sup>e</sup> siècle » la même année<sup>16</sup>, il apparaît logique qu'ailleurs, et particulièrement sur le continent africain, les définitions, les reconfigurations des contours du musée soient interrogées, en même temps qu'est enfin posée, par les anciennes puissances coloniales comme par celles des pays autrefois colonisés, la question du statut des objets et œuvres d'art africain. Cela se passe dans un contexte particulier qui fait suite au discours d'Emmanuel Macron à Ouagadougou, le 28 novembre 2017, et à la commande d'un rapport, à Bénédicte Savoy et Felwine Sarr sur la restitution des œuvres d'art à leur pays d'origine. Lors de la remise de ce rapport, un an plus tard, il a notamment été proposé que vingt-six œuvres soient restituées au Bénin, qui en avait fait la demande. D'autres démarches similaires sont à mettre en place, en fonction des demandes des pays africains. Cela concerne potentiellement 90 000 œuvres présentes dans

15. François Mairesse (dir.), 2017, *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, Sorbonne nouvelle. URL : [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/images/livre\\_final\\_definition\\_Icofom\\_Definition\\_couv\\_cahier.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/livre_final_definition_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf).

16. Jacqueline Eidelman (dir.), 2017, *Inventer des musées pour demain, Rapport de la mission Musée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Documentation française. URL : [www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-xxie-siecle2](http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-xxie-siecle2).