



SIGNES ET SYMBOLES, FACTEURS DU LANGAGE GRAPHIQUE

Marcel Otte *

SUMMARY

Every marking has a universal meaning, directly accessible even when decontextualized: an arrow indicates a direction, a waving hand—a beckoning, a pile of rocks represents something significant, a fence—a barrier. But a symbol can also be completely abstract at times, like the letters in the various Alphabets of the world. The marking may correspond to the final step in the abstraction process; for example, after a long process, the mark of the Bucranium was modified until becoming the letter “A”. Likewise, the meaning attributed to a symbol can acquire autonomous value and move towards its own real abstraction. It lends support to the pure thought, becoming part of a written discourse of infinite combinations, removed from time.

Vice versa, symbolism adds value to a universally recognised shape. For example, the cow is a symbol of fertility or danger, depending on the context. In terms of its symbolic function, the symbol of the cow only has uses relative to the circumstances from which it emerges and in which it is utilised. The symbol of the divine lamb is full of significance even if the animal in itself does not exist. The lion is replicated throughout Africa for its strength.

Even if from totally different cognitive origins, markings and symbols have similar structural combinations in different parts of the globe. One finds associations between the eagle and the serpent whether in Mexican cultures or Neolithic cultures of the Near East. The Sun has the same symbolic power for all sedentary peoples. The same is true of the spiral, which refers to water when attached to a vessel, and represents vitality. Over the course of time and in different traditions, markings and symbols undergo subtle variations, rhythmically conducting human and social thought; not according to chance, but according to logic.

RIASSUNTO:

Ogni segno contiene un senso universale, direttamente accessibile anche se decontestualizzato: una freccia indica una direzione, una mano agitata è un richiamo, un cumulo di pietre rappresenta una peculiarità, un recinto è una barriera. Ma un simbolo può talora essere completamente astratto, come le lettere degli alfabeti. Il segno può corrispondere alla fase finale di un processo di astrazione: ad esempio, alla fine di un lungo processo, il segno del bucranio si modifica fino a diventare la lettera “A”. In parallelo, il senso attribuito a un simbolo può acquisire valore autonomo e andare verso una vera e propria astrazione. Diventa il supporto al pensiero puro entrando nelle infinite combinazioni di un discorso grafico, senza tempo.

Viceversa, il simbolo carica di valore una forma, peraltro nota a tutti. Per esempio, la mucca è il simbolo di fertilità o di pericolo, a seconda del contesto. Per la funzione simbolica ha solo azioni relative alle circostanze da cui emerge e in cui viene utilizzata. Il simbolo dell’agnello divino è pregno di significato anche se l’animale in sé non esiste. Il leone è raffigurato in tutta l’Africa per la sua forza.

Anche se di origini cognitive totalmente diverse, segni e simboli hanno combinazioni strutturali simili in diversi punti del globo. L’aquila e il serpente si trovano associati sia nelle culture messicane che nelle culture neolitiche del Vicino Oriente. Il sole ha lo stesso potere simbolico presso tutti i popoli sedentari. Lo stesso vale per la spirale che si riferisce all’acqua quando questo elemento diventa vitale e collegato a un contenitore. Nel corso del tempo e in diverse tradizioni, segni e simboli subiscono sottili variazioni, organizzando ritmicamente il pensiero umano e sociale secondo logiche mai casuali.

En Préhistoire, le langage graphique ne passe pas par les codes conventionnels de sons, il va saisir des images réelles (les «icônes») pour les articuler selon des formules inédites dans la Nature. Il touche ainsi directement à la fois notre affect et notre intellect en leur offrant des combinaisons irréelles, toujours sensibles à la conscience humaine ultérieure : ce langage tend à l’éternité.

Ainsi dégagé de sa référence verbale, le message graphique crée un récit à vocation perpétuelle dont le rôle se situe précisément dans l’élaboration d’une histoire, pensée ou rêvée. De cette façon, par exemple un mythe devient vrai, tangible, visuel symétriquement, l’anecdote réduit la pensée et l’image à une humble re-production du réel (Fig.1).

Divers procédés et diverses composantes peuvent être facilement reconnus : l’icône, le schéma, l’abstraction, la relation spatiale, la texture, la couleur ou le développement topographique, par exemple.

Dans les arts préhistoriques, toutes ces articulations sont loin d’être infinies, et moins encore aléatoires. Manifestement, elles sont relatives aux contextes traditionnels et historiques. Mais elles participent beaucoup plus fondamentalement à des modes relationnels entretenus entre la pensée la plus universelle et la Nature. À cette intersection joue l’univers des symboles, c’est-à-dire des éléments naturels directement en rapport avec le mode de fonctionnement cognitif humain. Par exemple, la magie analogique agit sur le réel via sa représentation (Fig. 2). La constance remarquable

* Professeur de Préhistoire, Université de Liège (Belgium)
Président de la Commission “Paléolithique Supérieur d’Eurasie”; Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques - UISPP;
Conseil International de Philosophie et des Sciences Humaines - CIPSH

prise par son emploi (Eliade, 1976) démontre le même mécanisme spirituel en différentes situations totalement séparées dans l'espace et dans le temps. Les bisons paléolithiques européens, les cerfs peints Pueblo, les statuettes d'argile néolithiques asiatiques. Ainsi condensée, l'image possède une relation ternaire identique et entretenue entre la reproduction, l'intention et la réalité. Cette courte séquence intellectuelle cristallise un fonctionnement universel, soutenu par l'analogie au réel telle une interface entre la pensée et le monde. Il témoigne aussi des formes de relations privilégiées instituées entre l'animal et l'humain, tel un indice de déversement d'une énergie vitale de l'une à l'autre espèce. Tout l'espoir rêvé par la conscience se trouve réduit à l'emploi de ce jeu d'images.

Ainsi, certains référents formels se trouvent-ils préférentiellement choisis comme support au langage plastique : ils entrent en résonance avec une émotion, aussi généralement humaine que l'est la pensée elle-même.

Plus encore, les choix de ces thèmes référentiels se déroulent dans l'histoire humaine comme autant de charpentes qui suspendraient son déploiement. Globalement, à l'univers des animaux redoutables propres aux peuples chasseurs, succède celui des schémas dans les mises en situation narrative et où interviennent les silhouettes humaines, puis celui où l'idéalisme du visage, du regard, de l'individu l'emporte.

Une prise de conscience d'un monde d'abord conquis par l'image puis proprement «domestiqué» par l'humanité et sa propre représentation se reflète dans cet itinéraire. Mais il reste à déterminer si l'image symbolique illustre ce processus ou si elle le précède, voire l'enclenche, par des séries d'incarnations successives, plus puissantes encore que le récit oral.

Quoiqu'il en ait été au fil de ces mécanismes rétroactifs, le récit graphique perpétue une volonté consciente loin en aval de son élaboration, c'est-à-dire jusqu'à nous.

Prenons quelques exemples de tels langages en les décomposant. Loin de toute ambition mythique, le message signalétique (Fig. 3a) fonctionne d'abord par le jeu de ses situations topographiques. Là où il est, le message prend son sens. C'est aussi vrai à nos carrefours qu'aux angles des galeries profondes (Fig. 3b). Symétriquement la situation est éphémère précisément parce qu'elle est spatialement limitée au fil d'un déplacement continu. À cette délimitation spatiale correspond donc un seul «moment» vécu. Cet espace-temps réduit, impose des procédés graphiques rapidement interprétables et aux signes condensés : les schémas y pourvoient amplement. Intermédiaire entre la représentation et l'abstraction, le schéma reste à la limite de l'identification au sein d'un répertoire réel. Ainsi, pouvons-nous «lire» l'avertissement d'un danger, sa nature et sa situation via de tels ensembles graphiques, lorsque l'on connaît le contexte sémiotique particulier à cet emplacement. L'enclenchement de tels avertisseurs peut aussi correspondre à une annonce mythique plus conséquente, aux détours d'une grotte, mais tout autant vitale pour l'individu ainsi préparé à recevoir des vérités aussi fondamentales que celles liant la vie à la mort dans un système de communication

totale, telle une fresque mythographique (Fig. 4).

Celles-ci jouent sur des combinaisons spatiales binaires, loin de la linéarité imposée par l'écriture phonétique. Les icônes s'y distribuent dans un espace à deux dimensions, cette fois installées sur des panneaux de parois vastes où l'observation peut s'attarder, comme la conscience peut s'imprégner de ces certitudes fondamentales : l'univers y est stabilisé. Et les procédés graphiques y possèdent une puissance forte et claire, comme si l'esprit imposait son ordre à la nature. Dans les cas des arts magdaléniens (vers 14 000 ans), les masses des bisons et celles de chevaux entretiennent entre elles des dialogues charpentés entre lesquels de discrets bouquetins installent un flux symbolique intermédiaire (Fig. 4). Quel que soit le sens qu'aient pu porter de telles harmonies spectaculaires (ce sont de vastes panneaux), elles s'éloignent de toute réalité observée pour entrer dans la création mythologique pure. De ce décalage, entre l'icône identifiable et sa mise en scène rêvée, surgit l'univers imaginaire où ces populations plaçaient leur raison d'être. Aucune description phonétique ne permet d'atteindre cette puissance allusive avec une telle performance. Tout est ici inscrit dans les jeux de formes monumentales et assemblées par d'évidentes règles imposées au monde via le mythe figuré.

Accessoirement, les signes dits «abstraites» émaillent ces ensembles, se référant à des processus de désagrégation plastique des icônes, sur le modèle des différents alphabets actuels (Fig. 5). La référence à la figure initiale perd de son sens dans la mesure où son seul schéma en gagne, via la coutume ou via le transfert vers le support sonore. Au bout de ce décharnement, l'abstraction finale conserve un sens codé très restreint, en opposition à sa représentation analogique initiale. Très clairement, et dès les débuts, les arts préhistoriques en ont, en outre, joué sur ces amalgames de signes soit clairement représentatifs (l'animal) soit très codés (les lignes de points). Nous ne disposons pas de phases où l'une ou l'autre de ces grammairies plastiques auraient joué exclusivement. Un peu sur le modèle de l'écriture chinoise, les messages préhistoriques ont toujours mêlé l'emploi des symboles iconiques et des symboles abstraits. Il s'agit bien d'une «écriture» à forte composante grammaticale implicite, organisée sur les divers sens des signes, combinés conjointement sur leurs diverses formes.

Une analogie simple peut être présentée par l'association des schémas identifiables dans l'écriture égyptienne au fonctionnement analogue à celle de la Préhistoire, au moins sur le plan conceptuel. Réduits au minimum graphique, la porte et le bateau désignent le port (Fig. 6). Cette relation sémantique est livrée par leur association spatiale, et le code qui en désigne la nécessité complémentaire. En Préhistoire, autant la réduction en schémas que l'étroite relation spatiale créent une phrase visuelle sans ambiguïté : le cheval associé à un trait barbelé ne nécessite pas de désigner l'animal au-delà des traits pertinents pour sa reconnaissance : la ligne du dos y pourvoit avec netteté. La perte de la langue magdalénienne nous place dans l'équivalent

de la période «pré-Champollion» qui attend sa pierre de Rosette. Mais l'écriture, elle, est là dans toute sa finesse, son élaboration et ses particularités lexicales.

Les exemples de ce mode relationnel sont innombrables dès le Paléolithique : outre la syntaxe cohérente, ils démontrent l'usage de langages apparentés, afin de les rendre lisibles, autant sur le plan graphique que dans leur signification intellectuelle (Fig. 7). Pour nous, la modalité la plus frappante tient dans la constante recherche esthétique dont ces messages témoignent : les chevaux et les aurochs ne furent pas seulement choisis dans la nature, mais aussi transformés par les lois du «style», soit de la vision qu'une tradition culturelle imposait aux formes. De traces de ces variations stylistiques transparaissent encore dans nos caractères d'écritures, dits «polices de caractères», où chacun va chercher celle qui exprime au mieux sa sensibilité, exprimée à vocation sociale. Mieux encore, si on compare l'écriture latine, romane ou celle de Gutenberg : la relation aux techniques s'impose (lettres taillées, dessinées, imprimées), mais elles-mêmes créent en aval des «styles» transposés ensuite dans toutes autres formes d'expressions matérielles. Rétrospectivement, nous pouvons alors «lire le style» d'un peuple par la comparaison de ses modes de transposition appliqués à des thèmes très variés originellement : du cheval à l'auroch par exemple, ces règles rigoureusement identiques rendent compte de la vision portée sur l'ensemble du monde par cette tradition, exprimée en concepts, en sensibilité et en langage.

Lorsque deux images distinctes se trouvent spatialement associées, leurs règles de transformation apparaissent clairement, car elles sont identiques d'une image à l'autre (Fig. 8). La grammaire plastique joue alors tout son rôle, car l'emploi des morphèmes suit une logique identique : les règles de perspectives, les modes de tracé, les déformations, les signes associés, tous s'assemblent dans une harmonie totale. Des phrases graphiques particulières se répètent, lors du passage des morphèmes (éléments de la forme) aux myèmes (éléments du mythe). Cette écriture prend alors une valeur sacrée, car elle incarne un monde puissant qui nous détermine, mais dont l'image offre une porte d'accès. Un peu comme si ses rapports entre images ne faisaient pas que reproduire une pensée, mais qu'ils ambitionnaient aussi de la créer, de la promouvoir, de la perpétuer. Toute écriture sacrée passe par le concept sous un mode abstrait, mais au Paléolithique le message resté plastique porte aussi la force allusive d'une image empruntée au réel puis transposée à l'imaginaire.

Du sublime à l'anecdote, le langage graphique préhistorique peut dégénérer, comme tout autre, jusqu'à la vulgarité lorsque l'image se démet de son rôle créateur et se soumet, servile, au réel. L'art est probablement ailleurs et le langage le quitte, car tout y est lu sans rapport ni aux concepts ni aux mythes (Fig. 1). Forme d'académisme sans âme qui a frappé certains peintres oubliés à la fin du XIX^e siècle, loin après tout texte écrit et, justement, avec l'invention de la photographie qu'ils défiaient. Cette modalité réaliste affectant

les arts paléolithiques, quitte d'ailleurs la sacralité des sanctuaires profonds et vient «décorer» des supports mobiles, voire utilitaires.

L'écriture y a perdu son âme, car les images reproduisent directement la réalité observée, comme un film d'amateur pourrait le faire aujourd'hui. Il se réduit à transmettre, sans créer au passage. Plus un œuvre ressemble au modèle, moins elle existe : la création authentique d'images doit au contraire combattre le réel, le défier.

À l'inverse et fort heureusement, l'essentiel des messages préhistoriques se trouve imprégné d'irréel, ils le placent à disposition des créateurs autant que de nous-mêmes. Ils évoquent des êtres mythiques, associés dans une danse musicale dont le rythme allusif offre une quatrième dimension, celle d'un temps magique où l'image nous invite. Ces textes portés par l'image décrivent un monde fait d'harmonie, où la pensée humaine établit un rapport d'égalité avec les forces naturelles incarnées dans une nature respectée dans sa sauvagerie, loin avant l'avitissement domestique (Fig. 9).

L'étude des textes ne se limite pas à ceux transcrits par l'écriture phonétique, elle peut autant inclure la tradition orale que les messages portés par des images structurées par des règles grammaticales, analogues à celles des écritures chinoises ou égyptiennes où les rapports au réel restent partiellement maintenus. En Préhistoire, l'écriture analogique («iconique») se déploie sur des dizaines de millénaires sans tomber dans la réduction aux seuls phonèmes, car il s'agit moins de relater un événement que d'en créer un nouveau, à vocation magique et générative. L'art paléolithique est un art incarnant dont le discours capte un fragment d'éternité pour le rendre visible et le poursuivre.

La philologie textuelle possède la même ampleur, les mêmes ambitions et les mêmes règles, mais elle exige l'intelligence des phonèmes par un détour obligatoire. Puisque nous sommes, dans les deux cas, confrontés à des systèmes de fonctionnement graphique établis au sein de codes sociaux, il est naturel que la même cohérence y règne, car elle reflète simplement celle de toute pensée. Même les gestes techniques, les choix des roches, les règles d'abattage ou de répartition du gibier répondent partout à l'emprise d'un système logique et cohérent sur le monde, mis en évidence par les linguistes dans les expressions orales. L'absence de cette cohérence globale réduirait l'humanité à un chaos intellectuel où elle s'anéantirait aussitôt. Qu'elles soient graphiques ou comportementales, les règles expressives de l'esprit humain ont toujours assuré sa survie, parallèlement à celles de l'instinct. Leur permanence, entretenue par le graphe, possède la double fonction d'enregistrer et de stimuler les nouvelles étapes de cette aventure.

BIBLIOGRAPHIE

LEROI-GOURHAN A.

1965 *Préhistoire de l'Art Occidental*, Paris, Mazenod.

OTTE M.

2012 *À l'aube spirituelle de l'humanité*, Paris, Odile Jacob.

ELIADE M.

1976 *Histoire des croyances et des idées religieuses I*, Paris, Payot.

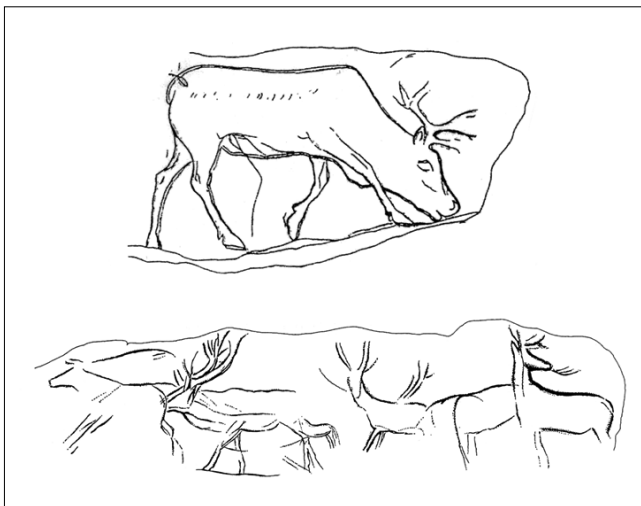


Fig. 1 - La relation aux situations vécues ou observées réellement tue la fonction sémiotique des images, réduites à des reproductions serviles. L'ambition langagière se place tout ailleurs, là où le message crée de la pensée, du mythe, du concept. Plaques gravées de Limeuil, Magdalénien, supports mobiles désacralisés.

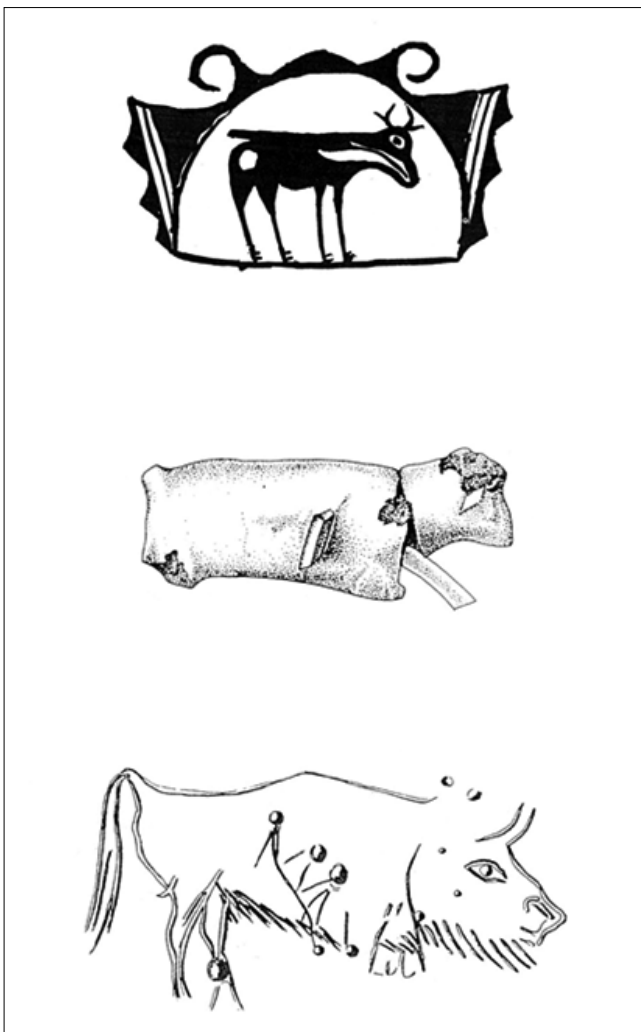


Fig. 2 - Emprise magique de l'image sur l'animal. Le discours graphique en restitue les composantes, il incarne une intention, un rêve, un défi lancé par l'homme sur les forces sauvages dont il cherche à s'assurer la vitalité via ces représentations.

1- Cerf Pueblo dans un enclos, peinture sur vase - 2- Bovidé modelé dans l'argile cuite, percé de traits réels en silex, Aïn Ghazal, Néolithique ancien, Jordanie - 3 - Bison tracé dans l'argile au flanc percé de «blessures» symboliques, Niaux, Ariège, Magdalénien



Fig. 3 - Sémiologie signalétique. L'essentiel du message tient à sa situation topographique qui entre dans la combinaison des signes au rang de morphème. Les autres éléments doivent subir la réduction schématique, afin que leurs liaisons significatives soient saisies rapidement.

En haut: signe composite à l'angle de galeries, Niaux, Magdalénien
En bas: signe composite aux carrefours de nos campagnes.

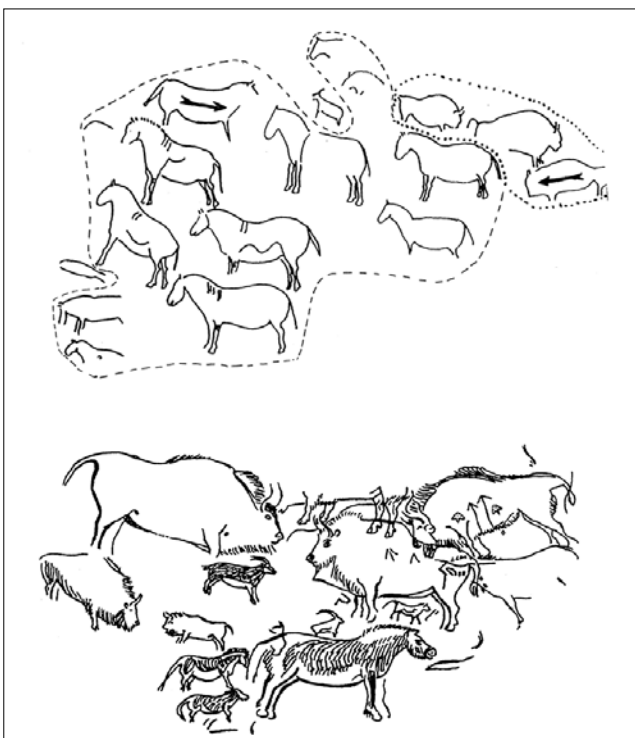


Fig. 4 - Les panneaux centraux, vastes et spectaculaires, imposent l'attente et l'observation. Ils font rayonner le récit mythique dont la construction est ici rigoureuse, autant que la pensée collective qui la produit. Des masses de chevaux ou de bisons s'imposent et le bouquetin y joue le rôle crucial d'intermédiaire.

En haut : Ekain, Cantabres - En bas: Niaux, Ariège

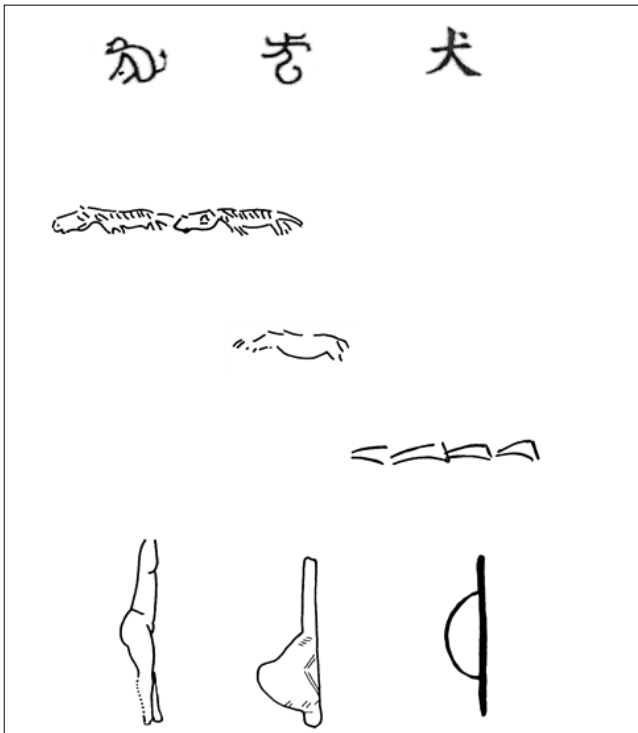


Fig. 5 - Perte de substance plastique dans les signes d'écriture, autant que dans ceux de la Préhistoire. La valeur se conserve malgré la réduction analogique. Ainsi s'appauvrissent les doubles jeux, fondés soit sur l'icône, soit sur le son, soit sur le concept. Et cette réduction graphique favorise le déroulement linéaire

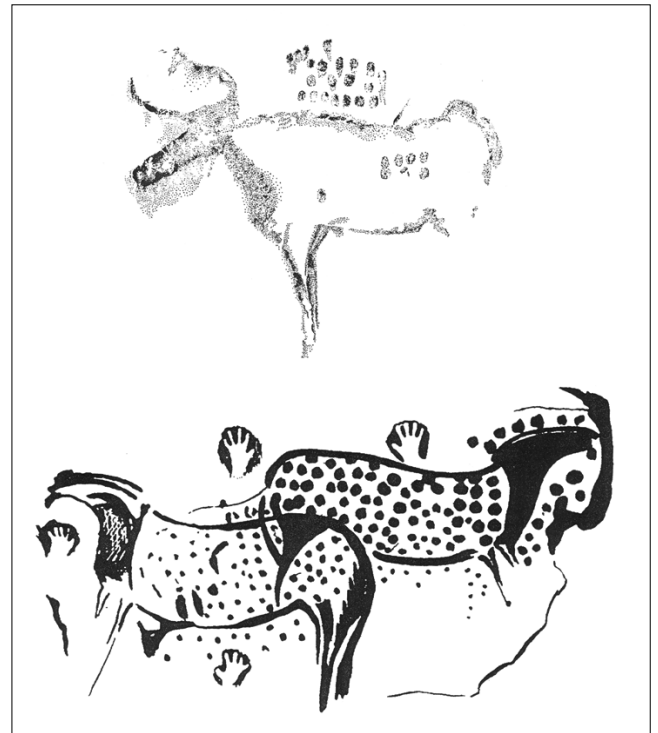


Fig. 7 - Combinaisons de signes analogiques (chevaux, aurochs), d'empreintes (les mains) et de signes punctiformes abstraits (les points). La composition syntaxique est claire et répétitive, comme si la grammaire et le mythe se superposaient. Cependant, la fonction analogique (l'image) autorise la percée stylistique, profondément différente de l'une à l'autre : elle semble traduire une sensibilité traditionnelle, au-delà de la portée du message mythique.
En haut : Grotte de Bidon, Ardèche, Solutréen - En bas : Grotte du Pech-Merle, Lot, Gravettien

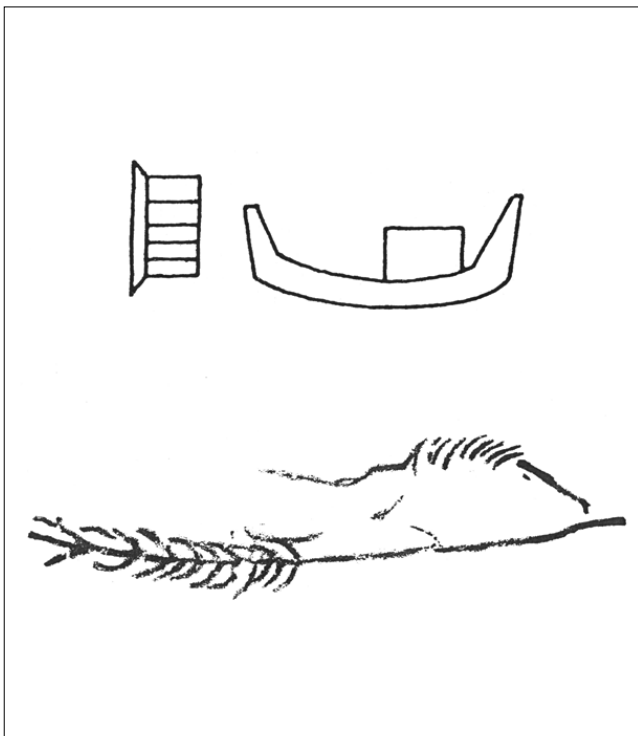


Fig. 6 - Agencements de schémas, porteurs d'une signification nouvelle donnée par leur association. La proximité topographique impose l'élaboration d'une signification composite et globale : le port égyptien est désigné par la combinaison de la porte et du bateau. De tels morphèmes syntaxiques abondent en Préhistoire.
En bas, silhouette schématique du cheval forcément associée au signe du trait barbelé en flèche, Niaux, Magdalénien



Fig. 8 - L'impact du style traverse les contraintes liées au choix du modèle : bison et cheval subissent les mêmes distorsions par rapport au monde réel : c'est ainsi que le monde est vu par cette société. Mais la structure grammaticale reste, elle, rigoureusement construite : bison, cheval et signes fléchés renvoient au thème fondamental illustré par la figure 4 et reconnu par André Leroi-Gourhan (1965). Le Gabillou, Dordogne, Proto-Magdalénien

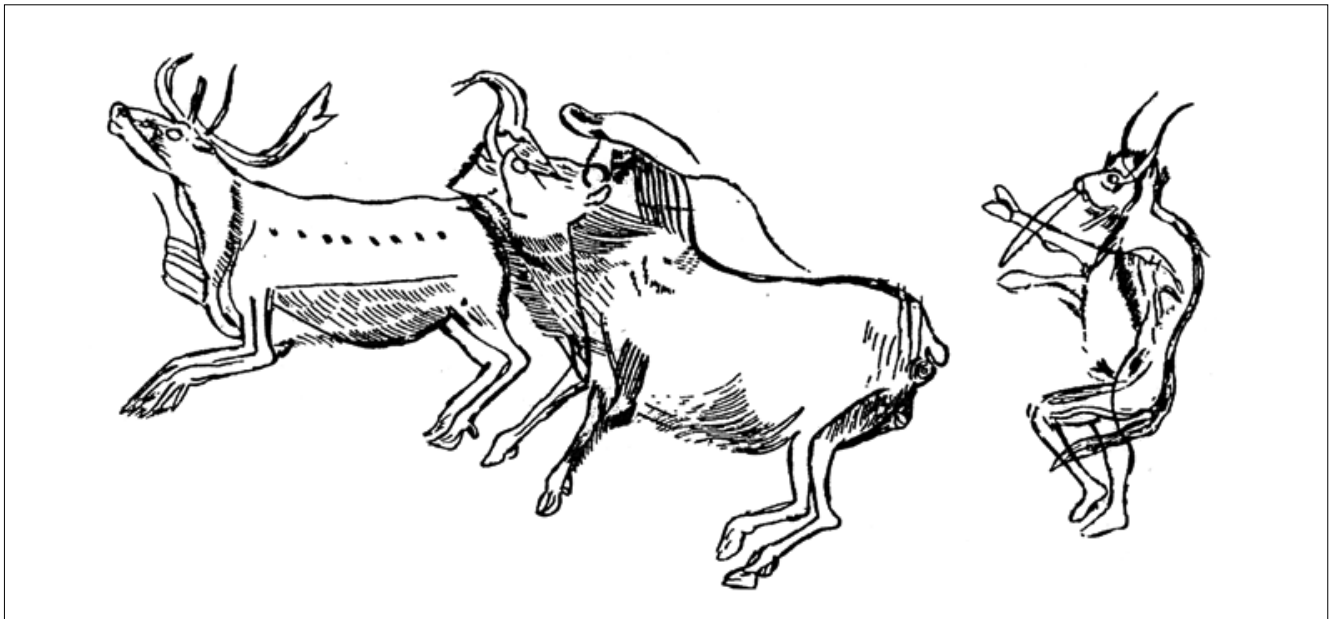


Fig. 9 - Le récit plastique prend toute sa puissance avec l'allusion au monde des mystères, des mythes et des rituels. Mouvements, musique, images fantastiques, tous se combinent pour «écrire» et appeler le monde du rêve, envoûtant dans le fond de ces amples galeries obscures et humides. Tout est mis en scène afin que l'image, le lieu et la composition rendent vrai cet espace imaginaire qui semble surgir des parois. La grammaire des formes y joue son rôle, mais autant que le déploiement majestueux des images. Les deux discours s'y trouvent combinés: le significatif et l'émotionnel. Grotte des Trois Frères, Ariège, Magdalénien