

La pensée et le signe en Mésopotamie

Jean-Jacques Glassner
directeur de recherche, CNRS

Conférence donnée le **3 février 2006** à 17 heures
dans l'amphithéâtre de l'EHESS, au 105 Bd Raspail à Paris

Introduction

La Mésopotamie [**cliché**] est une terre gorgée de sang et de culture. Au premier millénaire avant notre ère, Babylone en est le cœur battant. Sous les monarques séleucides, les écoles babyloniennes y cultivent le précieux héritage des millénaires écoulés et lorsque Attale I^{er} de Pergame, à la fin du 3^e siècle avant notre ère, choisit de faire la guerre aux Galates, ces tribus gauloises établies en Asie Mineure, c'est à un devin babylonien réputé qu'il demande une consultation avant d'engager les hostilités sous des auspices favorables. La communauté juive y a également ses écoles qui finiront par écrire le Talmud de Babylone, sans parler des Grecs eux-mêmes qui y fondent une école stoïcienne, avec à sa tête, au 2^e siècle, un certain Diogène de Babylone, possiblement un autochtone malgré son nom grec. Il est le fondateur de la linguistique stoïcienne, il deviendra le maître du Portique à Athènes et il finira ses jours à Rome où les Athéniens l'enverront en ambassade pour obtenir une remise d'impôts et où il introduira la doctrine stoïcienne. Au cours de ce même siècle, un autre Diogène, également de Babylone ou de Séleucie du Tigre, est un philosophe épicurien qui est très en cours auprès du monarque séleucide.

Mais je vous invite aujourd'hui à remonter dans le temps et à porter votre regard vers la Mésopotamie méridionale au milieu du 4^e millénaire avant notre ère. C'est alors le pays d'Uruk [**cliché**], comme on l'appelle faute de mieux. En l'état de la documentation, les hommes qui paraissent y vivre en bonne entente ressemblent fort à des acteurs muets. À l'opposé de leurs voisins ou de leurs prédécesseurs qui développent un art hautement sophistiqué de la glyptique [**cliché**], eux ils l'ignorent. Semblablement, alors que les autres ornent leur céramique d'un décor parfois foisonnant [**cliché**], ils produisent une céramique vierge de tout décor [**cliché**].

Pourtant, ce sont ces mêmes hommes qui inventent en un espace de temps très court deux modes d'expression, deux systèmes sémiologiques appelés à connaître un immense avenir. Le premier est le répertoire iconographique des sceaux-cylindres, le second est l'écriture.

1. Le sceau-cylindre

Le sceau-cylindre [**cliché**] est un objet typiquement mésopotamien. Il présente une caractéristique importante : le lapicide y dispose de toute la surface cylindrique du support qu'il peut orner de motifs gravés. Son apparition est subite, au milieu du 4^e millénaire. Il atteint immédiatement un art qui frise la perfection.

Les supports de ces sceaux sont en matériaux rares, nobles, habituellement importés : le marbre blanc ou rose tacheté, la serpentine, l'aragonite, le lapis-lazuli, le jaspe, des cristaux

variés, l'hématite, la chalcédoine, l'agate et l'obsidienne ; l'or ou l'argent sont l'exception. Ces matériaux peuvent venir de très loin. Je rappelle pour mémoire qu'un rubis de Birmanie orne une statuette d'Ishtar conservée au Musée du Louvre.

Au 4^e millénaire, en l'état de la documentation, l'inventaire du répertoire décoratif se laisse décrire comme suit [**cliché**] : des êtres humains, des notables ou des hommes et des femmes du commun ; des êtres mythiques ; des animaux réels ou imaginaires ; des plantes ; des objets manufacturés ; des représentations architecturales. Ces figures [**cliché**], parfois mêlées les unes aux autres, entrent dans des compositions variées : alignements, frises, défilés, motifs héraldiques, scènes à caractère religieux, cynégétique, militaire ; activités de la vie quotidienne.

L'histoire ultérieure de la glyptique montre la capacité de ce registre à se renouveler et à se transformer. Vers 2600, à l'époque dite de Fara [**cliché**], les scènes mythologiques représentant des combats de dieux sont particulièrement en vogue. Au 21^e siècle [**cliché**], la scène de la présentation du dépositaire du sceau à une divinité, par l'entremise d'un dieu ou d'une déesse, est très prisée. Elle se distingue par sa sobriété.

On juge, très souvent, que dans l'ancien Orient, le sceau sert à clore un espace, un panier, un pot ou une pièce, l'absence de serrure et de clef conduisant à son recours systématique. On sait, pourtant, que l'invention de la clef n'en supprime pas l'usage ! C'est que le sceau a toujours une double fonction, celle d'identifier et de valider en même temps que de fermer, le second aspect de cette double fonction n'étant qu'un corollaire du premier : il y a toujours quelqu'un sous l'autorité duquel un espace, quel qu'il soit, est clos.

En d'autres termes, le sceau est donc un signe autocentrique, une signature. Il attire l'attention sur son détenteur ou son dépositaire en le soustrayant à l'anonymat.

La raison de la signature est d'ordre politique, économique et moral. Elle implique une répartition de biens et de pouvoirs et une responsabilité du signataire vis-à-vis de sa signature. Un document signé, enfin, peut être conservé et exhibé en de multiples occasions ; il constitue une garantie permanente de ce qui est affirmé par le signataire.

S'agissant de l'iconographie, le projet des lapicides ne peut donc y être de narrer, uniquement, des gestes quotidiens ou des actions héroïques, moins encore de se contenter de décrire la variété de la flore ou de la faune. Le décor ne constitue pas une figuration simple qui se satisfait de ce niveau superficiel de lecture. C'est un langage complexe qui sert à informer, en les saisissant dans la multiplicité des métaphores qui en travaillent les images de l'intérieur, sur l'identité, la position ou le statut social du dépositaire ou du propriétaire du sceau, sur l'institution à laquelle il appartient, la part d'autorité dont il est investi, les préoccupations d'ordre religieux, politique ou économique qui l'animent. En un mot, le décor fonctionne comme un moyen mnémotechnique mettant en lumière un personnage précis.

Voici [**cliché**] par exemple trois sceaux, dont l'un est néo-assyrien, les deux autres sont de l'époque d'Uruk, où le dépositaire mobilise un panthéon pour parler de lui, un panthéon anthropomorphe dans le premier cas, un panthéon illustré par des objets de culte divers, un oiseau, image fréquente d'une divinité, et une hampe cette dernière désigne la personne de la déesse Inanna.

Le dernier exemple représente un métier à tisser, avec des femmes alentour, en pleine

activité. Par-delà la scène familière d'un travail artisanal ou domestique, cette image évoque aussi tout autre chose. Elle évoque le geste d'Enlil, à la tâche, en train de créer la terre. Le dieu, confronté au couple primordial Ciel masculin et Ciel féminin, étroitement unis l'un à l'autre, sépare ces deux êtres et fait apparaître un espace vide dans lequel, un texte concernant Marduk, nouvel Enlil, le dit clairement, il fabrique une natte de roseau qui symbolise la terre et sur laquelle il sera possible d'ériger un temple. La vannerie et le tissage ont ceci en commun qu'ils nécessitent de la part de l'artisan le même geste, celui de séparer, séparer deux fils ou deux feuilles de roseau afin d'en glisser un troisième entre eux et créer un artefact. Telle est l'œuvre du démiurge à laquelle l'iconographie du sceau fait aussi allusion. La représentation du métier à tisser vu d'en haut est une figure conventionnelle. J'ajoute, en outre, que l'image du métier à tisser reproduit très précisément un signe de l'écriture sumérienne, le signe É [cliché], soit l'un des signes qui permet d'écrire le nom du dieu Enlil.

Résumons-nous. Les objets et les outils de la vie quotidienne, les oiseaux du ciel, les symboles du culte sont autant de signes conventionnels, je veux dire socialement reconnus, qui sont utilisés dans le registre de l'iconographie des sceaux-cylindres parce qu'ils sont immédiatement identifiables comme tels par tout un chacun.

Tournons-nous à présent vers l'Amérique centrale et les indiens Cuna du Panama, une société qui ignore l'écriture. Chez les Cuna [cliché], il est des savoirs qui font l'objet d'une transmission spécifique et dont l'enseignement se fonde sur deux techniques utilisées de conserve, l'une visant à apprendre des sons et relevant exclusivement de l'oralité, l'autre jouant de séquences d'images. C'est ce que l'on appelle la pictographie, pour la nommer par son nom. Elle sert dans la séquence des actions rituelles à accomplir en public lors de l'initiation des jeunes filles comme elle est d'usage courant lors de la récitation d'un chant thérapeutique par un chaman.

Les dessins y répondent à un certain nombre de critères classificatoires, car il est des contraintes strictes dans la manière de présenter les objets, ou dans l'ordre d'apparition des figures et qui est toujours scrupuleusement respecté. On aboutit de la sorte à une remarquable homogénéité stylistique. En clair et en peu de mots, les personnages ou les objets représentés le sont toujours de la même manière, entretenant entre eux le même type de rapports, et l'ordre de succession des images est toujours scrupuleusement identique à lui-même.

La pictographie n'est pas l'institution d'un code inédit, elle a pour objet de parler à son lecteur et d'évoquer en lui des images fortes et qui lui sont familières. Elle a cette familiarité en commun avec l'art des sceaux-cylindres.

Mais il y a davantage. La pictographie cuna ne présente en images que certains rapports d'éléments de la chaîne parlée. Elle ne cherche pas à transcrire tous les mots de la langue, elle ne note qu'un lexique limité et spécialisé. Or, le choix des mots n'est pas réalisé au hasard, les pictogrammes ne renvoient qu'à ceux qui sont appelés, à un moment du déroulement du récit, à jouer le rôle de variantes par rapport à une formule figée. Je m'explique. Ce qui est noté, principalement, ce sont des noms propres qui constituent les points de fixation où se condense le savoir mythologique et cosmologique. Or, ces noms propres, soit les êtres qu'ils représentent et qui sont dotés d'une personnalité complexe, font référence à un épisode du récit mais permettent d'introduire dans celui-ci une ou plusieurs variantes liées à leurs capacités diverses d'action. Parmi les versions potentiellement possibles, le prêtre ou le chaman choisira donc celle qu'il juge la plus appropriée à la situation concrète dans laquelle il se trouve.

Cette pictographie ne relève pas de l'arbitraire individuel ; les images qui la composent ne sont ni l'expression de talents personnels ni des images hâtivement esquissées à des fins éphémères et strictement privées. Elle est, tout à la fois, du ressort de la catégorie de l'aide-mémoire puisqu'elle constitue une sorte d'abrégé destiné à soulager cette dernière, et de celle de la mnémotechnique dans la mesure où elle vient en aide à la mémoire orale par des procédés d'association mentale qui prennent appui sur la mémoire visuelle.

Le décor iconographique des sceaux-cylindres mésopotamiens présente les mêmes caractéristiques que la pictographie indienne. Voici des sceaux paléo-akkadiens, soit du 22^e siècle avant notre ère [**cliché**]. L'un d'eux, en haut à gauche, représente une scène mythologique complexe avec pour acteur principal le dieu Éa-Enki. La scène est unique en son genre, on ne lui connaît pas de parallèle et le mythe narré ne nous est pas parvenu. Mais en observant chaque détail iconographique, on découvre qu'il a été fécondé par le monde visuel contemporain. Chaque détail iconographique a été inspiré par des images connues, répertoriées et représentées en ronde-bosse ou en bas-relief. Quant au lion rugissant, au bovidé couché, ils font partie du décor architectural du temple et du mobilier cultuel. Il n'empêche, l'ensemble est neuf et original, il est de l'ordre de la variante dont je parlais tout à l'heure, à propos de la pictographie cuna. Nous sommes dans l'univers de la pictographie et la scène est destinée à promouvoir la personnalité du propriétaire du sceau ; l'inscription nous le dit, il s'agit d'un scribe, donc d'un lettré. Parce qu'elle évoque un personnage unique, la scène est unique, mais elle est constituée d'un ensemble d'images qui sont autant de clichés parfaitement identifiés par le public.

Voici un second exemple, il figure la lutte qui oppose un homme et un lion, entendons le roi des hommes et le roi des animaux [**cliché**]. Les scènes sont convenues et illustrent les règles de la lutte : les adversaires se saisissent à bras le corps tout en prenant soin, lorsqu'ils ont un genou en terre, de ne pas poser leur autre pied à plat au sol, mais de le raidir de façon à n'avoir d'autre contact avec le sol que l'extrémité des orteils, le fait de poser le pied à plat n'étant autorisé qu'au moment de la victoire, lorsque le vainqueur soulève le vaincu au-dessus de lui. Comment ne pas penser, en voyant cette scène, à la lutte qui oppose Gilgamesh et Enkidu, dans l'épopée homonyme ? Des sceaux que vous avez sous les yeux, deux sont paléo-akkadiens, soit du 22^e siècle avant notre ère, l'autre est néo-assyrien, soit du 7^e siècle avant notre ère. Les conventions sont tenaces.

On peut donc conclure de ce rapide aperçu que l'art du lapicide mésopotamien est en tous points similaire à celui du dessinateur cuna. L'iconographie du sceau-cylindre relève de la pictographie, et c'est un art qui touche la perfection. Il prend appui sur des représentations socialement reconnues afin de faire passer avec toute la clarté requise le message qui est le sien auprès du public concerné.

On ne cesse de répéter, depuis Aristote jusqu'à nos jours, que la pictographie est une écriture primitive et élémentaire. Il n'en est rien. Loin d'être une écriture échouée, une vulgaire prothèse qui viendrait remédier à quelque insuffisance, elle est un art particulièrement raffiné de contrôler la mémoire orale. On voit maintenant que l'on ne peut plus confondre écriture et pictographie. Un fossé les sépare non pas tant du point de vue du mode de notation que du but recherché.

Les sciences cognitives nous l'enseignent, l'esprit humain fonctionne à l'aide de dispositifs artificiels. Dans les sociétés sans écriture, la pictographie est de ceux-là. Comme

technique mnémorique, elle s'appuie sur la conviction de la supériorité de la mémoire visuelle sur la mémoire verbale.

Au cours du 3^e millénaire, les lapicides introduisent une nouveauté dans le décor du sceau-cylindre : ils joignent un texte à la représentation iconographique, un texte qui dit très habituellement le nom et les titres du propriétaire ou du dépositaire [**cliché**]. Où l'on voit que pictographie et écriture sont nettement dissociées même si elles peuvent voisiner sur le même support. Nous sommes en présence de deux codes parfaitement distincts et dont la fonction se complète : l'image évoque la personnalité du propriétaire, l'inscription énonce son nom comme une séquence linguistique.

Aujourd'hui, le même procédé est utilisé dans la bande dessinée, nouvel avatar de la vieille pictographie, où le dessin est complété par un texte noté dans une bulle qui prend le relais du cartouche du lapicide mésopotamien [**cliché**] : notez dans les dessins la présence du casque sumérien, des couvre-chefs hittites et mèdes, de la barbe assyrienne, sans parler de l'accoutrement des Gaulois, autant de conventions fortes destinées à éveiller une foule de références chez le lecteur averti.

Il y a quelques années, le très sérieux journal *Le Monde* publiait en première page ce dessin emprunté à Hergé et aux Aventures de Tintin [**cliché**]. C'était lors de la célébration du centenaire de la naissance de Freud. L'attitude de l'homme lisant son journal en marchant dans la rue. Une fois encore nous sommes dans l'univers de la convention qui permet à tout lecteur d'identifier la scène. La variante consiste dans le fait de mettre en scène le capitaine Haddock. Mais Hergé a croqué deux fois le capitaine dans cette même attitude, dans l'un des cas, le journal, *La Dépêche*, offre une page blanche à la vue du lecteur, dans l'autre, la page est noircie de lignes d'écritures. Les tintinologues présents dans la salle sauront reconnaître la source exacte de l'emprunt.

2. L'écriture

Peu de temps après avoir inventé une manière de pictographie, apparemment au 34^e siècle, les Mésopotamiens, et nous savons dans ce cas que ce sont très précisément les Sumériens, inventent l'écriture.

Le projet qui sous-tend l'écriture est entièrement nouveau et diffère totalement de celui qui sous-tend la pictographie. Il a pour ambition de rendre visibles tous les mots de la langue. Autrement dit, et pour faire court, l'écriture se veut une notation symbolique à caractère visuel, qui fait système et qui exprime un énoncé linguistique. Elle relève donc de manière définitoire aussi bien de la linguistique que de la sémiologie ou science des signes et, dans ce sens, elle se distingue de toutes les autres formes d'expression visuelle. C'est à ce système, et à lui seulement, que les Mésopotamiens donnent le nom d'écriture. L'iconographie du sceau-cylindre en est exclue. J'insiste sur ce point, les Mésopotamiens nous mettent sur la voie de nos propres définitions et de nos propres classifications. L'écriture se situe au point d'intersection de ces deux pans de l'activité cognitive que sont l'image et la langue.

À sa base, il y a un concept, celui que je viens d'énoncer, et l'écriture sumérienne en est l'actualisation, l'objectivation la plus anciennement connue.

Mais que signifie concrètement inventer l'écriture. Cette dernière nécessite d'abord un support pour la recevoir et un outil pour la noter. La Mésopotamie méridionale est une terre dépourvue de toute matière première autre que l'argile et le roseau. C'est avec eux que l'on construit les maisons, les unes en briques [**cliché**], les autres en roseau [**cliché**].

Partant, les Mésopotamiens choisissent d'écrire [**cliché**] sur des tablettes d'argile à l'aide d'un calame en roseau.

L'écriture mésopotamienne est appelée cunéiforme à cause de la forme des signes dont elle fait usage et dont les éléments constitutifs ont l'apparence de clous ou de coins. Mais au moment de son invention, les signes épousent de tracés linéaires. C'est que, dans un premier temps, le calame est taillé en pointe. Il sera remplacé vers la fin du 4^e millénaire par un nouveau calame dont l'extrémité est taillée en biseau. Avec lui, il n'est plus possible de tracer des courbes mais seulement des segments de lignes droites. C'est son adoption qui impose aux éléments constitutifs des signes graphiques leur forme en coin. Les signes perdent alors leur aspect linéaire pour acquérir la forme anguleuse qui les caractérise. Bref, l'écriture cunéiforme naît de la meilleure adéquation du calame à l'argile.

À la base de l'écriture sumérienne, il suffit d'un trait et d'un point [**cliché**], autrement dit, lorsqu'on écrit sur de l'argile, une encoche et un cercle, ce dernier n'étant qu'un point un peu épais [**cliché**]. Il me semble tout à fait superflu de souligner que pour tracer de telles figures, il n'est besoin d'aucun antécédent !

Considérons, par exemple, la notation des nombres. À partir de ce noyau premier que forment l'encoche et le cercle, jouant de leur taille, de leur orientation variable sur le support, de leurs associations et de leurs imbrications, les Sumériens fabriquent des signes nouveaux [**cliché**] : une grande et une petite encoche, un grand et un petit cercle, une encoche dotée d'un cercle inscrit, deux cercles concentriques ; le côté arrondi de l'encoche peut être orienté vers la droite ou vers la gauche, vers le haut ou vers le bas, deux encoches peuvent être associées en position tête-bêche. Il existe également la faculté d'ajouter des surcharges sur ces signes comme un trait, deux traits parallèles ou des hachures. On joue enfin de la position relative de ces signes les uns par rapport aux autres dans les séquences syntaxiques où ils figurent. Ce faisant, on multiplie les capacités de l'écriture et, étant parti de deux signes élémentaires, un trait et un point, on aboutit à un corpus d'une soixantaine de signes.

Mais les Sumériens ne se contentent pas de créer des signes visuels qui pourraient, à la limite, être dénués de sens. Ils donnent à ces signes des significations. Poursuivons notre exemple. Les soixante signes que nous avons identifiés jusqu'ici disent des nombres concrets, car aucune notion générique de nombre n'y transparait. Ils sont impliqués dans des systèmes métriques variés. On en connaît treize, à l'époque d'Uruk [**cliché**], ils servent à mesurer des quantités discrètes, des surfaces, des volumes, des poids, le temps qui passe. Chaque signe désigne une unité différente et le même signe désigne une unité dont la valeur n'est pas la même d'un système à l'autre. Or, ces unités et ces valeurs sont désignées par des mots. Chaque signe désigne donc des mots, et une pluralité de mots. Nous n'en avons pas fini. Non contents de noter des nombres, les mêmes signes désignent aussi les noms des unités de mesures employées et ils signalent de plus la nature de ce qui est quantifié comme des hommes, des rations alimentaires, des farines ou des céréales, des qualités de bières, des animaux.

Autrement dit, chaque signe graphique désigne plusieurs mots de la langue. Il a

simultanément plusieurs significations différentes. On découvre ici un premier trait caractéristique de l'écriture cunéiforme : les signes saisissant globalement des mots entiers, on est en présence d'un système logographique ; chaque signe disant un mot est un logogramme et comme il signale plusieurs mots, il est un logogramme polysémique et polyphonique.

On vient de voir qu'à partir d'une encoche et d'un cercle, ce que l'on peut appeler des signes premiers, les Sumériens créent 58 signes que l'on peut appeler des signes dérivés. Or, ils ne se contentent pas de ce corpus. On estime entre 800 et 900 le nombre de signes d'écriture qu'ils inventent pour noter les mots de leur langue. En d'autres termes, ils ont la capacité de traduire par écrit plusieurs milliers de mots.

La méthode est toujours la même. Ils créent un corpus de signes premiers à partir duquel ils fabriquent des signes dérivés, toujours selon les mêmes procédures [**cliché**] : position tête-bêche ou au miroir ; signe hachuré ; signes associés ou imbriqués. Mais on peut cumuler les procédures : deux signes associés peuvent être surchargés au moyen de hachures ; un signe imbriqué dans un autre peut être incliné ou hachuré. En l'état des connaissances, une centaine de signes premiers sont réemployés dans de multiples procédures de dérivation permettant de créer plusieurs centaines de signes nouveaux. Ce faisant, les Sumériens multiplient les capacités de l'écriture en construisant un système de signes homogènes qui se laissent classer en familles et qui se répondent les uns aux autres. C'est ici la preuve, s'il en fallait une, que l'écriture est inventée en un seul et même effort de la pensée.

Mais le travail formel de fabrication de signes ne suffit pas à créer une écriture. Il ne peut être dissocié de l'aspect sémantique car ce n'est pas la substance des signes qui importe mais leur valeur. C'est ainsi que l'inclinaison, la reproduction au miroir, l'adjonction de hachures et de surcharges diverses, permettent d'écrire des mots nouveaux. Faut-il le répéter, le but poursuivi par les inventeurs de l'écriture est de traduire en images les mots invisibles de la langue.

Certains signes représentent des objets concrets, les parties du corps humain, des outils et des objets manufacturés, des animaux et des végétaux. Mais ne nous y trompons pas, il s'agit déjà, avec eux, de conventions sociales bien établies. Considérons les parties du corps [**cliché**]. On reconnaît la tête, la main, le bras, le sexe masculin, le sexe féminin, mais on ne reconnaît pas le pied qui est représenté sous l'aspect d'une tête d'âne vue de profil.

On découvre ici qu'une première exigence à la source de l'écriture résulte d'une extrême régularité dans le choix des formes et des significations. La composition des dessins même les plus simples répond déjà à un certain nombre de critères éloignés de la banale reproduction à l'identique, car, très rapidement, loin du dessin naïf dont on imagine mal qu'il ait jamais existé, on entre dans la sphère des représentations dites conventionnelles c'est-à-dire socialement reconnues. Prenons par exemple l'individu de sexe masculin et l'individu de sexe féminin. Le premier est représenté par une tête, le second est perçu par son sexe, illustré par le triangle pubien. Toute la différence est là. L'homme a une position sociale, une capacité professionnelle, une manière d'être dans la société, il est représenté par la tête. La femme vit sous la dépendance de l'homme pour lequel elle est un sexe, différent du sien, avec lequel il entretient une relation et qui est apte à lui donner des enfants. Le choix des signes est le reflet de ces conventions sociales.

Il me reste à évoquer un second trait caractéristique de l'écriture sumérienne. Parmi les signes dérivés, on a observé la présence de signes composés de graphèmes imbriqués les uns dans les autres. Dans ce cas, l'association se fait très souvent entre un signe qui joue le rôle d'une

matrice dépourvue de signification, il s'agit de signes simples comme un rectangle ou un cercle, et un second qui est choisi pour sa valeur phonétique laquelle indique la prononciation d'une syllabe, d'une partie du mot désigné. L'écriture sumérienne n'est donc pas seulement logographique, elle est aussi phonétique. Voici, par exemple, [cliché] le signe BAD_x , un cercle agrémenté de quatre excroissances. Lorsqu'on y inscrit le signe EN qui réfère, habituellement, à un administrateur, *en*, d'un domaine institutionnel, on crée un nouveau signe à lire *ezen* et qui dit une « fête », une « célébration ». Dans ce cas, EN est envisagé pour sa valeur purement phonétique et signale la fin de la prononciation du mot *ezen*. On retrouve le même phonème *en* inscrit dans un autre signe, $GÁ$, une matrice, un banal rectangle, sans signification précise ; l'ensemble est à lire *men*, une « couronne », *en* indiquant la fin de la prononciation du mot. Bref, un signe traduisant un son, il est alors phonétique. Dans le cas de l'écriture sumérienne, il note une syllabe, soit une combinaison de voyelles et de consonnes. On parlera donc d'écriture syllabique.

Non contents d'inventer les signes et leurs valeurs, les Sumériens jugent indispensable de légitimer leurs choix en explicitant les raisons qui motivent les liens qui unissent les signes aux valeurs dont ils sont investis. Un exemple suffira à le montrer [cliché]. Le signe $GIBIL_6$, qui s'écrit à l'aide des deux sous graphies GI+NE. GI est une sous-graphie à caractère phonétique disant la prononciation du début du mot, NE seul étant à lire $GIBIL_x$. Dans le même temps, on reconnaît dans GI la traduction visuelle du mot « roseau » et dans NE celle du verbe « brûler, incendier ». Un matériau inflammable et un verbe brûler, l'un en position de sujet, l'autre de verbe, sont associés, ici, dans une parfaite succession syntaxique. Or, le signe $GIBIL_6$ sert à noter un nom divin, Gibil, un dieu du feu qui est perçu, précisément, une épithète nous en informe, comme « l'incendiaire de la cannaie ». On vient de voir que son nom peut être traduit par l'expression « roseau qui brûle » ; la graphie se révèle être un véritable commentaire qui motive donc le choix des signes.

Où en sommes-nous ? L'invention de l'écriture cunéiforme n'est pas le fruit d'une imagination solitaire et débridée, mais d'un effort délibéré et conscient de construire un système cohérent et hautement signifiant. Elle suppose une activité conceptuelle intense qui est la condition même de son existence. On voit du même coup qu'il ne peut exister ni pré- ni proto-écriture, autant de concepts que nous devons évacuer de notre entendement ! Les caractères du répertoire des signes obéissent à des déterminations de système. Ils sont pensés solidairement ; ils présentent entre eux un rapport génétique évident ; ils s'organisent en une unité descriptible et cohérente ; ils forment un tout articulé, jouant des multiples combinaisons que permettent leurs associations ; ils ont chacun une forme propre qui les caractérise et, en même temps, ils se ressemblent et se classent entre eux ; leur usage récurrent les met en mesure, souvent, de créer des configurations nouvelles qui sont, à leur tour, stabilisées, mémorisées et intégrées dans le système jusqu'à former, parfois, de véritables familles ; chacun d'eux porte, dans sa structure, dans les médiations par où il est présenté à la pensée, dans son mode de connexion aux autres caractères, la marque de son appartenance au même champ ; leur nombre forme un ensemble limité mais non fini.

L'écriture sumérienne est un système mixte. C'est un système logographique où les signes désignent des mots de la langue sumérienne. C'est un système phonétique où les signes désignent des syllabes. Dans leur grande majorité, les signes étant polysémiques, ils sont nécessairement polyphoniques. C'est vraisemblablement ce trait fondateur qui favorise le recours au syllabisme.

L'effort consenti montre que l'on est en présence de l'une des grandes aventures

intellectuelles de l'humanité. La sémiologie et la linguistique sont convoquées. Elle conduit l'homme à une réflexion renouvelée sur son environnement, le cosmos, la nature et la société. La conception même de l'écriture montre qu'elle consiste dans un gain de connaissance, l'élaboration des signes nécessitant tout un travail de motivation. D'un mot, elle transforme le rapport de l'homme au monde. Cette volonté se dégage tout particulièrement dans la manière dont sont constituées les familles de signes.

Voici un exemple [cliché]. Le signe MASH est formé de deux segments de lignes droites qui se croisent ; il signale conventionnellement le mot *mash*, « moitié ». Nouvel exemple du recours au phonétisme, les Sumériens usent de la procédure dite du rébus pour noter un mot en se servant du signe qui exprime un mot homophone. Ils utilisent donc le signe qui traduit *mash*, « moitié », pour désigner le terme homophone *mash* qui signifie « caprin ». Jouant de dérivations multiples, comme le tableau le montre, l'imbrication dans le signe LAGAB, un cercle dépourvu de signification lexicale précise, l'association avec d'autres signes ou l'adjonction de surcharges variées, les inventeurs fabriquent une famille de signes propre à désigner les membres d'une espèce animale, celle des ovi-capridés. En un mot, une famille de signes pour désigner une espèce animale.

Bref, l'écriture fournit des cadres de classement pertinents qui améliorent la perception que l'homme a du monde ; elle implique un appétit de connaissances objectives, une attention soutenue envers les propriétés du réel, des démarches intellectuelles variées et des méthodes d'observations approfondies.

L'invention de l'écriture conduit aussi l'homme à une réflexion sur les mots de sa langue, le recours au phonétisme en est la preuve qui signale une amorce d'étude phonologique et morphologique. On se met à penser les mots en les écrivant. Le bilinguisme, voire le plurilinguisme, si caractéristique de la Mésopotamie, doit jouer, à ce stade, un rôle important. Il est bien connu, en effet, qu'un contexte multilingue favorise la prise de conscience, par l'homme, de la phonologie, de la morphologie et de la structure de sa propre langue. Ce n'est que lorsque les Chinois découvrent le sanscrit qu'ils se lancent dans l'étude de la phonologie de leur propre langue.

Créée dans un univers multilingue, l'écriture sumérienne serait-elle polyglotte ? Le signe SHITA+GISH+NÁM [cliché] désigne un notable qui se distingue de ses pairs par le port d'une masse d'arme ; or, GISH.SHITA dit le mot « masse d'arme » ; quant à NÁM, qui a plusieurs valeurs possibles, il peut désigner *umush*, un « notable » ; dans ce cas, le signe est motivé dans la mesure où il offre une description du terme qu'il traduit. Or, il a été inventé pour traduire un terme akkadien et non sumérien, le mot **shitarrum*. Le système inventé par les Sumériens pour la notation de leur propre langue permet donc aussi d'écrire les langues étrangères !

Malgré tout ce qui vient d'être dit, l'invention de l'écriture demeure une énigme. On ignore le mobile véritable de son invention. Une rumeur persistante assure que sa genèse résiderait dans d'antiques techniques comptables. Parce qu'elle est un instrument efficace dans les pratiques administratives et juridiques, elle aurait été mise au point par des comptables pour répondre à des impératifs de gestion.

Partant, on nous explique que l'écriture cunéiforme s'originerait dans des pratiques comptables qui remonteraient à la plus haute antiquité, soit le 10^e ou le 9^e millénaire. Il s'agirait de systèmes comptables fondés sur l'usage de calculi ou de jetons [cliché]. J'ai montré ailleurs

pour ne pas y revenir que cette théorie est fausse, fausse parce que dépourvue de tout fondement documentaire sérieux, fausse parce que dépourvue de tout fondement théorique.

Il existe, certes, des calculi regroupés dans des bulles et qui sont utilisés conjointement avec l'écriture [**cliché**]. La relation qu'entretiennent ces calculi avec l'écriture est fondée sur des équivalences complexes non encore totalement élucidées, mais en aucun cas les calculi ne sauraient être les précurseurs des signes écrits.

Quant à l'idée selon laquelle la bulle d'argile vidée de ses calculi devenus inutiles aurait été aplatie pour devenir une tablette, les signes d'écriture notés sur sa surface ayant remplacé les calculi qu'elle contenait, elle n'est pas davantage recevable : la bulle avec ses calculi continue à être en usage conjointement avec l'écriture, comme en témoigne, entre autres, une bulle du 2^e millénaire [**cliché**] qui comporte un texte inscrit sur sa surface et des calculi dans sa cavité.

Pour faire court, je me contenterai, à propos de cette thèse, de paraphraser Pierre Abélard lorsqu'il parlait d'Anselme, l'un des plus grands théologiens de son temps : « Sa flamme enfumait la maison au lieu de l'éclairer ».

Car ce sont là autant d'idées fausses. Et en voici un autre exemple. On considère généralement que la notation décimale dérive de la capacité à compter avec les dix doigts des deux mains ; or, il n'en est rien. Si l'on observe un tant soit peu un musulman en prière, on voit qu'il compte avec son pouce le nombre de phalanges de ses quatre autres doigts, ce qui fait douze ; ensuite, il multiplie douze par autant de doigt qu'il a à l'autre main, soit cinq ; le total est soixante ! Il pourrait du reste poursuivre avec les phalanges des deux mains et compter jusqu'à 144. Derrière ce mode de calcul c'est le système sexagésimal qui se profile et non le système décimal.

S'il est vrai que la grande majorité des documents les plus anciens présente un caractère juridique, administratif ou comptable, les faits n'en sont pas moins têtus qui s'inscrivent en faux contre cette vision réductrice. Car il est une évidence qui s'impose à nous : quelle que soit la pratique limitée qui est la sienne, dans les premiers temps, le concept d'écriture mobilise la pensée à un niveau qui la dépasse amplement. Le lourd investissement intellectuel, en temps et en ressources, montre suffisamment qu'elle ne saurait répondre aux seuls impératifs de la gestion administrative des biens et des hommes.

Il est, d'ailleurs, des documents que l'on ne peut ignorer. L'un d'eux [**cliché**], dont la postérité est immense puisqu'il est encore étudié, dans les écoles, au début du 2^e millénaire, s'ouvre comme suit : « lorsque les avis et les commandements divins (furent offerts), à ce moment-là le savoir secret des experts fut apporté. (Ainsi : suit alors le corps du texte) ». On découvre dans cette formule introductive une allusion tout à fait explicite à des connaissances savantes réservées à une élite et que l'écriture permet, désormais, de pérenniser et de transmettre.

Ne nous y trompons pas, sans l'appoint de l'écriture, et malgré l'ingéniosité et la ténacité des archéologues, la Mésopotamie avec ses pauvres ruines, à peine réinventée, menacerait de sombrer à nouveau dans l'oubli. Voici la tour de Babylone [**cliché**]. Admirez sa silhouette, haute de 90 m, admirez l'harmonie de ses formes, la finesse de ses arêtes. Comme vous le voyez, il n'en reste rien ! Hugo, dans l'ignorance de l'état de la tour, prophétisait en présentant la Légende des siècles comme « le reste effrayant de Babel », « l'épopée humaine, âpre, immense, écroulée ». Kafka, après lui, retourne l'archétype de la tour lorsqu'il parle de la « fosse de Babel » pour dire

la faillite de toute entreprise humaine. L'un et l'autre ignorent alors la réflexion désabusée de Gilgamesh : « tout ce que fait l'humanité, c'est du vent ». La tour de Babel qu'un architecte voulait dresser à l'orée du 20^e siècle dans le bois de Boulogne [cliché], ne vit jamais le jour ! Quant aux Twin Towers, les vraies tours de Babel du 20^e siècle, nous savons ce qu'il en est advenu.

Or, voici la tour [cliché], dans ses moindres détails, son accès, ses sept étages, le plan du sanctuaire qu'elle abritait à son sommet. Nous devons cette description à un scribe renommé, Anu-bêlshunu, qui l'écrivit à Uruk, le 12 décembre 229 avant notre ère.

Conclusion

Un mot de conclusion. Je vous ai présenté deux systèmes de signes, la pictographie, l'écriture cunéiforme, et vous pourriez conclure qu'une typologie des signes serait la bienvenue qui permettrait de distinguer utilement entre ces trois systèmes. Ce serait trop simple, car il n'en est rien !

Considérons le signe d'écriture MÛSH [cliché]. Il reproduit la silhouette d'une hampe dotée d'une banderole. Autrement dit, les inventeurs sumériens de l'écriture ne se contentent pas de créer des signes abstraits, ils puisent dans les images qui leur sont familières des signes dont ils font des graphèmes. De telles hampes, de forme variée, en roseau ou en bois plaqué de métal, parsèment le paysage urbain [cliché]. Leur signification, alors, est douée d'une remarquable extensibilité puisqu'elles disent conjointement le capital matériel et symbolique d'un groupe humain, l'espace qu'il occupe, les individus qui le composent avec leur histoire, l'architecture qui s'y déploie, les activités économiques auxquelles ils s'adonnent, les spéculations religieuses auxquelles ils se livrent. Le graphème MÛSH reproduit le motif architectural de la hampe ansée à banderole, mais s'il en épouse la silhouette, sa signification et sa vie sociale ont changé. Ayant quitté la sphère de l'architecture et de l'urbanisme, il renvoie désormais et exclusivement à des mots de la langue, le nom de la déesse Inanna et le substantif *mùsh*, dont les significations sont « aspect, éclat, aire où se dresse un temple ».

Plus tard, un graveur de sceau-cylindre s'empare à son tour de ce signe et l'intègre dans une scène [cliché] en rapport avec la déesse Inanna. La hampe est associée à trois signes d'écriture qui disent les mots 'soir', 'matin', et 'divinité'. La hampe qui précède le taureau couronné d'un disque solaire et qui est un motif architectural est donc utilisée ici, en même temps, pour dire le nom de la déesse Inanna qualifiée de déesse du soir et du matin. C'est là un usage syntaxique que l'écriture ignore, car un scribe ne parlera jamais d'Inanna du soir et du matin, mais, séparément, d'Inanna du soir et d'Inanna du matin. Nous ne sommes plus dans le registre de l'écriture, mais nous sommes passés, avec beaucoup d'élégance, dans celui de la pictographie.

S'il faut faire une typologie, c'est à celle des acteurs et de leurs intentions qu'il faut s'attacher et non à celle des signes pour eux-mêmes.

Jean-Jacques Glassner
directeur de recherche, CNRS