

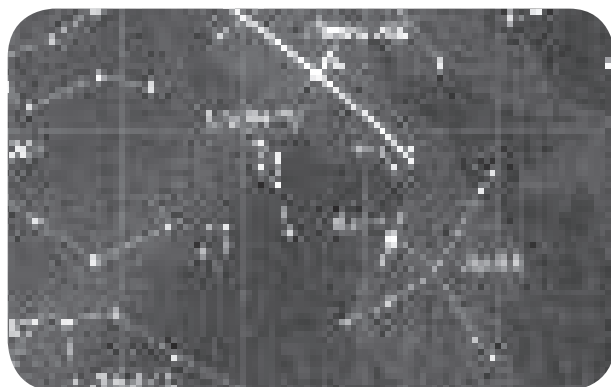
## DE L'INVENTION DE L'IDEOGRAMME À LA LISIBILITE DE L'ALPHABET<sup>1</sup>

Anne-Marie CHRISTIN<sup>2</sup>

### ● Un ciel étoilé.

Il peut être perçu comme une surface continue, un écran, et il l'a été par les civilisations qui ont inventé l'écriture : la Mésopotamie, l'Égypte et la Chine ainsi que les Mayas.

Constellé de points lumineux séparés par des intervalles qui n'ont rien d'aléatoire, il se présente comme un système de signes organisés. Toutefois, le terme de signe appliqué aux étoiles, de même que celui d'écran appliqué au ciel nocturne, sont chargés pour les cultures archaïques d'une valeur étrangère à celle que nous a transmise la sémiotique moderne. Cette valeur joue un rôle fondamental car elle nous permet



de comprendre les liens qui unissent ce spectacle, aussi codé soit-il, à l'écriture. Signe et écran céleste constituent en effet, dans les sociétés anciennes, le mode de communication privilégié des hommes avec ce qui se situe au-delà de l'écran du ciel, avec les Dieux. Les Dieux, qui ne parlent pas la langue des hommes, ne peuvent se manifester à eux que par des visions. Éphémères et invérifiables dans les rêves, ces visions qui viennent du ciel, s'offrent au regard de tous et d'abord à celui des spécialistes capables de les interpréter : les devins. Ce qui distingue une telle communication du langage verbal c'est qu'elle opère entre deux univers hétérogènes. Il s'agit d'une communication transgressive, ce que sera, à plusieurs niveaux, l'écriture.

### ● Un détail des fresques de Lascaux.

L'Homo Sapiens a élu des parois naturelles, de grotte ou de falaise, remarquables par leur continuité comme l'était celle « supposée » du ciel ; continuité soulignée par divers artifices, ponçage ou enduit, de façon à métamorphoser les parois en véritables surfaces écrans, en ciels humains en quelque sorte. Ces surfaces servaient de supports à des figures peintes ou gravées caractérisées, à la différence des étoiles, par leur origine hétéroclite. On y trouve, l'une à côté de l'autre, des représentations réalistes mais aussi des formes symboliques ou encore des tracés à valeur abstraite ou rythmique. La cohérence de ces figures, leur syntaxe, est assurée par les intervalles qui les séparent et les unissent à la fois. Espace d'accueil des figures, le support est aussi leur principal agent sémantique.



<sup>1</sup> Transcription d'une intervention lors du Congrès de l'AFL - Quelques images sont présentées en introduction pour résumer l'ensemble de la démonstration.

<sup>2</sup> Professeur à l'université Paris VII où elle dirige le centre d'étude de l'écriture, laboratoire associé au CNRS.

● **Une tablette mésopotamienne.**

Elle n'a pu être déchiffrée et ne pourra l'être sans doute jamais : on la dit pictographique. C'est le plus ancien texte écrit conservé au Louvre. On parle à son sujet de proto-écriture. Ce document nous propose la structure minimale sur laquelle vont se fonder les systèmes d'écriture ultérieurs, jusqu'à celui de l'alphabet grec qui est le premier et le seul à rompre avec cette structure. Elle présente trois aspects :

- délimitation d'une forme à l'intérieur du champ iconique de la surface. Cette forme est indissociable de l'écrit : contour et matière sont chargés de sens. Une tablette ronde, en Mésopotamie, est l'indice d'un texte littéraire, rectangulaire, d'un texte économique. Elle implique un comportement de lecture, se tient dans la main, se lit de près, circule facilement.
- autre aspect essentiel à l'écriture, la division de ce support en sous-ensembles spatiaux où sont regroupés les signes et qui les déterminent comme tels, par l'effet de leur calibrage. On le retrouve dans tous les systèmes d'écriture idéographiques.
- passage d'une forme de syntaxe visuelle que l'on pourrait dire coutumière (dépendante de la culture d'une société donnée) à la constitution de messages utilisant des signes écrits dégagés de leur ascendance culturelle, identifiables spatialement et graphiquement.

● **Portrait d'un calligraphe chinois du 17<sup>ème</sup> siècle.**

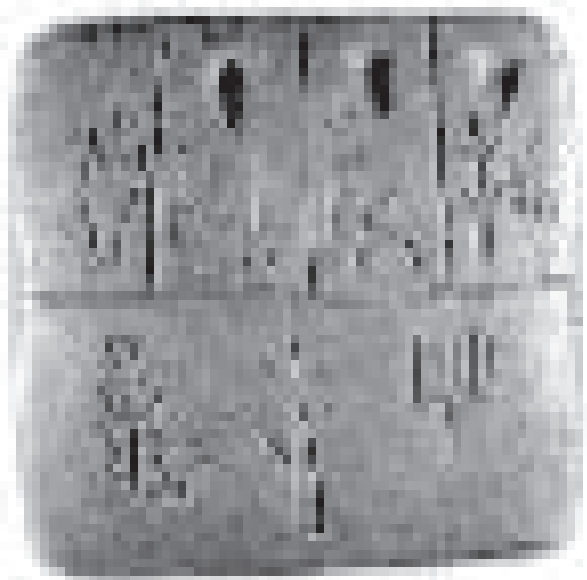
À sa gauche, une fleur dans une coupe, un pot de vin. À sa droite, une pierre à encre, un bâton d'encre, de l'eau. Il a son pinceau en main. Devant lui, tenu par deux doigts de sa main gauche, se trouve la feuille de papier sur laquelle il va écrire. À voir son visage, on sait que c'est d'elle qu'il attend sa joie la plus profonde. Cet art repose moins sur l'action immédiate du geste que sur la réceptivité du calligraphe. C'est cette réceptivité qui permettra de révéler, à travers les jeux du noir et du blanc, les plus hautes qualités morales du calligraphe, et par suite, du peintre.

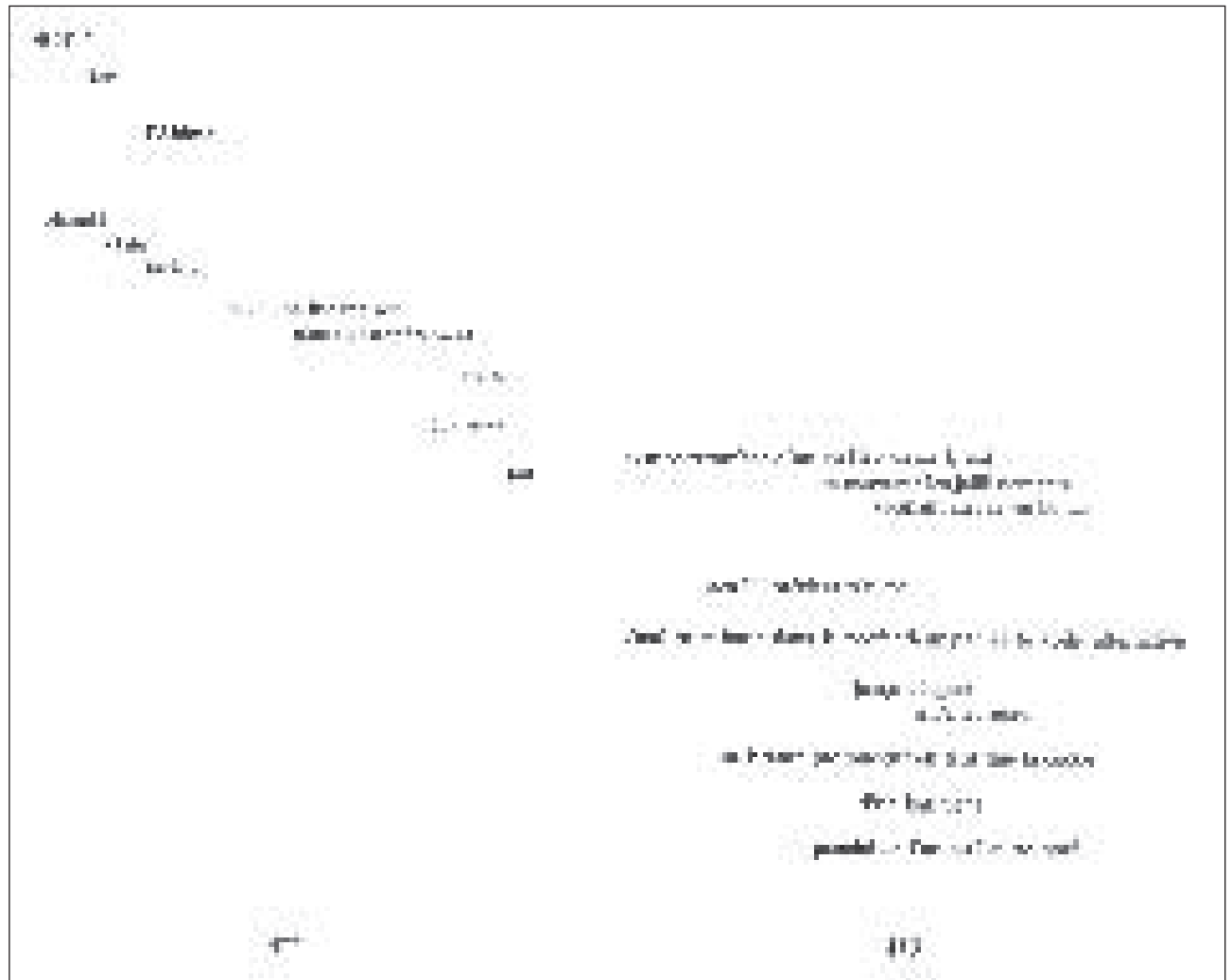


● **Le Coup de dés, de Mallarmé.**

Composition à valeur inaugurale : d'elle sont issues les recherches poétiques visuelles du 20<sup>ème</sup> siècle. La poésie occidentale a créé à son tour, en devenant spatiale, une forme de communication transgressive. Présenter ce document dans le cadre d'un exposé sur les origines iconiques de l'écriture alors qu'il en constitue l'aboutissement m'a semblé nécessaire pour trois raisons :

- il nous prouve que l'écriture alphabétique occidentale, même si elle se définit comme une rupture avec le visible, est capable de retrouver le visible et qu'elle n'a pas dû ces retrouvailles à son graphisme mais à son espace, ses blancs. « *Les blancs assument l'importance, s'imposent d'abord* » a écrit Mallarmé à propos du *Coup de dés*.





- l'alphabet a connu une mutation fondamentale lorsqu'il est passé du manuscrit à l'imprimé : il s'est détaché du geste, et le blanc, l'espace comme on dit en typographie, y est devenu un signe matériel et manipulable, au même titre que la lettre.

- l'image du ciel étoilé constitue un thème récurrent chez Mallarmé qui a vu dans les constellations beaucoup plus, ou autre chose, qu'un thème : un nouveau modèle d'écriture. « *Il a porté la page à la puissance du ciel étoilé* » s'émerveillait Valéry. Sans l'avoir voulu, le poète avait rejoint l'intuition des anciens Chinois pour qui l'écriture était née de la contemplation des étoiles.

Poser que l'écriture est née de l'image ne consiste pas à se fonder sur ses valeurs représentatives comme on le fait traditionnellement. Les théories selon lesquelles les premières écritures seraient nées de représentations de choses,

devenues représentations de mots, ont pour conséquence que, toute idée ou tout mot ne pouvant être également représenté (*vertu* ou *patience* par exemple n'ont pas de figure), non plus que toute action, une aspiration soudaine serait venue révéler au créateur d'idéogramme, supposé naïf, les vérités pertinentes et lumineuses de la langue. L'écriture aurait connu ainsi deux naissances, l'une visuelle puis l'autre, brusquement verbale, sans aucun rapport entre elles sinon magique. Cette hypothèse n'est évidemment pas convaincante. Il faut donc reprendre le problème à son origine. Ce qui caractérise l'écriture, dans toutes les civilisations où elle est apparue, est qu'elle est le produit de deux médias qui la précédaient depuis longtemps : le langage verbal et l'image. Association paradoxale :

- si l'écriture est le véhicule des messages verbaux, c'est en prenant appui sur un médium dont le fonctionnement

s'opposait en tous points, à l'origine, à celui de la langue, puisque le support de l'image est visuel et graphique alors que celui de la langue est oral et sonore.

- le pôle actif de l'image n'est pas son émetteur mais son récepteur. La vertu de réceptivité réclamée du calligraphe et du peintre chinois ne leur est pas spécifique. Les peintres occidentaux ne considèrent leur tableau abouti qu'au moment où il satisfait leur regard. Voici comment Rembrandt<sup>3</sup> représente un peintre, lui même sans doute : en contemplation devant une œuvre qui s'impose à lui par sa lumière et le domine par sa taille, attendant en quelque sorte l'hommage que lui doit son créateur. « *L'art ne reproduit pas le visible, dira trois siècles plus tard Paul Klee, il rend visible.* » Devant un texte écrit, le lecteur est un spectateur et un juge ; un décideur. C'est lui le maître du message, non le scribe ou le locuteur qui l'a écrit ou dicté.

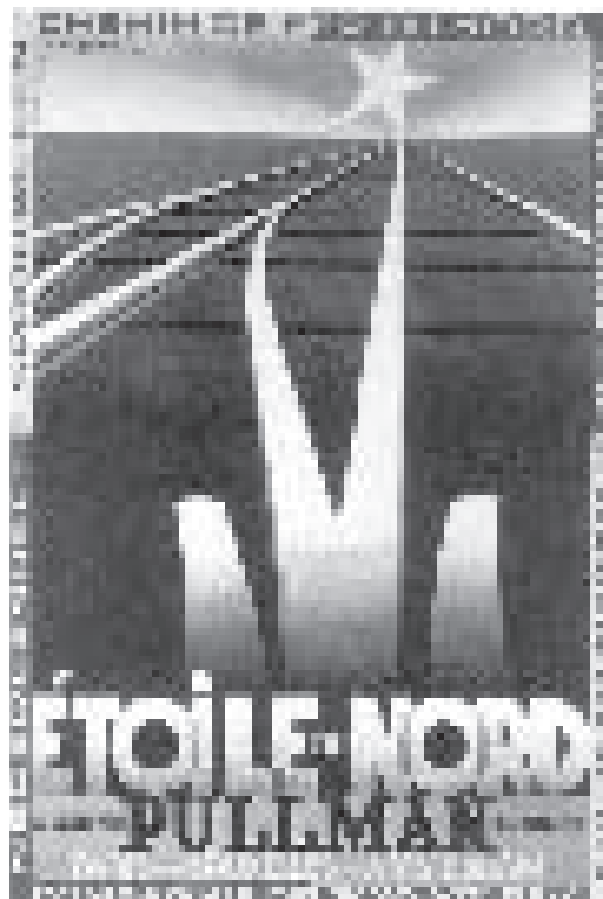


Ce n'est donc pas à une fusion qu'aboutit l'association des deux médias mis en œuvre par l'écriture, mais à leur transgression mutuelle. L'écriture ne relève pas d'un processus naturel d'évolution ou de mutation, elle naît d'une révolution, d'un désordre, du bouleversement des normes traditionnelles de la communication sociale. Sa création ne peut être que motivée par le besoin d'un mode de communication inédit propre à une société donnée.

Autre étrangeté de l'écriture, qui ne se situe pas au même niveau : pour toute culture écrite, le système utilisé est unique. Cela peut sembler évident. Nous utilisons en effet un alphabet qui, compte tenu de sa structure phonologique binaire, voyelle/consonne, ne peut tolérer de mélange avec un autre système. Il repose sur une analyse abstraite de la langue dont l'objectif initial chez les Grecs était de permettre d'ajuster un système d'écriture sémitique à une langue

indo-européenne et qui a eu pour conséquence involontaire, de faire de ce hasard rationnel le parangon d'une pureté mimétique tout à fait imaginaire de l'écrit, entraînant une rupture de l'écrit d'avec le visible. Ce n'était pas la seule solution possible puisqu'on constate que les Japonais, ayant comme les Grecs emprunté une écriture antérieure, le chinois, ont procédé différemment en associant aux idéogrammes (*kanji* qui ont le même fonctionnement que les idéogrammes chinois) deux syllabaires qu'ils ont inventés. La mixité est le résultat auquel cette civilisation est parvenue, à la différence des Grecs qui sont allés vers une géométrisation intellectuelle de l'alphabet.

En perdant ses conditions de visibilité, au nom d'un fonctionnement intellectuel, l'alphabet n'introduit pas une nouvelle ère de l'écriture, mais une trahison de l'écrit. Cette écriture est foncièrement illisible puisqu'elle s'est dégagée, dans son principe, de cette matérialité indispensable, spatiale, propre aux systèmes précédents. Dans toute l'histoire



<sup>3</sup> Le peintre dans son atelier env. 1609. Musée de Boston

de l'écriture alphabétique, on ne cesse de partir à la reconquête de cette lisibilité perdue par différents procédés - l'orthographe, mais aussi des trouvailles graphiques comme des pages de titres qui font découvrir une orchestration visuelle qui conduit au sens, comme cette publicité pour le thé Twining de Loupot en 1930 qui restitue, à la lettre valeur idéographique.

Les créateurs ont su retrouver les pistes d'une combinaison verbo-visuelle<sup>4</sup> qui fait le charme et l'efficacité de l'écriture. Il n'en est pas allé de même des historiens et des théoriciens.

Nous devons au 19<sup>ème</sup> siècle la découverte du fonctionnement des trois systèmes idéographiques : égyptien, mésopotamien et chinois. Cette découverte n'a pas encore eu d'effet sur le préjugé principal auquel se heurte notre approche de l'écriture : la méconnaissance profonde du rôle qu'y joue l'image.

La plupart des spécialistes actuels intéressés par l'écriture étant des linguistes, on ne saurait s'étonner qu'ils ignorent l'image. C'était déjà le cas de Champollion. Claude Hagège déclare que « *La communication orale, seule naturelle, est seule chargée de tout le sens d'origine.* »<sup>5</sup> Il s'agit là d'une définition qui n'est pas seulement partisane mais erronée. Les sociétés que l'on dit orales disposent de deux modes de communication, oral et visuel. La langue structure le groupe, régit ses échanges, transmet d'une génération à l'autre la tradition légendaire - le mot le dit bien - mythique de ses origines. L'image, matérielle ou virtuelle - comme dans les rêves - permet au groupe d'avoir accès au monde invisible où sa langue n'a pas cours mais qui a cependant tout pouvoir sur lui. Dualité qui s'est maintenue dans les civilisations orales les plus récentes, comme celle des Dogons pour qui la représentation graphique était conçue comme antérieure à l'expression verbale : « *Dieu, en créant, a pensé. Avant de nommer les choses, il les a dessinées.* »<sup>6</sup> C'est en nommant les choses que l'homme a affirmé son emprise sur elles. S'il n'y avait pas eu une conscience humaine pour la recevoir, la reproduire, la parole divine serait restée sans réponse, sans vie. Il y a deux pouvoirs, deux communications qui s'opposent entre le visible et l'oral.

S'ils ne nient pas la fonction de communication de l'image - dans la mesure où elle les indiffère - les théoriciens de l'écriture se font à peu près tous l'écho d'un autre préjugé la concernant : ils la définissent comme une représentation, au

sens restreint de représentation réaliste ou de ressemblance. Claude Hagège dit encore : « *L'écriture conserve, avec l'image et le tracé qui reflétait les objets, des relations historiques de connivence.* » Les peintres pourtant, à quelque civilisation qu'ils appartiennent, n'ont jamais cessé de manifester leur mépris et leur méfiance à l'égard de la ressemblance.

Afin d'expliquer les motifs pour lesquels il ne mettait ni yeux, ni nez, ni bouche à ses personnages de papier découpé, Matisse disait : « *Les visages c'est anonyme. L'expression porte dans tout le tableau. Des yeux, un nez, une bouche, ça n'a pas une grande utilité, ça paralyse l'imagination du spectateur, ça oblige à voir une personne d'une certaine ressemblance...* » En Chine, un peintre du 11<sup>ème</sup> siècle observait déjà avec laconisme : « *En peinture, vouloir la ressemblance, quel enfantillage !* » L'idée que l'image soit ressemblante, sans autre définition, d'autre fonction que celle-là, est indis-

sociable d'une culture et d'une idéologie précises. La notion de mimésis est née en Grèce à une époque où l'usage de l'alphabet commençait à se généraliser et où la mise en spectacle par le théâtre du texte des anciens mythes avait contribué à substituer à l'efficacité magique de la vision primitive, les allégories plus ou moins sentencieuses de la fiction. La mimésis ne renvoie pas à l'image, elle ne fait qu'en traduire une interprétation littéraire, tardive et dévoyée. Car l'image était apparue dans un contexte bien différent. Leroi-Gourhan a été le premier à souligner que l'invention du graphisme constituait la manifestation ultime et la plus originale de la pensée symbolique propre à l'homme : « *L'émergence du symbole graphique suppose l'établissement de rapports nouveaux entre les deux pôles opératoires main/outil et face/langage. Dans ces nouveaux rapports, la vision tient la place prédominante : face/lecture et main/graphie (...). Ces rapports sont exclusivement humains. (...) Rien de comparable au tracé et à la lecture des symboles n'existe jusqu'à l'aube de l'Homo Sapiens.* » En définissant les premières productions graphiques humaines comme des mythographies, Leroi-Gourhan a limité - un peu trahi à mon avis - cette définition du graphisme comme état ultime, propre à l'homme, de sa faculté de symbolisation. En effet, parler de *mythes*



ill : Matisse, Nu Bleu II, 1952

<sup>4</sup> Étoile du Nord, affiche de Cassandre, 1927.

<sup>5</sup> HAGEGE C., *L'homme de paroles.*

<sup>6</sup> CALAME-GRIAULE G., *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon,* Gallimard, 1965.



à propos des œuvres préhistoriques est réduire leur rôle à celui d'illustration de l'expression langagière - le mot de « mythe » renvoie à du langage - ce qui est paradoxal puisque ce mot servirait à définir un mode d'expression nouveau à partir de celui qu'il est précisément censé enfreindre et dépasser.

Pour qu'une conscience graphique puisse se former, il faut qu'elle ait été précédée par une autre qui en aurait rendu la réalisation possible, celle du support du graphisme. C'est cette prise de conscience, antérieure à celle du graphisme, qui est maîtresse de l'univers iconique, à la fois à son origine et dans ses principes de fonctionnement, que j'ai définie comme *la pensée de l'écran* : définir l'image d'abord par son support, l'apparition de l'écriture par ce support. Pensée qui permet d'apporter la filiation de l'écriture avec l'image, sa cohérence logique, son sens.

Qu'est-ce qu'une image ?

Ce qui définit l'image, c'est en premier lieu une présence. Un donné visuel préexistant au sujet qui le perçoit. Un déjà-là dont l'évidence et l'énigme s'imposent au regard de manière impérieuse, qu'il s'agisse d'un rêve ou d'un tableau. Mais l'image est à définir de manière plus pointue. Son originalité résulte d'une série d'options intellectuelles liées à l'expérience première, ce déjà-là qui oblige le sujet à se penser autrement que lorsqu'il parle. Ces options intellectuelles sont liées, destinées à assurer l'exploitation et la maîtrise de ces options par l'homme et par la société à laquelle il appartient. On comprendra mieux cette nécessité sociale liée à l'invention de cet écran et de cette surface de l'époque préhistorique en se rappelant que l'agriculture, qui est une invention plus immédiatement utile que l'image, a été inventée seulement neuf mille ans avant notre ère, de façon bien postérieure à l'image. Or, la réflexion qui est à l'origine de l'invention de l'agriculture, est exactement du même ordre : c'est une décision gratuite et intellectuelle d'analyse des surfaces qui est à l'origine de l'agriculture et non pas du tout un besoin de production économique qui n'était pas indispensable. La relation à la surface est une relation d'enjeux intellectuels sociaux que l'on trouve dans l'image qui, ensuite, va autoriser l'invention de l'agriculture.

Si les hommes ont souhaité privilégier certaines surfaces en les enduisant de blanc comme à Lascaux, ou en les ponçant comme à Pech-Merle, c'est parce qu'ils ont eu l'idée, abstraite et téméraire de concevoir une surface, de l'isoler comme continue alors que le monde est hétérogène, que tout y est discontinuité. Invention du continu et - autre acte intellectuel important - prise en considération dans cette surface,

de son apparence. C'est donc la surface, l'apparence qui importe, l'effet d'écran, écran humain offert aux regards des Dieux : espace de transmission provoquée avec l'invisible, lieu de création. Les empreintes de mains, que l'on découvre en grand nombre sur les parois, illustrent la mutation profonde du geste humain associé désormais non plus à une fabrication, à un faire, mais à un spectacle. Elles marquent du sceau de leur créateur ces figures de rêves recomposées introduisant la pensée humaine à l'intérieur du cercle ésotérique des révélations surnaturelles, en la situant toujours dans une mouvance de soumission vigilante, destinée à préserver une relation à la transcendance ressentie comme essentielle. Les figures réunies par les premiers peintres de l'humanité sur les surfaces qu'ils avaient élues sont de nature composite. Ceci nous oblige à reconnaître qu'une représentation pariétale, apparemment réaliste, ne fait pas sens simplement à partir de la réalité qu'elle désigne, mais par l'association de ses figures réalistes avec les autres figures symboliques ou rythmiques qui l'avoisinent et participent avec elles du même ensemble signifiant.

Que cette signification nous échappe n'a rien de surprenant. Cette hétérogénéité thématique, mais aussi graphique, s'inscrit dans une logique de pensée propre à l'image, reposant sur des conventions étroitement déterminées par la société qui les produit. Ce n'est pas le réalisme qui est à l'origine du besoin de graphisme, puisque ces figures se trouvent associées à d'autres qui ne relèvent pas du tout du même régime intellectuel. L'essentiel est qu'une syntaxe a été inventée pour arriver à un produit sémantique, pour une culture donnée et que cette syntaxe a été produite par les intervalles qui séparent ces éléments. L'hétérogénéité simultanée des éléments iconiques produit leur contamination sémantique. C'est l'intervalle qui est l'énigme puisque ce sont les intervalles, associant ces figures, qui permettent à la fois de les séparer et de les ajuster. Les interprétations gestaltistes, en opposant sommairement le fond à la forme afin de réduire les lois de l'image à celles de l'alphabet ont dissimulé ou évacué cette dualité hétérogène « figure et intervalle » qui est pourtant un facteur essentiel d'éveil et de participation du spectateur. C'est en effet parce que les intervalles d'une image sont aussi des figures, figures impliquées dans une appréciation de l'espace, étrangères au code narratif ou à toute autre fiction langagière, que le regard du spectateur, passant d'une figure à l'autre, s'interroge sur leurs relations et que, tâchant de deviner la portée de leur association, il finit par s'en rendre maître. L'intervalle est un lieu d'interrogation qui autorise l'association de termes visuels, l'ébauche de sens (pas encore de texte) dans l'image.

Dans l'histoire de la peinture, l'intervalle a toujours eu un rôle essentiel.

Dans une peinture de Giotto, le mur du temple joue un rôle de décor mais aussi de relais entre St François d'Assise et le bourgeois qui étend un tissu sous ses pieds. Il y a véritable passage, symbolisé, rendu visible par cet intervalle.

Autre cas célèbre de ces « intervalles énigmes », essentiels à l'image et qui ont donné, dans certaines cultures, naissance à la pensée de l'idéogramme : *La Tempête* de Giorgione. Ce qui est fondateur pour l'image, du point de vue même du peintre, ce ne sont pas les deux personnages qui sont au premier plan - il n'y a aucune narration possible entre eux, ce sont eux les éléments de décor -, l'essentiel est l'espace intérieur qui est celui du paysage.

Autre cas, ce tableau de Chirico, *Le Chant d'amour*, qui a bouleversé Magritte, lui a donné l'idée de renoncer à une peinture abstraite pour revenir vers une peinture apparemment réaliste, mais qui est un assemblage d'éléments hétérogènes dont l'effet intriguait indéfiniment.

On peut leur associer tel paysage chinois du 16<sup>ème</sup> siècle, qui atteste l'importance du vide, du blanc, dans cet art, le vide participant simultanément de l'univers lointain qu'il représente et de l'immédiateté physique de son support et constituant le lieu par lequel passe le souffle animant toute image : « le ki ».



ill : Chirico, *Le chant d'amour*, Metaphysical Gallery



ill : Giotto, *L'homme simple*

Donc ce sont les vides séparant les figures qui portent à la révélation. C'est pourquoi le premier signe d'écriture, étant indissociable de son support, est un signe que l'on interroge. Interrogation qui correspond à la définition même du signe chez Matisse disant : « *Je ne peux jouer avec des signes qui ne changent jamais* » pour expliquer son refus du jeu d'échecs. Or, chez Saussure, le jeu d'échecs est précisément l'exemple choisi pour défendre une unicité du signe, qui est en réalité celle de la lettre et de l'alphabet. Matisse a une intuition du signe qui est propre à l'image.

L'idéogramme est un signe que l'on interroge parce qu'il peut avoir trois fonctions, selon le contexte dans lequel apparaît.

- logogramme : la figure du *taon* renvoie au mot qui désigne cet insecte.

- phonogramme : la même figure est utilisée pour désigner un homophone de «taon», par exemple le mot «temps».

- déterminatif : ce même signe permet de changer le sens du signe voisin. Le déterminatif (la clef en chinois), est certainement la spécificité visuelle de l'écriture idéographique parce que c'est un mot qu'on ne prononce pas. Purement visuel, il a pourtant un effet verbal sur son voisin. L'importance du déterminatif se constate en Chine, qui a constitué la majorité de son lexique écrit à partir de la combinaison clef-phonogramme, des idéo-phonogrammes. 95% du vocabulaire chinois écrit est de ce type.

TABLEAU  
DES  
HIÉROGLYPHES PHONÉTIQUES  
ET  
LEURS ÉCRITURES CORRESPONDANTES  
LES TABLES DE L'ÉCRITURE CHINOISE

SEPTIÈME DES TABLES

Q	Q	Q	f	.....
QQ	QQ	QQ	ff	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....
Q	Q	Q	.....	.....

● **Le phonogramme**, révolution engagée par Champollion. C'est un scandale absolu - on n'avait jamais voulu, jusqu'au 19<sup>ème</sup> siècle, voir dans les signes figuratifs égyptiens autre chose que, d'abord des signes sacrés, mystérieux, ésotériques, puis ensuite, des représentations réalistes. Il montrait qu'avec ces petits oiseaux, ces canards, ces serpents, l'écriture hiéroglyphique pouvait être aussi phonétique que l'alphabet, ce qui était très choquant.

● **Combinaison chinoise** avec le signe de la porte : le signe de la porte intégrant celui de la bouche veut dire interroger.

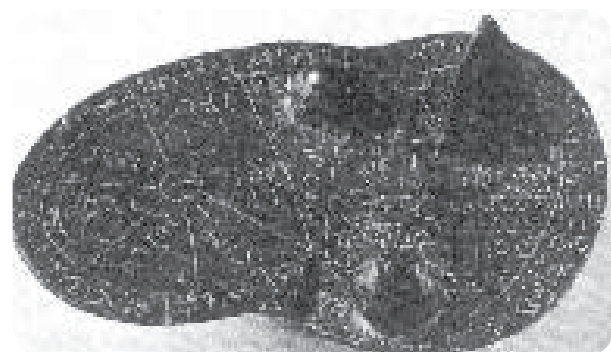


On voit ici ce qui va faire d'une figure un signe d'écriture : comme on le devine par cet exemple égyptien, les mêmes dessins sont utilisés dans les images et dans l'écriture, mais pour qu'ils deviennent de l'écrit, on les inscrit dans un espace calibré.

- Ce calibrage et cet espace sont tellement essentiels que l'on peut trouver en Mésopotamie des tablettes anépigraphes - sans écriture - et qui pourtant ont une fonction sacrée. Comme les tablettes dites de fondation parce qu'on les enfouissait dans les murs afin d'attirer la protection des Dieux sur le temple.

- Importance du support qui m'amène à l'étape intermédiaire, avant l'apparition de l'écriture proprement dite : la divination. La divination procède d'abord par délimitation d'un espace : chez les Dogon, dans l'espace dessiné se projette le ciel. Nous retrouvons notre ciel, à l'intérieur d'un espace codé par l'homme pour y retenir des messages des Dieux. Intention de communication qui va nous conduire au-delà de ce que propose l'image, à la notion de système de signes et de lecture : on va bientôt lire des textes.

● **Maquette de foie en bronze étrusque** qui permet de voir la projection du ciel étoilé et, en bas, une maquette



foie de plaisance, bronze, Mésopotamie, II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

de foie de Mésopotamie. Sur ces espaces de dimensions restreintes, à la différence des grands espaces des parois préhistoriques, certaines sociétés vont être convaincues qu'il y a une concentration de révélations divines, qu'on aura à déchiffrer des signes sur les foies.

● **Carapace de tortue**, support chargé d'un sens d'une richesse absolue, pour la Chine, comme le foie de mouton en Mésopotamie, et sur lequel, par brûlage, on va obtenir des traces. Le devin a introduit, dans ces sociétés, un type de sujet qui n'existait pas auparavant, puisqu'il se substitue socialement au mage et qui est un *lecteur*. Le mage agit physiquement sur les matières. Le devin se tait : ni geste, ni parole, ce n'est pas lui qui commet le sacrifice, qui



fragment de carapace de tortue, Chine, XII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.

trace sur la carapace. Il se contente de lire, puisque c'est le prophète qui, à côté de lui, va dire le contenu du message. Le devin est un super lecteur. L'écriture est apparue par une super-lecture, celle de ces êtres capables de lire les messages des Dieux. Ce document chinois est passionnant parce qu'il nous permet de voir comment s'est opéré graphiquement le passage de l'écriture divine - les craquelures - à l'écriture humaine - les dessins, sur les bords - par mimé-

tisme. C'est un troisième effort de transgression que manifeste l'invention de l'écriture. On va voler leur système de signes aux Dieux, en utilisant ce système de signes et son graphisme pour y traduire la langue des hommes et leur permettre de communiquer verbalement dans le silence.

L'écriture permet à des gens de langues différentes d'utiliser le même système de lecture. La pérennité du système chinois tient au fait qu'il peut être utilisé en Chine, en Corée, au Japon, pour des systèmes de langue différents, des syntaxes différentes, mais avec une référence sémantique commune possible à travers ces signes qui permettent d'échapper à Babel.