

Histoire et sémiologie de l'écriture et de l'image

Warida Ali Moussa

Maître de conférences au Département de langue française

Faculté des Langues, Université de Benghazi

Oureda.alhmaly@gmail.com

summary

Au terme de cet article, nous tenterons d'analyser de ce qu'est réellement l'écriture et son rapport avec l'image et si l'écriture est un système de second rang.

Nous pensons que la datation et l'historisation de l'écriture dépend étroitement de l'acception qu'on lui donne. Selon les positions prises, les ouvrages se contredisent. Considérer l'écriture comme un simple code de transcription de la langue orale, seuls les systèmes alphabétiques sont pris en compte. Or la considérer dans une conception plus large, comme étant un langage visuel jouissant d'une logique interne. A ce propos, nous empruntons à Jacques GOODY sa terminologie « logique graphique »¹.

En adoptant ce dernier point de vue, nous affirmons que l'écriture existe non depuis cinq mille ans, mais au moins depuis 3500ans avant J-C.

Ainsi nous avons tenté de remonter les premiers pas de l'Histoire de l'écriture : à l'ère préhistorique. Nous pouvons le faire aujourd'hui jusqu'à 35000 ans avant J.-C. comme nous le prouve le témoignage graphique d'une frise de losanges sur bâton d'ocre

Mots clés : écriture, image, art, graphies.

ملخص

وفي هذه المقالة سنحاول تحليل ماهي حقيقة الكتابة وما علاقتها بالصورة وهل الكتابة نظام من الدرجة الثانية. نحن نعتقد أن تأريخ الكتابة وتأريخها يعتمد بشكل وثيق على المعنى المعطى لها. اعتماداً على المواقف المتخذة والتي تتعارض فيها الأعمال مع بعضها البعض. لان الكتابة تعتبر بمثابة رمز نسخ بسيط للغة الشفهية، فيتم فيها أخذ الأنظمة الأبجدية فقط في الاعتبار.

لأنها بمفهوم أوسع، تعتبر الكتابة لغة بصرية تتمتع بمنطق داخلي. وفي هذا الصدد، نستعير من جاك جودي مصطلحات "المنطق الرسومي". وعلى هذا المنطق نستطيع ان نؤكد ان الكتابة موجودة ليس كما يشاع منذو خمس الاف سنة وانما يرجع تاريخها الى 3500 سنة قبل الميلاد.

لذلك حاولنا العودة إلى الخطوات الأولى في تاريخ الكتابة: إلى عصر ما قبل التاريخ. ويمكننا اليوم أن نتحقق من ذلك حتى قبل 3500 قبل الميلاد، كما ثبت من خلال الشهادة المصورة لإفريز من الماس على عصا مغرة.

Introduction

Ce travail s'inscrit dans un cadre plus général que nous avons consacré à une tentative de restitution de ce qu'est réellement l'écriture. nous pensons que la datation et l'historisation de l'écriture dépend étroitement de l'acception qu'on lui donne. Selon les positions prises, les ouvrages se contredisent. Considérer l'écriture comme un simple code de transcription de

¹Goody J. , *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, 1994

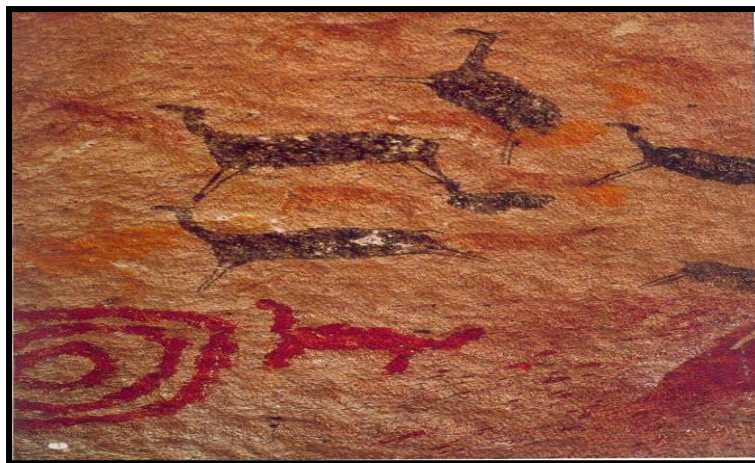
la langue orale, seuls les systèmes alphabétiques sont pris en compte. Or la considérer dans une conception plus large, comme étant un langage visuel jouissant d'une logique interne. A ce propos, nous empruntons à Jacques GOODY sa terminologie « logique graphique ».

En adoptant ce dernier point de vue, nous affirmons que l'écriture existe non depuis cinq mille ans, mais au moins depuis 35000ans avant J.-J. Ainsi nous avons tenté de remonter les premiers pas de l'Histoire de l'écriture : à l'ère préhistorique. Nous pouvons le faire aujourd'hui jusqu'à 35000 ans avant J.-C. comme nous le prouve le témoignage graphique d'une frise de losanges sur bâton d'ocre². Nous considérons que le fait d'amputer une Histoire de quelques dizaines de millénaires est injustifiable et ne peut que nous induire en erreur pour compréhension une meilleure de ce que c'est l'écriture d'aujourd'hui.

Outre la datation de l'écriture, son origine n'a pas également constitué un sujet de consensus chez les historiens, anthropologues et spécialistes de l'écriture : les uns lui attribuent une origine religieuse, les autres une origine économique. La réduction de l'Histoire de l'écriture était/ est la thèse de nombreux chercheurs et historiens, comme nous le montre encore un numéro récent des *Collections de l'histoire* paru en octobre/décembre 2005. Ce numéro traitant de l'histoire de l'écriture s'intitule: «*L'écriture depuis cinq mille ans*», et considère la période 3500 à 1200 comme étant les temps d'une naissance ex-nihilo.

Référenciation: cette reproduction (voir page suivante) prise dans le livre de E. Anati³ est, tout d'abord, un fragment, car le support («l'écran»⁴) à cette époque peut se dérouler sur de grandes surfaces (parois des grottes et plafonds). Nous notons un groupe d'une espèce animale (que nous n'avons pas réussi à identifier) faisant apparaître une spirale géométrique à leur proximité.

L'esthétisation graphique de l'image pour ce groupe porte sur l'effilement des pattes ; et l'exécution satisfaisante pour le scripteur le pousse ensuite à les multiplier autant que faire se peut: multiplication des motifs et esthétisation portant sur un élément (ici les pattes). La couleur intervient aussi et l'on constate la production d'un signe géométrique (cercles



Reproduction prise dans le livre de E. Anati⁵

² Issu de la grotte d'Ardèche découverte récemment.

³ Anati E., *Les origines de l'art de la formation de l'esprit*, Albin Michel, Paris, 2001

⁴ Rappel: « écran » pour A.-M. Christin est le dégagement d'un espace technique favorable, roche, écailles de tortues, puis le bois, le cuir, le papier et l'ordinateur, une aire scripturale.

⁵ Op.cit. p. 99

concentriques), eux aussi, marqués par la multiplication en expansion de la même figure centrée: le cercle (de couleur rouge). À proximité de ce signe, comme souvent, un animal différent, et cette proximité va orienter le sens, un sens qui nous échappe toujours aujourd'hui.

Nous avons donc fait l'expérience nouvelle de nous arrêter devant cette scène préhistorique fragmentée et de chercher à en déduire une lecture: figuratif stylisé et géométrisme se côtoient, utilisation de l'espace par la distribution, la couleur, l'orientation (toutes têtes regardent à gauche), et une constante: le parallélisme des pattes, une esthétique (les pattes). En ce qui nous concerne, nous ne pouvons en dire plus.

L'écriture imagée ne serait donc pas née pour répondre d'abord à des besoins immédiats (commerce, comptabilité ou autre) mais pour communiquer avec l'au-delà. Cette origine divinatoire apparaît comme un analogon qui a joué un rôle déterminant dans la mutation de l'image en écriture⁶. Elle ajoute que "les conditions d'une telle mutation ne peuvent s'éclairer et se comprendre qu'à partir des informations que nous livrent les fresques préhistoriques sur leur propre genèse".

En effet, en analysant de près ces fresques, les paléontologues ont confirmé leur caractère hétérogène. Les figures peintes ou gravées sur les parois des grottes ne sont pas toutes produites par imitation du réel, mais montrent des dessins symboliques, esthétiques. Des tracés rituels ou rythmiques s'y ajoutent, sans cesse réutilisés sur le même espace pendant de longues périodes, et le figuratif côtoie le géométrique: de différentes couleurs.

I.-J. Gelb, parmi les premiers théoriciens les ayant pris en considération les premiers tracés préhistoriques, affirme: «...Ces phrases, bien qu'on ne puisse parler de véritables écritures, n'en sont pas moins l'élément où s'est formé peu à peu l'écriture proprement dite»⁷.

Même en affirmant le rôle important qu'ont joué ces premiers «dessins» dans l'élaboration de l'écriture, il a du mal à confirmer de façon claire le caractère symbolique de ces premières productions. D'un côté, il dit : «toutes ces écritures, à vrai dire, étaient déjà dans les premiers stades des signes, qui ne ressemblaient pas à des représentations d'objets réels, mais plutôt à de simples traces linéaires, géométriques». Un peu plus loin, il avance une phrase qui contredit la première : «de tels dessins géométriques ne représentent nullement des formes abstraites mais résultent de développement schématique de représentations de choses réelles».

Selon lui, toute invention doit naître par imitation. Comme la langue est née de l'imitation des sons, l'écriture devrait naître de l'imitation du monde visible (êtres, animaux, objets...) par sélection de plus en plus fine et par approches successives.

Comme la plupart des théoriciens de l'écriture, I.-J. Gelb lie d'abord étroitement l'écriture au langage, ce qui explique, devant des premiers dessins, son embarras à les classer dans une catégorie de l'écriture, il écrit: «De telles figures ne sont pas de l'écriture parce qu'elles ne font pas partie d'un système de signes conventionnels et ne peuvent être comprises que par celui qui les dessine ou par les membres de sa famille et les amis proches

⁶ Christin A.-M., *L'image écrite*, Flammarion, Paris, 1995, p. 5

⁷ Gelb I.-J. , *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, Paris, traduction française, 1973, p. 29

qui ont entendu parler de l'événement»⁸. En effet, les écritures anciennes étaient souvent accompagnées de discours oraux, de gestes les ponctuant, les subsumant, comme actuellement en Australie, chez les Aborigènes⁹. Le problème de la fixation d'un commencement à l'écriture semble très délicat.

Si nous nous tournons du côté d'une appréciation artistique, on constate, selon E. Anati, une origine unique de ce langage visuel. La plupart des chercheurs penchent pour l'unicité de cette origine, se fondant dans cette thèse sur les ressemblances constatées dans les thématiques abordées, les supports élus, les techniques utilisées, la logique de représentativité adoptée. Ainsi le confirme E. Anati (1989, p. 62): «Des recherches récentes indiquent que les diverses expressions artistiques des périodes les plus anciennes présentent dans le monde entier des typologies très semblables, un même choix thématique et un même type d'association d'idées. On peut donc estimer légitime de parler d'un seul langage visuel, d'une même logique, d'un même système d'associations d'idées, et d'un symbolisme universel constituant l'essence même de la structure mentale de l'Homo sapiens qui a laissé ses empreintes sur les surfaces rocheuses dans tous les continents.».

Depuis quelques décennies, les découvertes des oeuvres préhistoriques ne cessent de s'accroître, attestant une fois de plus de l'existence de l'art préhistorique sur tous les continents et non seulement en Europe comme beaucoup le pensaient jusqu'à une date récente. Suite à ces découvertes qui ont considérablement augmenté le nombre des documents recueillis, la tâche des archéologues était devenue plus difficile. Privés des contextes dans lesquels cet art a été conçu, ces derniers ne pouvaient qu'émettre des hypothèses et des suppositions pour expliquer la portée significative des documents recueillis. Pour les rendre plus accessibles, ils sont allés chercher une logique similaire chez les peuples chasseurs actuels

1.1- Les facteurs légitimant le caractère artistique des documents graphiques préhistoriques

1.1.1- Les composantes de l'art

Parmi les composantes qui le constituent, nous en citerons tout d'abord le support qui, par sa forme naturelle, contribue considérablement à l'élaboration du message et que les signes qui s'y inscrivent viennent compléter en quelque sorte. La portée significative du support est attestée par l'ensemble des préhistoriens, comme nous le confirme M. Otte: «L'intégration du graphisme aux supports rocheux est un fait inlassablement présent dans toute œuvre paléolithique»¹⁰

Cette idée n'est pas loin de celle de A-M. Christin, qui réclame la même chose, c'est-à-dire une véritable écriture prise dans sa globalité. En plus du support remarquable des grottes présentant une surface en réaction et non pas lisse et uniforme comme le papier, c'est la couleur qui est significative. Nous retenons que le support, par sa matière, son modelé, sa luminosité, sa couleur et son déroulement est loin d'être neutre : il est aussi significatif que

⁸ Idem

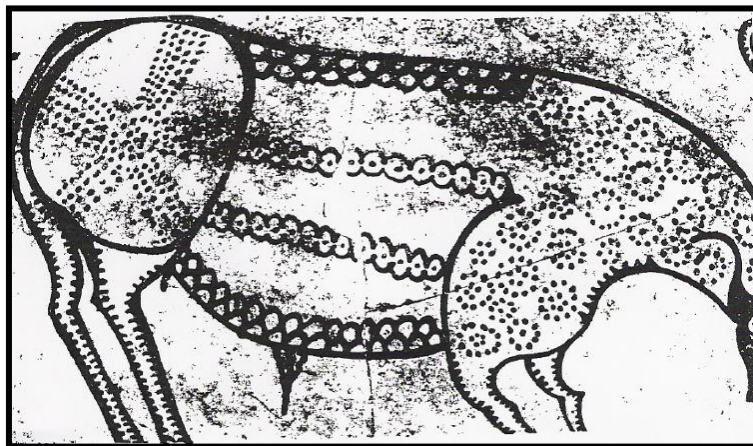
⁹ Pour mieux approcher les faits préhistoriques, les archéologues recourent à un certain rapprochement entre les peuples préhistoriques et les peuples actuels non influencés par notre vie contemporaine, ils supposent que ces derniers présentent des éléments de coutume prolongeant ceux des premiers.

¹⁰ Otte M., *Arts préhistoriques, l'articulation du langage*, De Boeck, 2006, p. 130.

les signes figuratifs et géométriques qu'il supporte. Peut-être l'est-il moins actuellement, mais il continue d'exercer son influence sur la forme et la valeur du tracé.

Au-delà de l'écran, il y a aussi, entre le support choisi et ce qui est gravé, une adaptation en fonction de la nature de ce support (action-réaction). Ainsi la paroi lisse pour graver le contour de l'animal¹¹, la paroi avec aspérité pour le corps de l'animal, la paroi en bordure pour des signes. L'activité graphique n'est pas la même en fonction des données naturelles. Il n'y a donc pas seulement le dégagement d'une surface : la qualité, la nature de cette surface sont également déterminantes pour l'installation des signes et l'ordonnement des figures graphiques.

L'une des nombreuses composantes de l'art préhistorique qui paraît à nos yeux aussi importante que le support est le graphisme lui-même. Nous avons vu que celui-ci apparaissait sous deux formes juxtaposées: figurative (esthétisée) et géométrique. Nous l'évoquerons plus en détail ultérieurement. Par ailleurs, nous tenons à évoquer, suite à la lecture de M. Cotin¹² un aspect important de l'art préhistorique, mais qui est très rarement pris en considération. Il s'agit du remplissage rythmé des corps des animaux, autrement dit une expression graphique non réaliste prenant la représentation réaliste de silhouette de l'animal (le contour) comme un support qu'il vient compléter en expressions graphiques (aire graphique). L'importance de celui-ci consiste dans son



Par ailleurs, nous tenons à évoquer, suite à la lecture de M. Cotin¹³ un aspect important de l'art préhistorique, mais qui est très rarement pris en considération. Il s'agit du remplissage rythmé des corps des animaux, autrement dit une expression graphique non réaliste prenant la représentation réaliste de silhouette de l'animal (le contour) comme un support qu'il vient compléter en expressions graphiques (aire graphique). L'importance de celui-ci consiste dans son rythme, qui traduit par un geste répété jusqu'à l'épuisement la reproduction abondante et régulière d'un signe de base¹⁴. Ci-dessous, nous reproduisons un

¹¹ Les contours de l'animal délimitent un support sur lequel l'artiste préhistorique traduit son expressivité par un remplissage rythmé, produit par un geste souvent mécanique transféré jusqu'à l'épuisement. Ce remplissage peut être fait de pointillés, de pastilles, de cercles. Nous rappelons que le trait et le point sont les deux signes de base de ces aires d'expression graphique rythmées. Il traduit une expression graphique personnalisée. C'est ainsi que M. Cotin nous explique le cas du remplissage non réaliste des animaux préhistoriques dans un article intitulé: « *Le corps de l'animal préhistorique utilisé comme aire scripturale* » dans un article (GERSAR, 1988)

¹² Cotin M., *Le corps des animaux préhistoriques comme aire scripturale d'expression*, Gersar, 1982.

¹³ Cotin M., *Le corps des animaux préhistoriques comme aire scripturale d'expression*, Gersar, 1982.

¹⁴ Parmi ces signes, M. Cotin cite le point, le cercle, le cercle pointé, la maille, la rayure, la pastille. Cette variété de signes dépasse largement la liste restreinte des signes de base-le point et le trait- reconnue à l'unanimité par

exemple de cette forme d'expressivité graphique. Nous remarquons que le contour du corps de l'animal est bien utilisé comme une aire graphique dans laquelle on s'exprime au-delà de tout réalisme. Le contour sert à limiter, canaliser l'activité graphique (ici pointillés, cercle pointé¹⁵).

Détail d'un cratère mycénien, Chypre. (Fin du II^{ème} siècle av. J.C.)

Par ailleurs, comme caractéristique de l'art paléolithique ancien, nous rappelons son caractère figé. Il constitue un élément constant dans l'ensemble de l'art préhistorique, surtout chez les chasseurs archaïques. C'est à partir de cette constatation que les préhistoriens ont émis l'hypothèse d'exclure toute intention narrative chez l'artiste de cette époque. Peindre ou graver des animaux sous forme figée ne vise pas la description du déroulement d'une opération cynégétique, mais sert d'aide-mémoire visuel à ceux qui connaissent le mythe par la tradition orale. 10000 ans plus tard, au Solutréen, le mouvement commence à faire son apparition. Ainsi M. Otte affirme:». La signification des "scènes" essentielles semble déduite des agencements entre leurs figures, plutôt que dans leur mise en mouvement [...] cet esprit narratif est très étranger aux arts préhistoriques dans leurs phases anciennes, où la durée mythique semble nulle et le temps permanent, par opposition aux "moments" successifs des scènes exprimées dès les arts néolithiques et postérieurs.»¹⁶. Cette évolution vers la notation du mouvement s'accompagnait parallèlement d'une évolution de la notation de plus de détails ; de sorte que le réalisme du mouvement s'est doublé d'un réalisme anatomique¹⁷. Cette idée de A. Leroi-Gourhan est également partagée par M. Otte: «Les images des phases récentes du paléolithique se désacralisent, elles restituent des situations réelles et non mythiques, au travers des figures animales dans leurs attitudes naturelles: la marche, le broutement, les retournements de tête. Les proportions sont correctement respectées, les détails anatomiques finement rendus»¹⁸.

On constate dans tous les cas que le mouvement est représenté aussi bien dans les relevés de la Madeleine (grotte) que tous les autres grottes (Lascaux). Appartenant tous les deux à la phase récente du paléolithique, nous remarquons qu'elles ne sont pas figées. Ainsi l'animal est en mouvement de marche, ce qui est rendu particulièrement par les mouvements des pattes antérieures. Peut-être le mouvement est-il rendu aussi perceptible par l'inclinaison de la tête pour brouter et le déplacement des pattes.

tous les préhistoriens. C'est dans cette perspective que M. Cotin affirme que ces différents signes ne sont que de nouveaux graphes d'expression graphique devenus universels, traversant toutes les cultures. Elle procède donc à une extension de la notion.

¹⁵ A propos du point, signalons qu'il a fait son apparition comme signe graphique depuis des milliers d'années, sa valeur significative ayant certes beaucoup changé. Ceci est confirmé par le rôle différent qu'il joue d'une écriture à l'autre. Ainsi sa fonction graphique est nettement supérieure en écriture arabe, par exemple, par rapport à l'écriture française¹⁵ (latine). En revanche, le point peut-être répété jusqu'à former une véritable ponctuation rythmée dans les grottes préhistoriques. Dans ces cas, il est presque toujours en rouge.

¹⁶ Otte M., *Arts préhistoriques, l'articulation du langage*, De Boeck, Belgique, 2006, p. 97.

¹⁷ Leroi-Gourhan A., op.cit., p. 310.

¹⁸ Otte M., op.cit., p. 98.



*Cerf de Lascaux*¹⁹

Pour le mouvement, notons encore plus concrètement ce détail de la grotte de Lascaux (France) montrant un cerf en action, le corps tendu. Les bois sont stylisés et surtout remarquons dès maintenant (nous y reviendrons) la combinaison figurative (corps du cerf) et les signes (rectangles et pointillés). Ils viennent comme pour souligner la tête. Le sens nous échappe.

1.1.2 - La structure

1.1.2.1- Les paradigmes

Les distinctions d'E. Anati des signes de l'art pariétal et mobilier préhistorique en trois grandes catégories -les pictogrammes, les idéogrammes et les psychogrammes²⁰- ont permis de dégager des groupes appelés selon sa terminologie des «paradigmes» récurrents qui régissent tout le patrimoine paléolithique.

Comme nous l'avons dit, rien ne semble être fait indifféremment. À l'intérieur de chaque paradigme, des choix bien précis ont été opérés à plusieurs niveaux. Jouant le rôle d'un idéogramme ou pictogramme, le support contribue activement, par sa forme, à la production artistique. À cela s'ajoute le choix de la technique, de la thématique. Outre ces facteurs préférentiels, les dimensions des représentations ne suivent point notre logique contemporaine. Autrement dit, même dans les figurations naturelles, les dimensions ne sont pas déterminées par ce référent réel mais plutôt par l'importance socioculturelle qu'a réellement ce sujet représenté dans la mentalité d'une culture et sa traduction esthétique.

L'exemple de la triade symbolique des stèles décorées du cimetière de Tiya en Ethiopie²¹ illustre clairement cette logique selon laquelle s'associent les différents éléments composant une reproduction artistique. Dans ce nouvel exemple venant d'Afrique, de mégalithes d'Ethiopie, Roger Joussaume²² qui les a étudiés, a repéré, au cours de ses travaux, des constantes sur toutes les stèles dressées : un signe ramifié dit bifurqué et un signe qu'on serait tenté de rapprocher d'un signe alphabétique²³, des disques en relief et des épées au nombre variable.

¹⁹ Jean G., *Langage de signes : l'écriture et son double*, découverte Gallimard, 1989, p. 22.

²⁰ Ces différentes catégories sont expliquées ultérieurement dans la classification des signes d'E. Anati.

²¹ Joussaume R., *Tiya- l'Ethiopie des mégalithes*, CNRS, 1995, p. 152.

²² Idem.

²³ Il n'en est rien, sinon nous risquons d'en restreindre la signification (son accueil).

Il y a sur les stèles des constantes, donc une volonté d'inscrire un sens et trois types de signes juxtaposés : signes à base de tracés, des cercles et un élément symbolique figuratif. En effet, chaque élément a un emplacement spécifique par rapport aux autres, et la dimension symbolique n'est assurée parfaitement que par cette nature d'association entre les trois éléments. Ainsi la triade, comme nous le montre la figure ci-dessous, est constituée d'un signe ramifié (dit également végétaliforme) au-dessus duquel sont sculptés deux disques en relief ; au niveau supérieur de cette triade a été rajouté une épée²⁴. l'épée, si elle peut-être absente, les deux autres tracés sont systématiquement présents. L'archéologue indique également que si ces stèles étaient enduites de blanc, on retrouve également des tracés de bleu et de rouge sur les motifs et signes gravés. Bien que ces signes soient bien répétés autant de fois, ils n'ont jamais été identifiés.

Par ailleurs, nous ne sommes pas en mesure d'évoquer la portée significative de cette gravure, celle-ci relève plutôt d'une compétence de spécialistes de cet art que nous ne pouvons prétendre maîtriser. Nous avons seulement tenu à illustrer un exemple d'association réglementant l'ensemble qui nous aidera par la suite à élargir la conception de l'écriture sous sa forme d'acquisition en classe.



La triade symbolique d'une stèle décorée²⁵

La logique graphique vient, dans cette reproduction, du fait que : sur de nombreuses occurrences on retrouve la même proximité: signe symétrique au premier niveau, les deux cercles au deuxième niveau et au-dessus le figuratif (l'épée).

1.1.2.2- Les archétypes

La majorité des signes paléolithiques ne sont pas produits isolément, ils sont souvent associés à d'autres signes. L'exemple le plus fréquent est celui des animaux accompagnés de symboles, donc des pictogrammes

²⁴ Nous rappelons que, dans l'ensemble des stèles de Tiya, les épées et perforations, les premières se trouvant au niveau le plus haut et les secondes au niveau souterrain, n'accompagnent pas toujours la triade symbolique.

²⁵ Joussaume R., *Tiya- l'Ethiopie des mégalithes*, CNRS, 1995, p. 152.

complétés par des idéogrammes. Cette association ne concerne pas seulement deux paradigmes de nature différente, c'est-à-dire des représentations zoomorphes et un idéogramme anatomique, conceptuel ou numérique. Dans maints cas, le réseau des associations est bien plus complexe par la multiplicité des connexions. A ceci s'ajoutent les superpositions de représentations des groupes ayant fréquenté cet espace orné pendant des périodes successives.

Une étude de l'art rupestre fait émerger beaucoup de similitudes entre les différentes expressions. Ces similitudes touchent aussi bien les signes isolés que leurs associations, ce qui a été affirmé et soutenu par E. Anati: «L'analyse thématique laisse apparaître une typologie de figures, de signes, de graphèmes qui sont en quelque sorte le vocabulaire de l'art rupestre, mais ces signes isolés sont rares. Les ensembles d'art rupestre reflètent des associations qui constituent la syntaxe. C'est là que se trouve cachée la clé de la lecture de l'art rupestre s'inscrivant dans une idéographie révélant des caractères universels et rendant admissible, par là, la présence de modèles archétypes.»²⁶. Les archétypes sont souvent représentés par les formes géométriques de base: carrés, rectangles, flèches, triangles.

Nous remarquons, à partir de cette citation, que le recours au langage oral est une fois de plus inévitable. Il est admis que le langage visuel préhistorique ne transcrivait pas la langue parlée, et c'est pour cette raison qu'il était/ est exclu de l'histoire de l'écriture ; nous nous efforçons de l'expliquer à travers sa logique d'expressivité. À quel point cette transposition des normes de l'oral est-elle crédible? nous ne sommes certainement pas en mesure de répondre à cette question en matière de «préhistoire», car celle-ci reste pour nous un domaine que nous essayons d' "apprivoiser" mais nous restons encore loin d'avoir le droit d'y porter un jugement. Nous estimons que ce dernier revient de plein droit aux archéologues. Toutefois couper l'écriture de sa racine serait aussi une erreur. Il existe donc des concaténations graphiques répétitives qu'on constate mais dont le sens échappe.

Bref, malgré ces contraintes, la contribution d'E. Anati a réussi à faire avancer considérablement nos connaissances sur l'art préhistorique. Par ailleurs, nous sommes convaincue, comme E. Anati, que la créativité artistique paléolithique n'a qu'une seule origine : elle véhicule un langage visuel universel qui a su se répandre, il y a plus de 40.000 ans, sur tous les continents. Quant aux divergences, traduisant des caractéristiques vernaculaires, qui sont apparues plus tard, elles sont les conséquences de l'évolution socio-économique qu'ont connue les groupes succédant aux peuples chasseurs archaïques. C'est pour cette raison que pour mieux

²⁶ Anati E., 1989, p. 195.

comprendre et accéder à l'art préhistorique, il est nécessaire de l'envisager dans sa globalité.

Pour notre part, nous avons à notre disposition deux références principales : la France et l'Algérie.

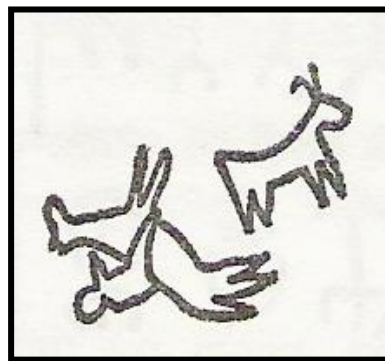
1.1.3- **-Les catégories des signes**

1.1.3.1- La classification de J. Gelb²⁷

Etant convaincu que l'écriture et l'image constituent deux systèmes autonomes qui fonctionnent indépendamment l'un de l'autre, la logique voudrait qu'il classe les dessins dans la catégorie des images. Or, il se pose la question de savoir si ces dessins sont des images ou de l'écriture. Pour justifier le fait de classer ces dessins comme une forme primitive de l'écriture, même s'ils ne sont pas une notation de la langue, il distingue le dessin de l'image par deux traits:

- Intention communicative/ intention esthétique.
- Représentation stéréotypée négligeant tous les détails / représentation fidèle dans le moindre détail ou élisant le moindre détail.

Dans sa théorie de l'écriture, une autre contradiction émerge pour affirmer que les dessins primitifs ne sont pas si différents de l'image, tous deux faisant apparaître au regard ce que l'œil verrait. Selon I.-J. Gelb, bien qu'il y ait des différences entre l'image visant la communication d'une idée et celle visant une intention artistique, leur ressemblance est dominante. Afin d'être fidèle à cette étroite relation entre les deux formes d'expression, il opte pour une appellation reflétant leur portée significative: des *procédés de description ou représentation*²⁸. Nous en reproduisons ci-dessous un de ses exemples illustratifs.



*Reproduction représentant le message: "on ne passe pas"*²⁹

Dans la figure ci-dessus, il s'agit d'une peinture rupestre des Indiens du Nouveau Mexique. Ce dessin véhicule le message «on ne passe pas» : le cavalier et son cheval renversés, d'un côté, et la chèvre bien redressée, de

²⁷ Gelb I.-J., *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, 1973.

²⁸ Gelb I.-J., op.cit., p. 41.

²⁹ Idem, p. 34.

l'autre, indique, selon I.-J. Gelb, au cavalier que la chèvre de montagne pourrait grimper la sente rocheuse, mais un cavalier risque de culbuter³⁰

Outre les procédés représentatifs, I.-J. Gelb évoque des procédés d'identification et de mémorisation. Dans cette catégorie, il classe d'autres moyens d'intercommunication à visée magique et/ou utilitaire. Il cite ainsi l'exemple de la panthère dessinée sur un bouclier. Au départ, ce dessin aurait peut-être en un rôle magique : transmettre la force et la rapidité de cet animal à la personne qui possède le bouclier, puis il a cédé la place à une destinée plutôt utilitaire. Autrement dit, l'image de la panthère aurait servi de symbole identifiant le propriétaire du bouclier.

Cette méthode d'identification trouve son écho dans le symbole héraldique et continue à s'exercer jusqu'à nos jours. On l'utilise pour marquer les animaux les uns des autres, distinguer le propriétaire d'un objet ou son fabricant. Dans ce même groupe, nous retrouvons les signes mnémoniques qui sont des aide-mémoire. Ils servent à déclencher le souvenir d'un événement, d'un proverbe ou d'un chant.

Qu'il s'agisse de procédés mnémo-identificateurs ou représentatifs, l'expression scriptuaire, à ses débuts, se rapprochait beaucoup de l'image. Cette idée qui semblait banale, trente ans plus tard, retrouve sa vraie valeur avec A.-M. Christin dans son livre: «L'écriture est née de l'image, et que le système dans lequel on l'envisage, soit celui de l'idéogramme ou de l'alphabet, son efficacité ne procède que d'elle»³¹.

En effet, attribuer à l'écriture une origine iconique n'est que lui rendre sa justice. Ces dessins primitifs, considérés pendant très longtemps comme des représentations zoomorphes et anthropomorphes simplifiées, constituent en réalité de véritables chef-d'œuvres où le support, les formes et la syntaxe qui les relie jouent un rôle déterminant.

1.1.3.2- La classification de M. Cohen³²

Persuadé qu'ils ne sont que des représentations figuratives, Marcel Cohen³³ parle de pictogrammes qu'il classe d'un point de vue cognitif en deux catégories:

- *Pictogrammes-signaux* déclencheurs de la parole et servant d'aide-mémoire.
- *Pictogrammes-signes* qui parlent en représentant des gestes.

Cette classification nous paraît trop réductrice pour le XXI^{ème} siècle, car elle ne prend pas en considération tous les éléments constitutifs des dessins tels que flèches, bâtonnets, séries de points et autres symboles

³⁰ Idem, p.p. 34-35.

³¹ Christin A.-M., op.cit., 1995, p. 5

³² Cohen M., *L'écriture*, Editions Sociales, Paris, 1953.

³³ Op.cit., p.p. 13-19.

géométriques, éléments difficilement classables et très récurrents, relevant de deux dynamiques: le tracé et le rythme.

1.1.3.3- La classification de E. Anati

E. Anati donne dans son livre le plus récent, *Les origines de l'art*³⁴, une classification plus exhaustive des dessins préhistoriques. Il en distingue trois catégories:

1- *Pictogrammes* (ou mythogrammes): figures réalisées par imitation, donc identifiables en tant qu'êtres humains, animaux, objets. Ces signes sont identifiables morphologiquement à l'objet représenté. En revanche, leur identification ne suffit pas pour accéder au sens du message véhiculé, il dépend des autres types de signes qui l'avoisinent.

2- *Idéogrammes*: signes conventionnels qui nous sont parvenus après des millions d'années sous la même forme, tels que la flèche, les bâtonnets. Ils ont rompu morphologiquement avec l'objet représenté de sorte que l'identification n'est possible que grâce à un patrimoine culturel de base. Ils se présentent comme une légende explicative des pictogrammes. Il faut les prendre en considération dans la lecture de l'œuvre préhistorique, leur association aux précédents vient les compléter. Ainsi se justifie le rôle du support par rapport aux signes qui s'y inscrivent : l'un serait l'idéogramme et l'autre le pictogramme. Ce type d'association est exprimé également à l'intérieur même du message construit entre les signes naturels et les signes symboliques. À ce propos, E. Anati écrit: «Il semble toutefois que les formes du support soient allusives, qu'elles représentent des idéogrammes ou des pictogrammes naturels qui auraient attiré l'attention de l'artiste préhistorique ; celui-ci les aurait alors complétés en ajoutant ce qui manquait selon lui ou ce qui pouvait le mieux les mettre en évidence, les formes naturelles du support.»³⁵.

3- *Psychogrammes*: signes difficilement identifiables dont l'objet est inaccessible, interprétés comme le produit d'une violente décharge énergétique ou des impulsions. Ils se situent à un niveau plus abstrait que celui des idéogrammes. Ils opèrent au niveau du subconscient que notre mémoire consciente ne sait plus définir, mais provoquent des réactions sensorielles dans les profondeurs de l'enfouï. Ce sont des explosions de l'esprit traduites en formules graphiques d'une immense efficacité souvent colorées en ocre-rouge.

1.2- Comportement symbolique

On a pu penser que les œuvres préhistoriques étaient fondées sur une reproduction réaliste et tout ce qui ne semblait pas l'être était banni et ignoré, considérés illogiques, du moins archaïques, sauvages, non raffinés.

³⁴ Anati. E., *Les origines de l'art*, Albin Michel, Paris , 1989, p.162.

³⁵ Anati E., 1989, p. 169.

C'est grâce à A. Leroi-Gourhan, qu'on a pu mettre fin à cette idée fausse. Il a, en effet, montré que cet art se fonde principalement et majoritairement sur une conception symbolique structurante, et que la dimension esthétique existe à part entière chez l'humain dès cette époque. «Les signes révèlent une remarquable conventionnalisation des symboles et un comportement figuratif qu'on pourrait presque qualifier de «pré-idéogrammes»³⁶.

A. Leroi-Gourhan insiste avec beaucoup de précisions sur les éléments caractérisant le symbolisme du paléolithique supérieur. Nous en citons entre autres trois³⁷.

En premier lieu, le procédé d'abréviation qui consiste à dépouiller la représentation figurative, d'animaux en particulier, de tous les détails accessoires en ne conservant que le strict minimum qui permette l'identification du sujet. Selon lui, ce procédé ne mène pas obligatoirement à l'abstraction car les figures abrégées restent morphologiquement identifiables.

En second lieu, la géométrisation. Ce procédé, qui donne également son nom aux signes résultant «formes géométriques», part souvent d'une abréviation pour aboutir par la suite à une forme abstraite qui rompt morphologiquement avec la forme réaliste de départ.

1	2	3	4	5
				
				
				
				
				

Tableau schématisant le procédé d'abstraction de certains signes féminins³⁸

Elle aboutit ainsi à des formes procédant entièrement du symbolisme abstrait. Les préhistoriens s'accordent à appeler ces formes (tectiformes, claviformes, scutiformes) des signes.

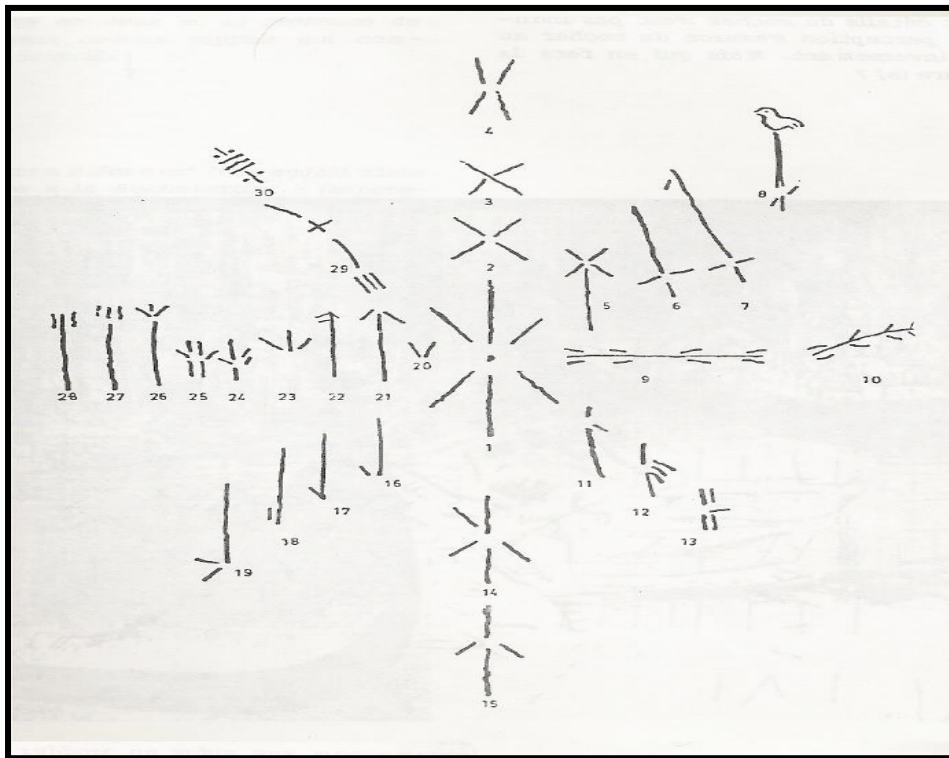
³⁶ A. Leroi-Gourhan, 1992, p. 155.

³⁷ Idem, pp. 308-315.

³⁸ Otte M., op.cit., p. 122. ce tableau est inspiré de Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1965, p. 235.

Comme nous l'avons constaté, les figures animales de l'art pariétal ne sont pas soumises à ce procédé : seules les figures humaines y sont soumises. Ceci justifie leur nombre très réduit en tant que formes morphologiquement reconnaissables, les signes phalliques et les vulvaires remplissant ce rôle. Dans l'art mobilier, la géométrisation touche aussi bien l'homme que l'animal. Ainsi une file de chevaux est réduite à un simple zigzag.

A. Leroi-Gourhan explique par la suite qu'un signe graphique préhistorique (signe gravé ou peint) n'est pas représenté à chaque fois en son entier. Il se décompose en de multiples éléments, et l'on ne trouve son occurrence complète qu'à certains endroits. Il existe donc une combinaison de signes dès cette période. À propos des signes abstraits, il avoue que les "signes minces" par opposition aux "grands signes" (claviformes, scutiformes, tectiformes, etc.) posent de sérieux problèmes aux préhistoriens. En se fondant sur les signes recueillis dans la grotte de Lascaux, il a réussi à les schématiser comme étant des variations d'un même signe ressemblant à une étoile à six branches, comme l'illustre la figure ci-dessous.



Variantes d'un signe complet au centre: étoile³⁹

En troisième lieu, A. Leroi-Gourhan évoque le « cadrage », qui consiste à regrouper les figures d'un même ensemble par la juxtaposition, la superposition ou l'espacement. Ainsi, les figures d'une reproduction

³⁹ Leroi-Gourhan A., *Les racines du monde, entretiens avec CL-H Rocquet*, Belfond, 1982, p. 250.

artistique paléolithique peuvent être séparées les unes des autres, espacées ou superposées. Selon lui, «l'étude de nombreux exemples a conduit à considérer que le groupement significatif des images primait au point de privilégier le groupement plutôt que la lisibilité des figures»⁴⁰.

Pour conclure sur ce point, nous affirmons que cette expressivité de remplissage, dont nous avons présenté quelques exemples ci-dessus, n'est nullement anodine. Bien au contraire, le remplissage présente un double intérêt. D'un côté, il produit, par sa régularité, une compétence scripturo-motrice singulière, qui fait de lui une expression graphique à dimension esthétique liée au mouvement et au rythme. De l'autre, il répond certainement à une logique graphique qui échappe à l'homme moderne et qui fait de lui une expression graphique innovante d'un support à l'autre, peut-être en relation avec une symbolique. En tout cas, cela correspond pour nous à une organisation de l'aire graphique délimitée à sa disposition. Expressivité, plaisir du rythme visuel, allusions significatives, pur ornement, nous ne saurions trancher.

Nous pouvons ajouter que, progressivement, des avancées surgissent: constitution de signes en série, décomposition des signes, expression rythmique, esthétique, arrangement du support.

Références

- Anati E., *Les origines de l'art de la formation de l'esprit*, Albin Michel, Paris, 2001
- Anati. E., *Les origines de l'art*, Albin Michel, Paris , 1989.
- Christin A.-M., *L'image écrite*, Flammarion, Paris, 1995, p. 5
- Cohen M., *L'écriture*, Editions Sociales, Paris, 1953.
- Cotin M., *Le corps de l'animal préhistorique utilisé comme aire scripturale »* GERSAR, 1988
- Cotin M., *Le corps des animaux préhistoriques comme aire scripturale d'expression*, Gersar, 1982.
- Gelb I.-J. , *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, Paris, traduction française, 1973.
- Jean G., *Langage de signes : l'écriture et son double*, découverte Gallimard, 1989.
- Joussaume R., *Tiya- l'Ethiopie des mégalithes*, CNRS, 1995.
- Leroi-Gourhan A., *Les racines du monde, entretiens avec CL-H Rocquet*, Belfond, 1982.
- Otte M., *Arts préhistoriques, l'articulation du langage*, De Boeck, 2006.
- Otte M., *Arts préhistoriques, l'articulation du langage*, De Boeck, Belgique, 2006.

⁴⁰ Leroi-Gourhan A., op.cit., 1992, p. 309.