

Note des éditeurs

Avec l'accord des ayants-droit, de l'INA et du Collège iconique, nous republions ce texte d'Anne-Marie Christin tiré de « L'Écriture et l'image », Les Cahiers du Collège Iconique : Communications et débats, 1997, VII, p. 1-11.

Le texte ne comportait pas d'iconographie dans la publication des Cahiers du Collège iconique (ina éditions) malgré la référence à un cahier d'illustrations qui avait été distribué à l'auditoire de la séance. Afin de permettre au lecteur de comprendre son développement final, nous avons choisi dans cette nouvelle publication d'associer six images relevant de la même problématique et, pour certaines d'entre elles, utilisées par Anne-Marie Christin dans d'autres travaux. Les deux dernières images n'ont pu être identifiées. Un extrait de la discussion qui a suivi la séance est aussi reproduit à la fin de l'article.

Cet ensemble offre le double intérêt de constituer un fondement symbolique pour le lancement de la revue Écriture et Image et d'éclairer la notion d'écran abordée dans ce numéro.

L'Écriture et l'Image

Anne-Marie Christin

Anne-Marie Christin : On vient de vous distribuer un petit dossier avec des documents. Il me permettra, après l'exposé, de vous signaler quelques aspects remarquables de l'influence de l'image sur l'écriture dans les civilisations de l'idéogramme comme dans celles de l'alphabet.

La thèse que je voudrais défendre ici¹ peut se résumer par une formule que j'emprunte à Paul Klee en la détournant de son objet initial, mais à peine à la vérité parce qu'il s'agit effectivement du même support : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». En disant cela, Klee a libéré officiellement et formellement la peinture occidentale de la tradition mimétique qui en entravait, sinon la création, du moins la compréhension depuis des siècles. Je considère qu'il en va exactement de même avec l'écriture, c'est-à-dire que la définition pertinente qui convient à ce système de communication, c'est qu'elle ne reproduit pas la parole, elle la rend visible. Autrement dit, je crois que la communication écrite ne doit pas être définie, comme elle l'est encore habituellement, à partir de ses seules

¹ Voir A.-M. Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995.

relations avec la langue, mais aussi – et même de façon prioritaire – dans sa relation de filiation avec l'image.

Il me semble en effet fondamental de souligner que le premier système d'écriture qui a été créé, le système idéographique, est apparu à peu près simultanément, il y a 4 000 ou 5 000 ans, en Mésopotamie, en Égypte et en Chine, et que ce système idéographique, dont la particularité est de fonctionner sur des bases identiques dans ces trois cultures, est issu de la combinaison de deux modes de communication essentiellement différents mais qui coexistent en permanence dans toutes les sociétés orales, car ils y ont des fonctions également vitales et complémentaires ! : d'une part, le langage, qui a pour fonction de structurer le groupe, de régir ses échanges internes et de transmettre d'une génération à l'autre la tradition légendaire, mythique de ses origines ; d'autre part, l'image. En l'occurrence, j'entends par image ses réalisations concrètes mais aussi celle qui demeure virtuelle, subjective, comme elle l'est dans nos rêves. L'image qui apparaît sur les fresques préhistoriques n'est pas connue de toutes les sociétés, mais la divination onirique est une expérience commune à toutes les sociétés orales. La fonction de communication propre à l'image est de donner accès au monde invisible.

Qu'on l'entende dans le sens moderne qui est celui de Klee, puisque « rendre visible » signifie pour lui que, avant l'image, ce que propose cette image était invisible ; ou qu'on l'entende plus encore, évidemment, comme une communication avec le monde de l'ailleurs, le monde de l'autre, que je définis à cet égard non pas comme *alter*, notre double, celui qui nous ressemble, mais comme *alius*, le monde totalement étranger. Parce que, précisément, la langue du groupe n'y a pas cours. Le monde des dieux qui ne parle pas la langue des hommes – seuls le feront les dieux Grecs – ne pourra donc communiquer avec les hommes – et les hommes ne pourront communiquer avec ce monde inconnu et déterminant pour eux – que par la vision.

André Leroi-Gourhan, dans *Le Geste et la Parole*, a montré que les premières peintures effectuées par l'homme préhistorique étaient des « mythographies », c'est-à-dire non pas des représentations réalistes, mais des symboles ou des signes. Mais, dans ce même texte, il a posé également en principe que l'écriture était née d'une rupture qui se serait brusquement opérée avec cette expression primitive, ce que sanctionne, dans sa démonstration, l'apparition de la *trace*, la trace étant l'analogie graphique, selon lui, de la parole, de son économie linéaire. Or, il s'avère que l'originalité du système d'écriture idéographique se conçoit beaucoup mieux – et non seulement beaucoup mieux, mais aussi de façon pleinement suffisante et adéquate – à partir de la mythographie telle que l'a définie

Leroi-Gourhan, c'est-à-dire une combinaison de signes et de symboles graphiques apparus sur les parois préhistoriques, plus que lorsqu'on fait intervenir dans la genèse de l'écriture des considérations phonétiques ou phonologiques inspirées par l'évolution ultérieure de ce système initial vers l'alphabet. Ce qui a déterminé la priorité accordée à la langue et à la phonologie dans l'origine ou la genèse de l'écriture, c'est le fait que ces hypothèses émanent de théoriciens appartenant à une civilisation de l'alphabet, ou bien, comme on peut le constater dans certaines théories chinoises actuelles, qui tiennent à se conformer à un modèle d'analyse théorique leur semblant avoir la garantie de la scientificité occidentale.

Le raisonnement doit être un peu différent selon que l'on fait référence à l'Égypte pharaonique, à la Mésopotamie ou à la Chine.

Le cas de l'Égypte est particulier. Comme on le sait, l'invention de l'écriture s'y inscrit dans la suite directe de celle de l'image, la figure y devenant un signe à partir d'un phénomène très aisé à repérer : son calibrage. La figure est dissociée de sa référence extérieure par le fait qu'elle possède la même dimension que les autres. Cette identité de calibrage entraîne aussi la mise en valeur de l'association des images, les unes par rapport aux autres et, par la suite, leur combinaison en texte.

En Chine et en Mésopotamie, c'est l'invention des pratiques divinatoires sur les foies d'animaux en Mésopotamie ou sur des carapaces de tortues en Chine qui, dans les deux cas, et de façon tout à fait similaire si l'on se réfère aux analyses de Jean-Marie Durand et de Léon Vandermeersch, constitue une étape intermédiaire entre l'invention de l'image et celle de l'écriture. Ces pratiques divinatoires consistent en effet dans l'observation de systèmes « pseudo-graphémiques », c'est-à-dire non pas de signes linguistiques, mais de signes dont on attend de pouvoir les comprendre comme s'il s'agissait d'un langage, celui des dieux. Cette pratique, dans les deux civilisations, se trouve étroitement déterminée par le fait que les supports qui ont été élus ne sont pas seulement des supports à forte valeur symbolique, mais, et pour la Mésopotamie la découverte est tout à fait récente – voir le numéro consacré à l'astrologie en Mésopotamie des *Dossiers de l'archéologie* de mars 1994 –, ce sont des reflets du ciel.

L'étape intermédiaire de la divination est essentielle puisque cet exercice de réflexion sur des pseudo-graphèmes va conduire certaines sociétés à envisager de transposer ce système en milieu strictement humain et de faire en sorte de l'adapter au système de leur langue, en rendant interne au groupe ce mode de communication qui, en principe, était destiné à l'extérieur.

Selon Leroi-Gourhan, l'émergence du « symbolisme graphique² », dont il dit qu'il est fondé sur les couples fonctionnels face-lecture et main-graphie, par opposition à ceux qui sont à l'origine du titre de son livre, c'est-à-dire face-langage et main-outil, et où la vision prédomine, n'existe absolument pas dans le monde animal. Autant on peut trouver des signes avant-coureurs du langage et de l'outil dans certaines sociétés animales, autant le graphisme est purement humain. Cette thèse de Leroi-Gourhan, et le parallélisme des procédures divinatoires que l'on observe entre la Chine et la Mésopotamie, m'ont incitée à faire intervenir, en amont du symbolisme mis en valeur par Leroi-Gourhan, une réflexion ayant pour objet le support de ce graphisme. C'est ce que je propose de définir comme la « pensée de l'écran ». La formule vaut ce qu'elle vaut, mon intention étant non pas de donner au mot « écran » le sens de ce qui cache, mais d'une surface, d'une frontière qui indique un contact en même temps qu'elle établit une séparation. Ce que j'appelle la « pensée de l'écran », c'est la décision d'isoler dans le monde, d'abstraire du monde, certaines surfaces significatives ayant sans doute une valeur symbolique, comme peut l'avoir le ciel étoilé, mais servant aussi d'introduction à une communication possible.

Cet acte intellectuel pourrait paraître simplement gratuit ou superficiel dans la mesure où on lui doit l'apparition des images, et je pense que c'est le point de vue de Leroi-Gourhan lui-même, qui n'accorde pas l'importance qu'il devrait à l'agencement des signes sur leurs supports, lequel est, pour lui, surtout d'ordre esthétique. C'est une erreur, comme le prouve en particulier l'invention de l'agriculture, et ce n'est pas un exemple mineur. En effet, l'agriculture a été inventée après l'image, aux environs de 9 000 ans avant J.-C. Invention utile s'il en est, mais qui est fondée sur les mêmes principes créatifs que l'image, c'est-à-dire sur l'analyse d'une surface donnée, l'élaboration d'hypothèses relatives à ses pouvoirs potentiels, l'exploitation systématique et raisonnée de ces pouvoirs en vue d'en produire de nouveaux et de modifier à long terme les structures de l'environnement humain. J'ai trouvé chez Jacques Cauvin confirmation du fait que l'utilité immédiate n'est pas plus à l'origine de l'agriculture que de l'écriture ou de l'image. Dans *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture*³, Jacques Cauvin montre que, à l'époque concernée, être cueilleur-chasseur était parfaitement suffisant pour assurer sa survie. L'importance du support et le rôle fondateur de la « pensée de l'écran » sont donc confirmés par des inventions ultérieures et plus immédiatement essentielles à la vie de l'homme que celle de l'image. C'est, en effet, en prenant en compte dans l'image non seulement ses figures abstraites, symboliques ou figuratives, comme on constate qu'elles le

² André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, 1964, t. I, *Technique et langage*, p. 262.

³ Éditions du CNRS, 1994.

sont conjointement dans les peintures pariétales, mais aussi et en premier lieu son support, cet écran, que l'on peut comprendre ce qui fait l'originalité fondamentale du premier signe d'écriture : l'idéogramme. Cette originalité est inexplicable à partir d'un modèle linguistique, et on la retrouve identique, quoique exploitée de façon différente historiquement et culturellement, dans les trois civilisations qui ont inventé l'écriture. Le signe que l'on appelle idéogramme a en effet pour spécificité insolite que, un certain signifiant étant posé – par exemple dessiner un taon –, ce n'est pas à son seul signifié, pour reprendre la terminologie saussurienne, que renvoie ce signifiant, mais potentiellement à plusieurs. Et ce qui est certain, c'est que cet éclatement de la référence ne se fait pas au nom d'une ambiguïté quelconque du signe, mais au contraire parce que la définition même de ce signe est de pouvoir assumer dans un message écrit trois fonctions, et seulement trois. Chaque signe peut les avoir, mais tous ne l'ont pas, de là certaines variations entre les systèmes. Cette variabilité fonctionnelle se justifie de façon tout à fait rationnelle. En comparant le signe avec ses voisins, en l'associant à eux, en l'associant également au support, à la forme de ce support, à la fonction sémantique de ce support, le lecteur saura quelle est la fonction du signe qui doit être choisie dans ce contexte. Cela, par parenthèses, nous prouve qu'il existe également, dans ces écritures « compliquées » que sont les écritures idéographiques, un principe d'économie tout aussi évident que dans l'alphabet. L'économie de l'alphabet tient au fait assez pragmatique et naïf qu'il comporte un petit nombre de signes. Mais l'économie rationnelle de l'écriture idéographique possède une efficacité et une qualité qu'il ignore et qui est de pouvoir servir de guide à une lecture intelligente, – l'intelligence consistant à évaluer, à choisir, à construire sa phrase en la lisant.

Les trois fonctions qui définissent l'idéogramme sont donc parfaitement distinctes et repérables dans ces trois systèmes d'écriture, le terme d'idéogramme étant malheureusement très mauvais pour en rendre compte parce qu'il donne l'illusion que l'écriture renvoie à des idées, ce qui n'est pas le cas. Ces systèmes d'écriture renvoient, sinon à des mots, du moins à une formulation verbale, et absolument pas à des idées. Aussi, la première fonction de l'idéogramme est-elle celle du « logogramme ». C'est d'ailleurs le terme que la plupart des spécialistes de ces civilisations préfèrent à celui d'idéogramme, bien qu'il ne convienne qu'à la première de ses fonctions.

Le logogramme correspond au cas où le dessin d'un taon renvoie au mot « taon » ou à ses dérivés verbaux. On en retrouve l'équivalent dans les écritures sémitiques où, la racine verbale étant écrite à travers trois consonnes, par exemple KTB, pour envoyer à la racine de l'écriture, on pourra actualiser verbalement non seulement « écriture », mais « écrit », « il a écrit », « écrivain », et cela à partir de la figure que constituent les trois lettres.

Le « phonogramme », c'est le même dessin, mais renvoyant à des homophones, c'est-à-dire ici au « temps », aussi bien le temps qu'il fait que le temps qui passe, l'un ou l'autre pouvant être lus à travers le même dessin d'insecte. C'est cette particularité de lecture qui est à l'origine de la difficulté extrême qu'ont eue les Occidentaux à déchiffrer les hiéroglyphes.

Troisième valeur : le « déterminatif ». C'est le terme utilisé en égyptologie et pour le cunéiforme. En chinois, on parle de « clé », mais il s'agit de la même fonction. Ici, le dessin renvoie au signifié du mot correspondant, et à lui seul ; il constitue ce que l'on pourrait appeler un indice « verbo-visuel », puisqu'il permet la lecture, non pas de ce signe-là, qui reste muet, mais de celui qui l'avoi sine. Si l'on prend l'exemple de l'abeille, et en supposant que le logogramme de l'« abeille » ait pour homophone un mot comme « potager », pour permettre de comprendre qu'il faut lire « abeille » et non pas « potager » on mettra la clé ou le déterminatif du taon à côté du signe « abeille ». Cette fonction de déterminatif de l'idéogramme est à l'origine du vocabulaire écrit le plus important en chinois. En effet, on parle surtout en chinois d'« idéophonogrammes », qui sont des caractères complexes comportant un phonogramme et une clé. Les Chinois n'ont fait que rassembler en un seul signe deux fonctions de l'idéogramme. Le déterminatif prouve à quel point la visualisation est essentielle à l'écriture. Mais le fait, me semble-t-il, que l'idéogramme doive se définir avant tout par sa variabilité fonctionnelle le montre plus encore, parce que cette variabilité nous indique différentes choses, en particulier que l'écriture est fondée sur la lecture qu'elle doit susciter, beaucoup plus que sur le graphisme auquel on doit son inscription, et plus encore, évidemment, que sur sa fidélité supposée à l'oral. Cet oral ne pourrait d'ailleurs être qu'imaginé puisque le locuteur est absent, et qu'il ne nous manque pas seulement sa parole mais tout l'investissement personnel – gestuel, vocal, visuel – dont il l'aurait accompagné. À la différence de ce qui se passe dans la communication verbale, ce n'est pas le locuteur qui prime dans l'écriture, c'est l'allocutaire qui se trouve ici investi du pouvoir absolu de compréhension. Ce que l'on attend du locuteur / scripteur, c'est qu'il construise un message tel que le lecteur puisse le comprendre et le restituer, certainement de façon infidèle quant à sa transposition littérale, mais de la façon la plus sûre possible quant au contenu du message verbal que l'on veut transmettre. Le modèle de ce genre de « rédaction » est le télégramme. Cette écriture en télégramme, on la trouve d'ailleurs évoquée à la fois par les sumérologues pour définir les premières formes d'écriture sumérienne – c'est le cas de Jean-Marie Durand dans *Écritures, Écritures II*, ou même déjà dans *L'Espace et la Lettre* – et par les sinologues qui y voient le principe même de la langue écrite chinoise. La variabilité fonctionnelle de l'idéogramme nous indique encore autre chose, qui, cette fois, concerne l'image : elle nous indique que le support d'une image ne doit pas être envisagé

dans sa relation aux figures, comme le fond qui permet de faire apparaître ces figures, mais comme l'intervalle qui sépare les figures l'une de l'autre. Ce qui fait le « signe », en écriture, n'est pas l'identification de ce signe comme une unité isolée, mais son appartenance à un système. Or, dans l'image, autant une figure isolée éblouit et fait oublier son contexte, autant deux figures l'une à côté de l'autre créent une interrogation sur le ou les liens de sens qui les unissent l'une à l'autre, comme on le voit dans la peinture de De Chirico par exemple. Le mystère naît de l'association des figures et du fait que cette association nous conduit à leur découvrir une valeur énigmatique.

Enfin, pour en revenir à l'écriture, si l'on tient compte de l'effort d'abstraction spécifique à la « pensée de l'écran » et de l'intention symbolique qui est à l'origine du graphisme humain, il est tout à fait logique de supposer – et tel est aussi le point de vue des spécialistes qui se fondent sur une analyse linguistique – que le passage du logogramme au phonogramme ne nécessite pas l'intervention soudaine et quasi magique d'une référence que l'on ferait au langage, lequel viendrait comme sanctifier l'image en lui apportant la possibilité d'échapper à ses contraintes réalistes, mais, comme le dit Jean-Marie Durand, à un « élargissement mécanique » du système initial. C'est-à-dire que, dès qu'il y a logogramme, le phonogramme est possible. Pourquoi ? Je laisse de côté les arguments des spécialistes concernant chaque civilisation et chaque cas linguistique particulier. Je crois, pour ma part, qu'il suffit de penser cet écran en termes de communication pour être amené à le concevoir. Pour le devin, les dieux ont parlé en délivrant leurs signes. Ils ont parlé à leur manière, dans une langue non orale, mais ils ont parlé. Il est donc évident que, même si leurs messages demeurent nécessairement muets pour les hommes, les hommes, eux, peuvent essayer de les analyser à partir de leur propre expérience, en supposant que ces signes fonctionnent comme ceux de leur langage propre, par exemple en se trouvant en butte, eux aussi, à des homophonies. Le transfert phonétique d'un mot à un autre constitue déjà, au stade d'une analyse des signes qui ne saurait être purement visuelle, un des pièges les plus naturels et les plus prévisibles. On peut ajouter à cela le fait que les prophètes mésopotamiens invoquent fréquemment l'origine visionnaire ou onirique des messages que leur envoie la divinité. L'expérience de la communication avec l'invisible par le rêve implique une équivalence mot-image et rend, par suite, très naturel le passage du logogramme au phonogramme.

Des civilisations de l'idéogramme à la nôtre, la différence est considérable. Il importe d'abord de souligner que la culture occidentale moderne est héritière de son écriture : nous appartenons à un monde qui n'a jamais éprouvé le besoin de penser l'écriture comme telle, qui n'a jamais éprouvé le besoin d'en créer une, à la différence des Japonais, par exemple, qui, certes, ont repris un système pré-existant, le système chinois, mais qui l'ont métamorphosé en l'adaptant à leur

langue et en inventant un système qui lui correspondait mieux – celui des syllabaires *kana* –, et qu'ils ont d'ailleurs fini par combiner au système idéographique chinois. La Grèce est également une civilisation qui a inventé son écriture, tout en ayant emprunté et transformé un système antérieur, elle aussi pour un motif linguistique. Mais il se trouve que, ce faisant, les Grecs ont inventé une écriture « monstrueuse » puisqu'elle ne rend visible que le niveau phonétique de la langue, alors que la caractéristique la plus originale de l'écriture idéographique c'est qu'elle reste imprégnée d'image tout en étant pleinement un système d'écriture. En fait, l'alphabet grec a rompu cette trame de connivence étroite entre communication verbale et visuelle qui lui préexistait, la distinction consonne/voyelle qu'il inaugure étant totalement différente de l'écriture sémitique, où KTB sont trois consonnes mais qui font sens. Autre originalité de l'alphabet grec : ce n'est pas une écriture qui adhère à la langue, comme le syllabaire japonais, mais qui découpe de façon abstraite la langue en termes binaires : consonne/voyelle/consonne/voyelle... Nous avons donc un codage graphique à notre disposition, lequel, en outre, nous a semblé utile parce que, à travers le latin, il a permis à notre culture de reproduire fidèlement une parole sacrée qui, elle-même, était celle du Verbe divin et de l'Évangile.

On comprend, dans ces conditions, qu'il ait été impossible à notre civilisation d'envisager l'hypothèse selon laquelle pourrait exister, parallèlement à la pensée verbale ou verbalisante, une pensée visuelle, et une pensée visuelle qui se serait avérée suffisamment autonome et créatrice pour avoir pu produire à elle seule un système de signes comparable à celui de la langue. La preuve en est que même Leroi-Gourhan s'y refuse. Son argument est le suivant : l'écriture alphabétique est apparue la dernière en Méditerranée, donc c'est la meilleure. Et il ajoute, lui qui était sinologue à l'origine : évidemment, en Chine, l'évolution est différente, mais cela n'est pas significatif. Cette simplification est d'autant plus regrettable que, si les Grecs ont inventé ce système d'écriture rationnel, ils l'ont fait en géomètres. Leur démarche ne visait pas l'objectif concret de restituer une parole, une langue, un oral, mais de faire une analyse théorique et systématique de l'écriture.

Comment se fait-il que la civilisation occidentale n'ait pas compris le principe de cette démarche ? Un tel aveuglement s'explique sans doute par son lococentrisme⁴, dont les aspects sont multiples et bien connus, et je viens de rappeler les plus élémentaires, mais aussi par la manière dont elle a conçu la perception visuelle et, à partir d'elle, l'image. De fait, il est assez fascinant de constater que, contre l'opinion de leurs peintres qui, tous, quelle que soit leur culture et depuis la préhistoire, partent d'une même surface première, les théoriciens occidentaux

⁴ Le terme de "lococentrisme" renvoie ici à une conception du discours et du langage qui donne une place centrale à la position spatio-temporelle concrète du locuteur. (Note des éditeurs)

qui se sont intéressés au phénomène de la perception visuelle, à l'exception de Wittgenstein, sont restés fidèles à une conception euclidienne de la perception, d'une étroitesse et d'un radicalisme étonnants. Selon cette conception, en effet, seuls doivent être pris en compte, dans la vision, l'identification des objets que cette vision autorise et, dans l'image, le degré de « vérité » que peut y atteindre la restitution analogique de l'objet. Dans la pensée occidentale, voir n'est pas évaluer un espace et encore moins en dégager certaines surfaces significatives, comme l'est le ciel étoilé, c'est atteindre par un rayon visuel, qui reste surtout bien droit, un objet qui sera aussi la vérité de cet objet.

Pour conclure, je voudrais résumer les principales implications théoriques liées à la thèse que je viens de développer sur l'origine iconique de l'écriture et l'importance de l'écran pour la définir et la concevoir. La première consiste à dénier à l'alphabet le droit de se poser en parangon de toutes les écritures. Certes, il est le dernier système apparu, et il permet de représenter visuellement un énoncé oral, quoique privé de son énonciation. Mais cette construction s'est faite, certainement à l'insu des Grecs qui ne visaient pas du tout cet effet-là, au détriment de l'équilibre qui justifiait à l'origine l'invention de ce mode de communication, la mixité qu'il autorisait entre médias verbaux et médias visuels envisagés l'un et l'autre dans leur pleine complexité. Ma thèse implique aussi que l'on admette l'existence de deux modes de communication parallèles et radicalement différents l'un de l'autre : la communication verbale et la communication visuelle. Cette différence n'exclut pas de possibles combinaisons : l'écriture en est une. On en trouve d'autres dans les cultures orales, par exemple le fait que l'identification d'un individu se fasse non seulement à travers une parole, à travers son nom, mais également de façon visuelle, par le biais des scarifications et des marques peintes qui font de son visage un masque. Certains mythes de civilisations de culture orale illustrent de façon remarquable cette dualité. Geneviève Calame-Griaule⁵ a signalé que le mythe de l'origine du monde chez les Dogons consiste à dire que Dieu a créé les êtres et les objets en les dessinant, mais que ceux-ci n'ont pu devenir vivants que lorsque l'homme les a nommés.

Par ailleurs, l'idéogramme tel que je l'ai défini conduit à se demander si on ne pourrait pas chercher un modèle de signe et de sémiotique ailleurs que dans le langage, c'est-à-dire dans la communication visuelle envisagée en tant que telle, dans la mesure où cette communication visuelle fait intervenir trois données fondamentalement étrangères à la communication linguistique. La première consiste dans la présence immédiate et concrète du support visuel – ce qui rend inopérant la fonction médiante et référentielle propre au « signifiant » linguistique, de même que la nécessité de penser le « signifié » comme un *manque* par rapport à

⁵ *Ethnologie et langage, la parole chez les Dogon*, Gallimard, 1965, p. 514-515.

lui. La deuxième de ces données est la simultanéité active qui anime les éléments de l'image, même s'ils sont hétérogènes, comme le sont des formes figuratives et symboliques les unes par rapport aux autres et comme l'est toute « figure » par rapport à son « fond ». Cette donnée s'oppose en effet à la conception unitaire et homogène du signe, que l'on constate même chez Peirce ou chez Shapiro qui, l'un et l'autre, dénie par exemple aux diverses incarnations typographiques de la lettre la moindre valeur de sens. De même, cette simultanéité active rend caduque la nécessité de faire de la narration la clé de toute articulation sémiotique. Le terme de « mythographie » utilisé par Leroi-Gourhan est d'ailleurs révélateur de la préférence qu'il accorde malgré tout à la parole, dans la mesure où parler de mythe est renvoyer à des histoires, à des légendes, à l'histoire du groupe, c'est-à-dire à une conception de la pensée humaine qui me paraît être profondément liée à la communication linguistique. Il n'y a pas de mythe ni d'épopée en Chine. Et l'image telle que la définit Paul Klee – « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » – ignore par principe sa propre genèse.

La troisième donnée est celle de la réceptivité du sujet, voué au rôle d'allocutaire dont on attend qu'il parle selon le modèle occidental de l'« échange » linguistique, mais qui est éveillé à lui-même par ce qu'il voit. Dans *My Creative Method*, Francis Ponge dit que le visible, précisément parce qu'il n'est pas de l'ordre des idées dont on parle avec facilité, est ce qui le ferait exister même dans le silence. Et il oppose cette conscience de soi comme sujet, expérience que l'on trouve fréquemment développée dans le monde chinois, « cette diversité du monde qui le construit », à l'angoisse dans laquelle le met la contemplation d'un galet. Un objet isolé est un défi, et c'est le défi qui poussera le poète à *agir* en créant un texte.

Tout cela ne peut se démontrer et se confirmer qu'en comparant des civilisations où il est clair que chacune des deux options possibles a été nettement privilégiée. Le monde de la Mésopotamie et celui de l'Égypte sont des civilisations où l'oral est prioritaire, tout comme l'Occident moderne. Ce n'est pas le cas de la civilisation chinoise ancienne, essentiellement fondée sur une pensée visuelle, comme le prouve son écriture mais aussi sa philosophie et son humanisme, puisque le sujet y est conçu comme réceptif, même lorsqu'il crée. En Chine, la calligraphie est décrite comme une réceptivité qui descend du ciel jusque sur le papier à travers la main, le pinceau et le corps entier. Ce que recherche cette culture dans le spectacle du monde n'est pas sa décomposition en objets, c'est la continuité de l'apparence, cette pensée de l'écran, qui est à l'origine de sa conception de l'architecture fondée sur la géomancie ou de sa médecine qui, à l'opposé de notre conception chirurgicale, déterminée par le regard qui fouille, qui traverse, etc., conduit à l'acupuncture. On retrouve cette sensibilité particulière dans le fait que les énonciations, en Chine comme au Japon, sont, pour reprendre une définition qu'en a donnée le linguiste Alexis Rygaloff, non pas égocentriques, tournées vers

le « je », mais lococentriques, c'est-à-dire déterminées par la situation du sujet par rapport à celui à qui il parle ou à son environnement. Le sujet parlant lui-même *se dit en situation* et ne se dit pas pour s'imposer à quelqu'un d'autre au nom de son « je ».

Toutefois, de même que les combinaisons entre communication verbale et iconique sont toujours possibles et peuvent être effectives, puisque l'écriture est là pour le prouver, il est tout aussi évident que la pensée de l'écran n'est pas inaccessible à l'Occident. Elle a bien sûr été repérée par tous les peintres, mais aussi par certains écrivains, et en premier lieu par Mallarmé. Ce qui est également très significatif, c'est que les commentateurs littéraires ont systématiquement négligé l'analyse de la proposition typographique du *Coup de dés*, que Mallarmé commente en disant que le blanc y est premier et que les jeux de caractères, qui sont pourtant très remarquables – jeu du romain et de l'italique, changement de corps, etc. –, tout ce spectacle typographique qui saute aux yeux est en fait second pour lui, le blanc seul devant créer un nouvel espace de sens.

Il est encore plus certain, je crois, que de nouvelles combinaisons médiatiques vont se réaliser à l'avenir, puisque le *support-image* s'impose à nous comme jamais à travers les techniques du multimédia. Mais, pour qu'elles puissent conduire à des usages aussi fondamentaux que l'a été, et l'est encore, celui de l'écriture, ces combinaisons nécessitent au préalable – à mon sens – que l'on renonce à considérer l'alphabet comme le modèle unique de toute visualisation linguistique, et qu'on lui substitue une analyse sérieuse, scientifique et aussi objective que possible des systèmes idéographiques. Eux seuls peuvent nous guider dans la recherche de nouveaux moyens d'expression combinant écriture et image.

Quelques mots enfin à propos du dossier qui vous a été remis pour vous dire pourquoi j'ai choisi ces planches. La première planche de la première série consacrée à la Mésopotamie (fig. 1) permet de voir que l'idéogramme est déjà conventionnel, même quand il est à l'état de pictogramme. Un autre phénomène important noté dans ce tableau a contribué à détacher le signe pictographique de la réalité, pour une raison encore ignorée à l'heure actuelle ; en effet, les signes ont connu une rotation qui les a complètement dénaturés. Enfin, le support n'étant plus la pierre mais l'argile, le dessin a perdu sa linéarité pour se décomposer en éléments cunéiformes. L'exemple qui suit (fig. 2) nous montre comment, l'espace disponible étant déterminant, on n'hésite pas à imprimer un sceau sur l'enveloppe d'une tablette, alors que pour obtenir le document probant il faudra casser l'enveloppe et donc casser le sceau. Pour ce qui est de l'Égypte, vous avez ici un exemple concernant l'idéogramme *Sma tawy*, qui a été commenté par Pascal Vernus dans *Écritures II* (fig. 3). La première partie du mot combine trachée artère et poumons, signifiant « unir », et vous la retrouvez formant le socle

sur lequel se trouve le pharaon, donc devenue image. Le deuxième élément de l'idéogramme, *tawp*, ce sont les plantes de Basse et de Haute Égypte qui symbolisent les « deux terres ». Et vous voyez ici deux dieux qui nouent ces deux plantes autour de la trachée et des poumons, surmontés par le roi agenouillé. Cet exemple est assez représentatif de la proximité constante de l'image et de l'écrit dans le monde hiéroglyphique, d'autant que l'on reconnaît au-dessus de Seth et à côté d'Horus les mêmes signes de plantes avec leur fonction d'idéogramme. L'exemple chinois qui suit (fig. 4), montre un autre aspect de cette genèse visuelle de l'écriture, le seul travail de reprise graphique du même signe faisant que, en modifiant « homme » on signifie « grand », et en modifiant « grand » on signifie « ciel ». La partie gauche du document (fig. 5 a et b) montre, par quelques exemples, comment l'écriture a permis à la peinture chinoise de reconquérir le paysage d'une façon qui a été définie comme « lettrée », le trait de la calligraphie étant réutilisé pour suggérer un élément de paysage, des arbres, des feuilles. Je vous laisse découvrir les derniers exemples qui nous sont beaucoup plus familiers (figures non identifiées).

Paris, 8 janvier 1997

OISEAU				
POISSON				
ÂNE				
BŒUF				
SOLEIL				
GRAIN				
VERGER				
CHARRUE				
BOOMERANG				
PIED				

Fig. 1 : Origine figurée de dix signes cunéiformes.

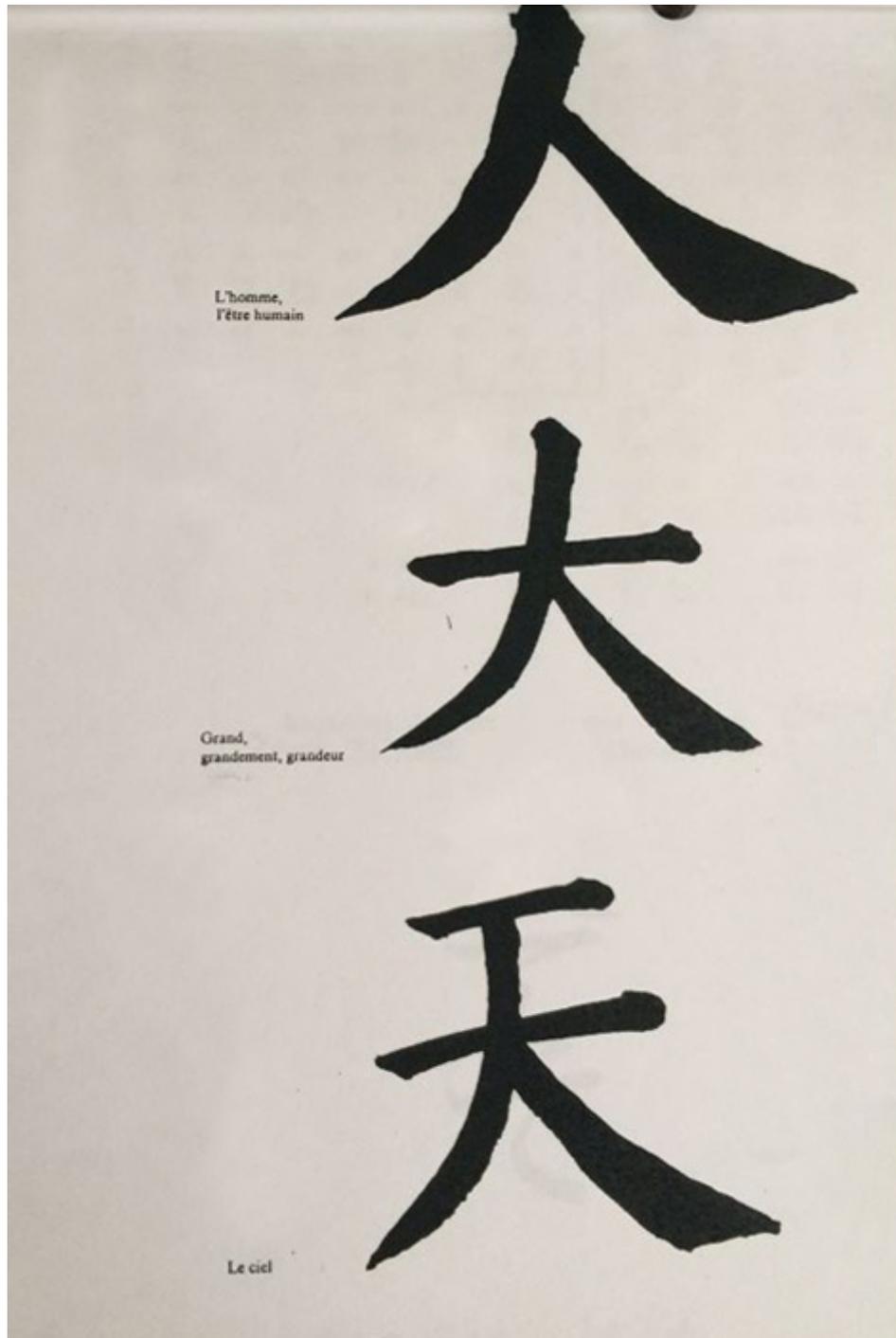
Photographie de l'Institut Oriental, n°27875, d'après A. Roebel (source Luc Bachelot, « Aventure et mésaventure de l'écriture », dans Raffaella Pierobon-Benoit (a cura di), *Avventure della scrittura*, Naples, Cahiers du Centre Jean Bérard, 24 (2018), p.15-37, Fig. 1, p. 18).

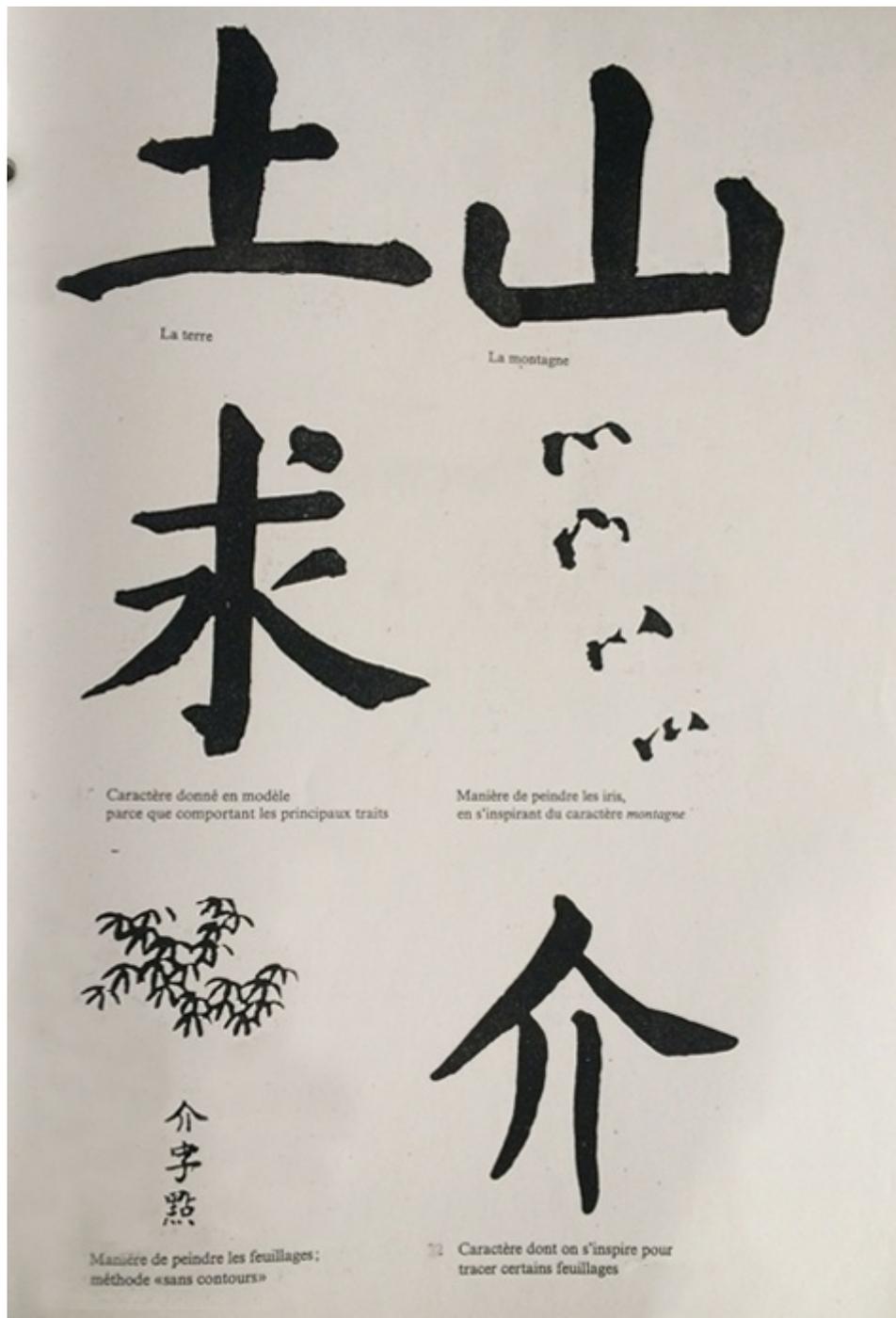


Fig. 2 : Lettre paléo-assyrienne en deux pages enfermées dans leur enveloppe en partie brisée. Deux sceaux-cylindres, appartenant aux deux expéditeurs, ont été déroulés sur l'enveloppe. Kültepe, 19^{ème} siècle av. J.-C. Photo C. Michel, Musée d'Ankara. © Mission archéologique de Kültepe.



Fig. 3 : Grande salle hypostyle du temple de Karnac I/1, [OIP 106, pl. 96]. (Source Pascal Vernus « Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte Pharaonique », planche III, dans *Écritures II, Le Sycomore*, 1985).





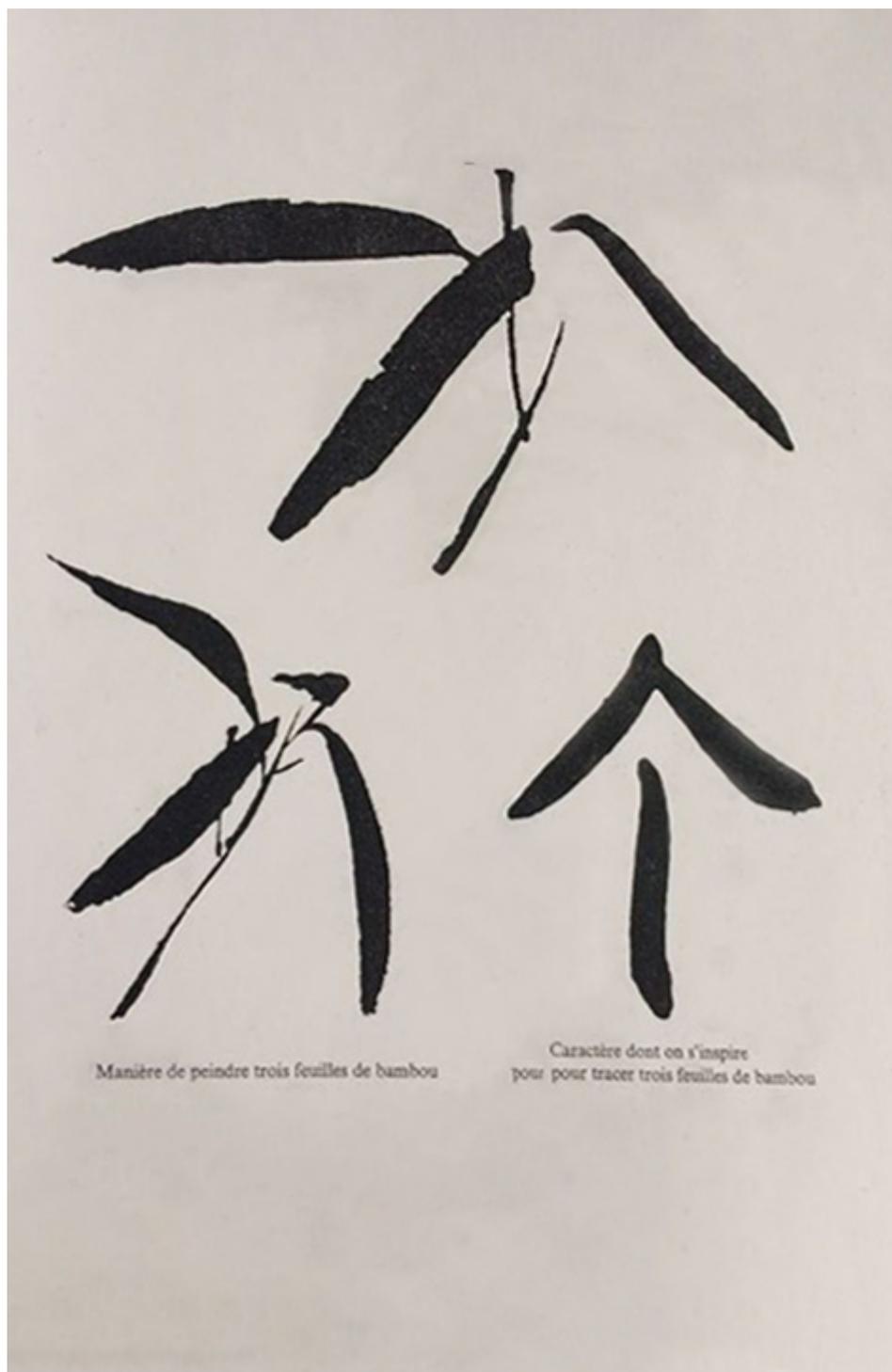


Fig. 4 et 5a et 5b : Caractères chinois calligraphiés extraits de Pierre Jaquillard et Ung No Lee, Calligraphie : peinture chinoises et art abstrait, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1973, 140 p. (source : page de cours d'Anne-Marie Christin transmise par Karine Bouchy).

De la discussion qui suit cette conférence, nous retenons la fin (p. 26-27)

À un interlocuteur, Serge Tisseron, qui rappelle le lien entre la pensée de l'écran et l'inscription, notamment dans le rêve et l'élaboration psychique, Anne-Marie Christin répond :

Je ne suis pas convaincue... Je ne vois pas pourquoi il faudrait qu'il y ait une inscription sur cet écran qui est déjà très étonnant en tant que tel. C'est une réappropriation, l'inscription, mais d'une donnée qui a son autonomie. L'inscription est de l'ordre du geste, de la parole, du langage. Après tout, le geste est une prolongation de la parole. Mais si on prend l'exemple de la calligraphie ou de la peinture chinoise, on voit très bien qu'il y a là, non seulement réappropriation de l'écran, mais transmutation du geste humain par une pensée réceptive qui fait que, certes, le calligraphe inscrit, mais en fait il témoigne plus qu'il n'inscrit : il témoigne d'un équilibre du monde qui est lié à sa philosophie. Pour moi, l'inscription est encore vraiment trop marquée de présupposés philosophiques d'origine linguistique pour que je n'essaie pas le plus possible d'en faire l'économie ; et je ne suis pas sûre que l'écran ne se suffise pas tout seul comme concept, comme disent les philosophes.

La discussion se poursuit en insistant sur deux approches de l'écran, l'une qui s'intéresse à l'écriture et l'autre qui interroge le fait qu'une trace, quelle qu'elle soit, est une appropriation du support. Anne-Marie Christin précise alors sa pensée :

Un autre écran me paraît tout à fait représentatif de ce qui m'intéresse et de ce que je veux dire. Au Japon, les temples sacrés, dans lesquels se trouve par exemple le miroir d'Amaterasu, sont des lieux inaccessibles, interdits, mais interdits simplement par un rideau blanc, qui est la marque même du passage vers l'au-delà et qui se donne à voir comme passage, c'est un rideau qui bat au vent, il n'y a pas de clôture. Je trouve là l'analogie visuelle la plus forte par rapport à ce que je voudrais dire.

La discussion s'achève sur la reconnaissance de la non-concordance entre ces deux écrans.