

Sémantique et sémiotique des arts préhistoriques

par MARCEL OTTE

Université de Liège
marcel.otte@ulg.ac.be

Abstract

En dehors de tout contexte, oral ou écrit, des agencements figurés significatifs constituent des sortes de phrases aux règles très structurées, dont on peut saisir le code, telle une grammaire linguistique. Ces inflexions restituent des systèmes signalétiques qui vont directement impressionner notre conscience, sans passer par la voie du langage. Les langages graphiques varient harmonieusement dans le jeu des images, selon soit les peuples chasseurs paléolithiques, soit les agriculteurs néolithiques, soit les métallurgistes. Si leurs fluctuations varient énormément, elles restent toutefois liées à une grammaire générale liée à chaque situation "historique".

Mots-clé: sémiotique visuelle - signes graphiques - codes - conscience -- sémantique and sémiotique

Figurative layouts can be understood as sort of phrases with structured rules, with their own grammar, similar to the linguistic one. These figurative expressions directly affect our consciousness, without using any verbal language. Graphic languages harmonically create variants in the combination of images, according to their being expressions of Paleolithic hunters, of Neolithic farmers, or steelworkers. Although they live in this incessant fluctuation, their general grammar does not change, and it is possible to connect it to the different historical situations

Keywords: visual semiotics - graphic signs - codes - consciousness - semantics and semiotics

Les formes plastiques laissées par la Préhistoire obéissent à des codes, comme autant de systèmes signalétiques: dans le choix des thèmes, dans leurs styles, dans leurs agencements. L'ensemble constitue des expressions matérielles d'expériences cognitives, autant à sa production que lors de ses diverses modalités de diffusion puis de perception par les observateurs successifs, archéologues inclus. Il s'agit donc d'une des formes de langage graphique dont le fonctionnement s'apparente à celui du discours, oral ou écrit. Comme tout langage, celui-ci est propre à la culture, à un peuple, à une tradition ou à une période: leurs valeurs s'y trouvent connues.

Les signes plastiques préhistoriques combinent des *icônes* (images), des textures (matériaux) et des limites (supports) dont ils réalisent la synthèse, à tous les titres que peut revendiquer l'ensemble des modalités expressives. Ces systèmes fonctionnent sur le mode symbolique qui donne une valeur, conve-

nue par une communauté, à la forme choisie et reproduite. On y perçoit dès lors les valeurs sociales, cognitives ou religieuses qu'une communauté s'est accordées. L'identification des images se réalise par confrontation à un répertoire connu du groupe qui lui donne un sens conventionnel, loin de la seule représentation, mais à valeur référentielle exclusive: celle donnée par ce groupe au titre de symbole (fig. 1).

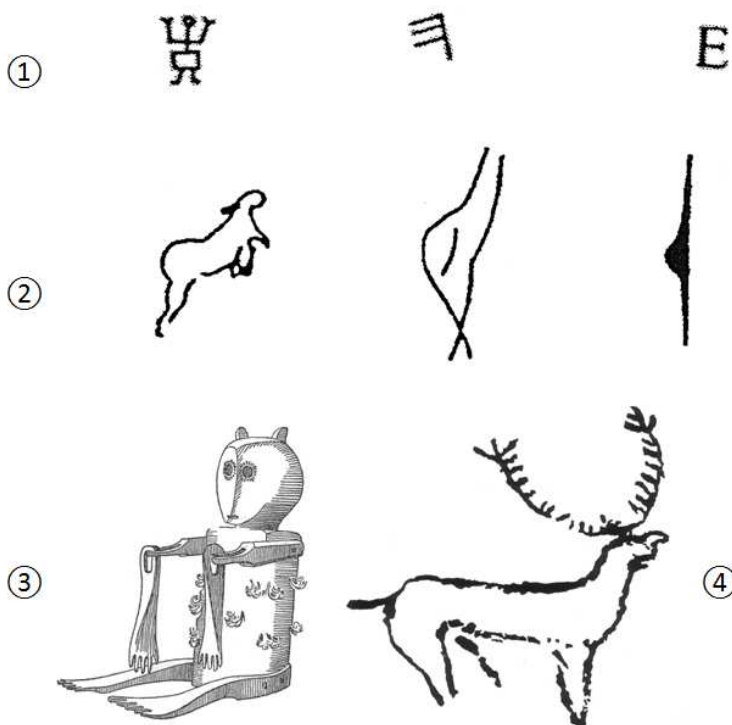


Figure 1. Saisie dans le réel, l'icône animale gagne un statut symbolique au sein du milieu culturel où elle se trouve introduite (3 & 4). Elle se désincarne ensuite selon un processus analogue à nos lettres alphabétiques où elle ne possède plus qu'une valeur relative au contexte: (1) Dérive de notre alphabet - (2) Dérive plastique paléolithique - (3) Ongone en ours, Sibérie - (4) Cerf gravé, Bronze de Galice.

Ces agencements de significations s'articulent différemment, selon les contextes, au sein des mêmes systèmes de valeur. Au fil des répétitions, l'image perd sa substance figurative et évolue vers les schémas, aux limites de l'abstraction pure. Seul alors son rapport au contexte porte un sens, car la forme graphique a perdu toute aptitude référentielle tant à la réalité qu'au registre mémoriel: elle se réduit à un signe dont les règles de transformation

sont aujourd'hui percées (Groupe μ [1992]).

La délimitation spatiale d'une œuvre et sa densité apparente constituent les premiers « morphèmes » saisis par l'œil (fig. 2).

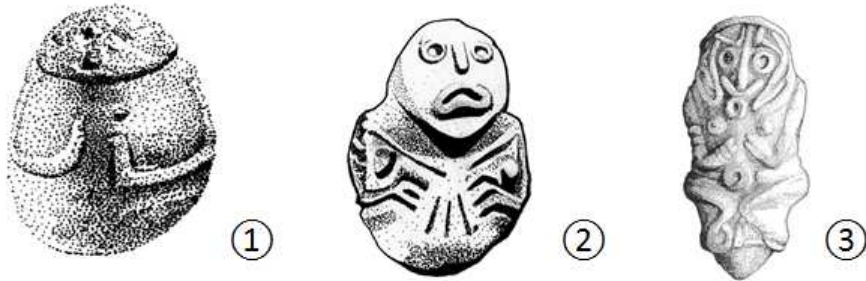


Figure 2. Convergences des formes dues aux cadres imposés: le galet dressé, tel l'humain au regard orienté. Figures des limites spatiales. Figures de la stabilité et de la fixité imposée à l'homme en fin de Préhistoire: (1) Tii de Polynésie – (2) Lepenski-Vir, Serbie – (3) Nouvelle-Guinée.

La forme ovoïde d'un galet redressé correspond à un premier signal par l'étrangeté de sa disposition. Mais sa forme compacte semble contenir une vague silhouette humaine, que les détails gravés viennent préciser. La forme d'un galet massif induit à la fois le visage, tendu et orienté aux cieux, que la disposition des bras et des mains, enroulés sur le corps. L'impact du matériau originel s'accorde ainsi précisément à la suggestion de l'image humaine dressée. Cette étroite relation explique les nombreuses convergences dont ces œuvres firent l'objet, étendues à diverses régions du monde. Toutefois, leur symbolisme, lui, n'est pas aléatoire, il indique le moment historique où l'homme se «redresse» contre les forces déclarées sauvages, au passage vers la domestication, soit le Néolithique, en termes archéologiques. L'insistance donnée au regard souligne la force donnée à la pensée, dans des œuvres qui ne se dégagent guère des formes naturelles et conservent la stabilité de leurs prototypes. Stabilité et permanence spatiale correspondent, aussi justement, aux conditions préalables à la domestication, d'abord de l'espace et du temps, puis de la vie et de la production alimentaire. Symboles, formes, images s'assemblent dans un message global et codé: le langage plastique touche aussi bien la pensée de son lecteur que son affect par la sensibilité, et même son existence par la situation symbolique qu'il incarne.

Les particularités du signe peuvent apparaître autant dans la singularité de leur nature (objet rapporté) de leur disposition (amas de blocs) ou de leurs attitudes, tels les bras dressés ou tendus sous une forme de gestes inhabituels (fig. 3).

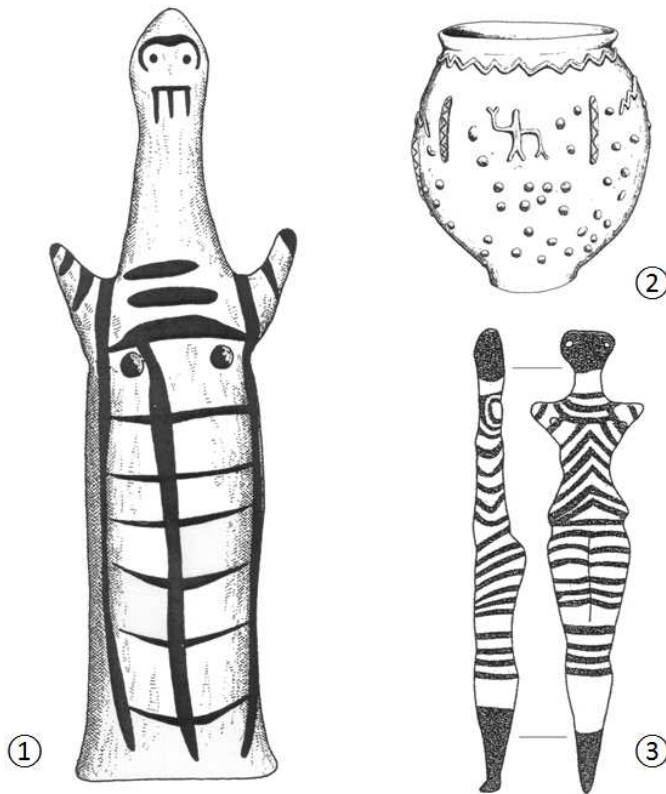


Figure 3. Le signe se marque aussi par un geste, celui donné par les bras ouverts, sur un mode d'accueil, d'appel ou d'imploration: (1) Mycènes – (2) Cucuteni, Roumanie – (3) Körös, Hongrie.

Le signe dépouillé de la croix chrétienne renvoie naturellement à l'homme crucifié, mais aussi au geste d'accueil et, finalement, à la rédemption des fidèles vers le royaume des cieux. Toutes les composantes métaphysiques se trouvent contenues dans un geste aussi banal qu'éternel. Cependant, dans les contextes connus et compris historiquement, seules les phases agricoles les contiennent et les représentent: le destin y est à portée humaine, il peut être saisi, investi d'un caractère sacré, ces formes ajoutées à la vie quotidienne possèdent à la fois une fonction universelle (la prise de possession d'un destin) et contingente (dans les différentes modalités qu'elle présente). Ces variations plastiques secondaires permettent leur intégration dans tous milieux culturels, où elles s'expriment uniformément sur tout autre support, de la vaisselle aux textiles (Otte [2012]). L'esprit local d'une tradition imprègne ses modes d'expressions métaphysiques les plus fondamentaux, comme tous les

styles d'églises s'accordent à exprimer partout le même rapport à Dieu, mais sous d'infinies variations culturelles.

Le choix d'une image au sein du répertoire réel porte déjà la marque d'une intention sélective consciente, opérée parmi toutes les autres possibles. Mais le concept du bovidé se reproduit avec une telle constance qu'il doit en outre correspondre à une relation particulière entre l'homme et le monde. Il possède tous les critères de l'animal puissant qu'il faut combattre et vaincre pour s'assurer sa propre maîtrise sur la Nature, telles les corridas actuelles. L'image choisie possède donc aussi la force du symbole. Cette valeur s'exprime si clairement que l'animal représenté possède un avant-train exagéré, voire exclusif, réduit ainsi à son seul signe distinctif: le reconnaître enclenche en cascade toutes les autres composantes du mécanisme expressif (fig. 4).

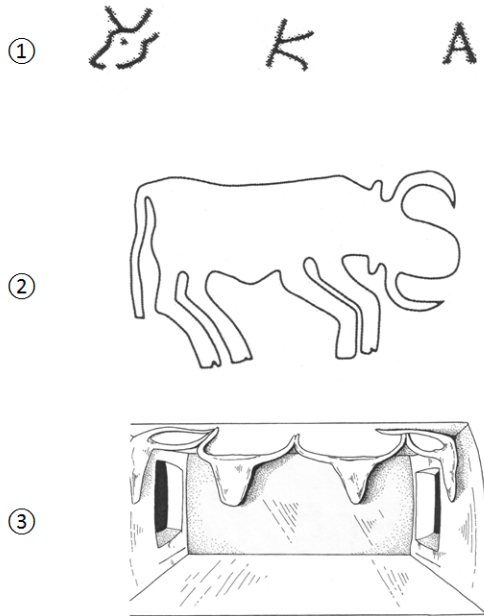


Figure 4. La représentation bovine passe de l'icône aux schémas pour s'achever en signes, aussi abstraits en apparence que nos lettres alphabétiques: (1) Évolution du signe en Méditerranée - (2) pilier mégalithique - (3) hypogée sarde.

Cette délégation étirée du symbole vivant, à l'image sélectionnée jusqu'au signe aux limites de la représentation, joue jusqu'à inclure le bovidé dans la pure abstraction d'une lettre alphabétique (fig. 3, n°2). Ainsi désincarnée, la lettre dérivée de l'image s'offre à toutes les combinaisons syntaxiques nouvelles où elle ne porte plus que le sens sonore et plus rien du symbolisme initial. La métamorphose est alors totalement accomplie.

Les signes dérivés de phénomènes naturels peuvent traverser toutes les étapes de l'élaboration sémiologique dès leur première appréhension. Un élément aussi fluide que l'eau ne peut se laisser représenter que par l'allusion à un mouvement: le méandre de sa surface et la spirale de ses remous. L'idée la plus puissante tient en l'aspect vital, une fois encore, apporté par l'eau dans les sociétés à la fois sédentaires et agricoles. Signe, récipients et vie se trouvent assemblés très intimement dans la même volonté d'existence via toutes ses composantes. Cette combinatoire est si puissante qu'elle se retrouve à l'identique sur l'ensemble du globe, dès que la situation historique y produit des œuvres plastiques: la Chine, les Balkans, le Mexique (fig. 5, en bas).

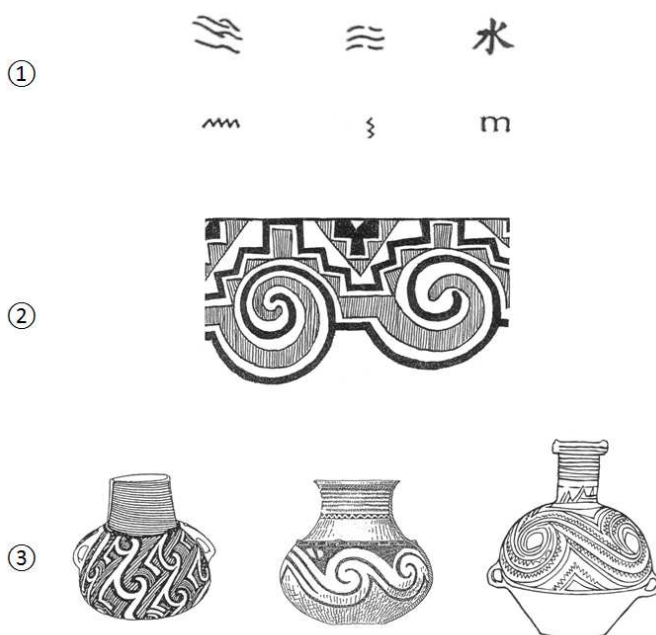


Figure 5. Fonction symbolique de l'eau, rapportée de la fertilité à un signe de plus en plus dépouillé jusqu'aux alphabets occidentaux ou chinois (1) - Nouveau-Mexique (2) - Néolithique grec, Bronze roumain, Néolithique chinois (3).

De façon plus impressionnante encore, ces mouvements d'eau stylisés se dégradent ensuite par la perte de la relation allusive à l'eau (signe de vagues en surface) vers un schéma d'abord, puis vers un graphe totalement méconnaissable, tels nos *m* actuels (fig. 5, en haut). Dès lors, ils poursuivent leur vie combinatoire, inféodée à la langue écrite, sans référence au symbole fertilisant et réduit au statut de consonne. Les règles régissant la linguistique traditionnelle peuvent ensuite leur être appliquées, dépourvues, en nos sociétés, de tout rapport à l'image initiale. La richesse des langues orientales, tel le chinois ré-

side précisément dans le maintien partiel de signes à l'évidence analogiques avec la représentation. La combinaison des deux formes d'expression reflète et restitue l'infinie souplesse d'une écriture et d'une pensée en fluctuation constante entre le réel et l'abstrait.

Le plus simple des signes s'inscrit dans un cercle à forte charge symbolique, car implique autant le mouvement continu que tous les astres et la voûte céleste elle-même. Le rôle universel du soleil, de la lune et des planètes pénètre dans toute mythologie: il y incarne le renouvellement perpétuel via les déroulements des jours, des saisons et de la vie. La valeur solaire s'assortit de signes rayonnants, mais aussi de flèches ou de croix, selon les inflexions secondaires données à sa signification fondamentale. Cercles, astres et soleil pénètrent toutes les cultures où les rythmes saisonniers furent sacralisés, car ils y incarnent la force de renouveau, ainsi maîtrisée par l'illusion de sa connaissance. Les chars, les barques qui transportent les astres, imitent la force du temps, dont ils se rendraient maîtres via leurs images ambiguës (fig. 6).

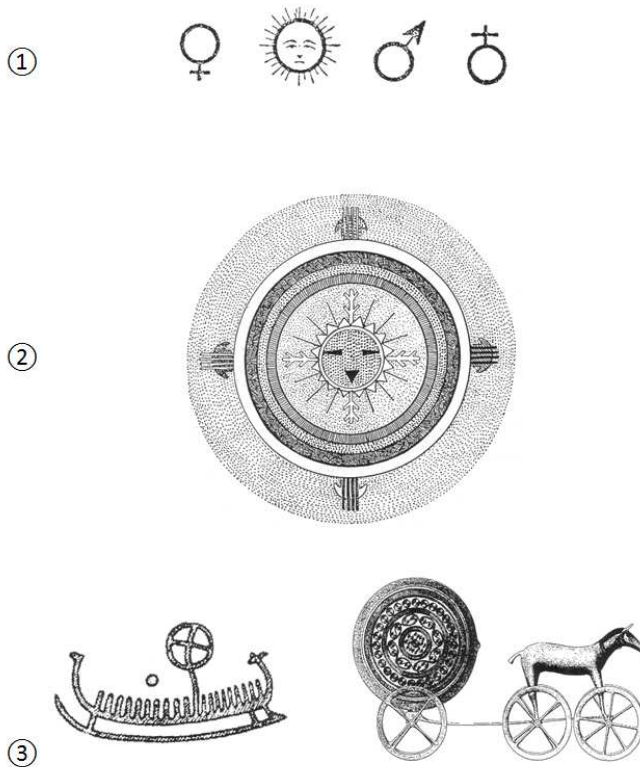


Figure 6. Cercles à valeur astrale, récupéré par sa forme analogique dans des « scènes », puis désagrégé en signes où s'opposent vide interne et surfaces extérieures: (1) Vénus, Soleil, Mars, Terre - (2) Mosaïque de sable pueblo - (3) Gravure et char du Bronze scandinave.

Comme dans les autres catégories formelles, l'image suit une dégénérescence plastique pour passer d'un astre réaliste, voire de sa lumière seule comme à Stonehenge, vers des schémas de plus en plus dépouillés dont les connotations secondaires (rayons, croix, flèches) assortissent la signification. Les « o » de nos zéros et de nos lettres en dérivent directement. Ainsi détachés de leurs valeurs symboliques initiales, ils se prêtent aux jeux des permutations infinies imposées par les calculs et les écritures, sans jamais perdre totalement le rapport formel à l'astre d'où ils dérivent. Le zéro est un vide délimité par un cercle, exactement, comme l'est sa valeur mathématique, tout autant nulle qu'indispensable.

Réduites à des schémas, les images se trouvent libérées de leur charge reproductive du réel, elles s'offrent alors à des jeux incessants toujours plus complexes qui s'articulent selon le sens donné en amont et poursuivi en aval par le message saisi par les regards successifs qui lui sont jetés en toutes périodes et en tous lieux. Ainsi, ces graphes agencés ne font pas que reproduire, ils induisent perpétuellement des significations renouvelées. Les combinaisons binaires sont les plus réductrices, mais restituent au moins clairement le mécanisme associatif (fig. 7).

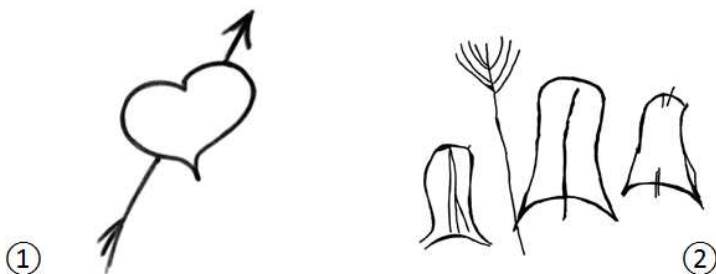


Figure 7. Conjonctions de signes vides et flèches, deux éléments simples, opposés créent un sens inédit et supplémentaire, ils exaltent la création: (1) Dessin amoureux sur les murs de nos villes - (2) signes magdaléniens du Castillo, Cantabrie, 14 mille ans.

Fondamentalement, elles partent du dualisme de toute vie et combinent par exemple les signes ouverts aux signes fléchés. L'opposition graphique d'une telle simplicité est pourtant porteuse et exemplaire: chaque signe, considéré isolément, possède un sens exclusivement lié à son rapport à l'icône originelle, mais les associations entre catégories distinctes créent des valeurs inédites et purement abstraites. Nous touchons au fonctionnement de la pensée elle-même qui n'est qu'un jeu combinatoire, orienté par un vecteur de sens.

Les répartitions schématiques condensent ces significations, mais même dans leur plus absolu dénuement, l'impact du style reste sensible et nous le définissons au premier coup d'œil. L'ouverture n'est jamais la même, mais

elle reste béante sur l'ensemble du globe. Ainsi, trois niveaux d'appréhension interfèrent: celui du sens codé, celui de la forme stylisée et celui de l'universalité des symboles combinés vers la création de « phrases mythiques ».

Dans l'atmosphère confinée des grottes, humides et froides, les signes s'imposent avec une spéciale acuité, car ils surgissent des ténèbres, en étroite relation avec les contours rocheux où ils s'accrochent (fig. 8).

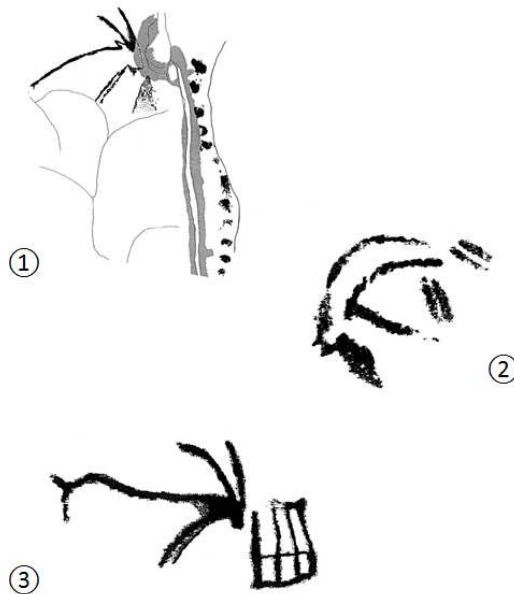


Figure 8. Juxtaposition ternaire: signes iconiques (encornures de bouquetins), signes abstraits et situation topographique particulière. (1) Janoye, Tarn - (2) Cougnac - (3) Lascaux, Dordogne

Tout spécialement, le Paléolithique occidental utilise la force plastique des cornes de bouquetins et la silhouette de sa tête limitée au poitrail. L'ensemble de ces éléments combinés vient prendre place aux détours et aux angles des galeries, tels des panneaux annonciateurs. La répétition de ces signes souples et suggestifs apparaît moins encore aléatoire qu'ils sont accompagnés de signes géométriques abstraits, tel un langage à trois composantes: les encornures, leur situation et le signe géométrique. De telles associations n'ont rien d'aléatoire, disposées dans un délai et dans des milieux culturels spécifiques. Cette fois, l'effet universel se restreint pour laisser toute la place au seul code particulier aux observateurs initiés. Ces messages expriment ainsi une qua-

trième dimension: celle d'une complicité sociale, ils resserrent les liens abstraits (affectifs et cognitifs) établis au sein d'une communauté.

Le signe allusif à une arme entre dans des combinaisons complexes, souvent associées à l'illusion d'un corps humain (fig. 9).

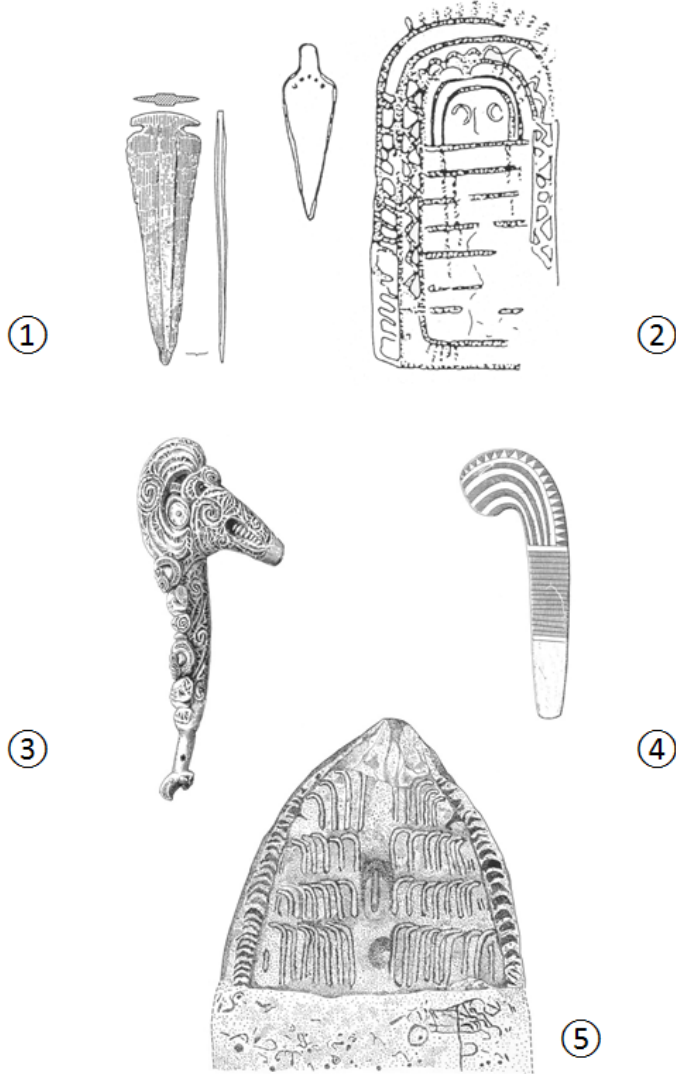


Figure 9. Armes symboliques, soit réalisées et décorées, mais non utilisables, soit représentées dans un dialogue graphique avec l'allusion humaine: (1) Lame de poignard en bronze - (2) Gravure rupestre au poignard associé à l'anthropomorphe, Pena Tu, Cantabrie - (3) Casse-tête du Pacifique - (4) Crosse néolithique, Portugal - (5) Stèle du Morbihan.

L'arme elle-même n'est souvent qu'un symbole: retrouvée intacte, elle

s'orne de décors qui l'éloignent de sa fonction première: elle en incarne seulement le rôle. Ces « décors » eux-mêmes entrent dans un jeu symbolique complexe où se mêlent la mythologie et les diverses valeurs sociales (fig. 8, n°4 &5). La perte de leur utilité pratique devient totale lorsque l'arme n'est plus qu'un schéma gravé, associé à une silhouette humaine (fig. 8, n° 6). Sa répétition à l'infini en accentue le rôle, la valeur et la force, car l'allusion est « gratuite », sans production d'objets réels. Les signes combinés, hommes-armes, forment alors un ensemble sémiotique homogène, où les idées fusionnent et s'imposent à des situations ostentatoires, tels les sommets rocheux (Pena Tu, fig. 9, n°2) ou des stèles monumentales (fig. 9, n°5). Ainsi la combinatoire sémiotique s'assortit de la dimension spatiale et lui offre une valeur monumentale spectaculaire. L'espace, aérien ou souterrain, fait partie du jeu établi entre les morphèmes de tels agencements. Il leur donne une vocation à caractère perpétuel, tels tous combats menés en permanence entre le signe graphique et le déroulement du temps. Seule, notre vision rétrospective dégrade cette ambition et la rend pathétique, comme si elle y ajoutait ce « morphème » supplémentaire.

En arts préhistoriques, la sémiotique agit avec une clarté limpide, car la porte vers des contextes abstraits en accentue le rôle et les découpe sur un vide apparent. Surgi de nulle part, le signe graphique possède toute sa puissance, et son articulation saute aux yeux. Les représentations identifiables, autant que leur schématisation parfois poussée jusqu'à l'abstraction, saisissent une part du réel pour leur donner un sens nouveau, exclusivement extrait de la pensée et aux sources d'émotions inédites. L'élaboration systémique de ces messages plastiques démontre clairement des aptitudes à l'abstraction identique aux nôtres. Cependant, la perte des cadres contextuels initiaux ouvre la perspective sur des champs inconnus d'expériences spirituelles fossilisées et enrichit la nature même de l'humaniste actuel.

RÉFÉRENCES

- Groupe μ [1992], *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- Otte, M. [2012], *Substrats néolithiques aux arts traditionnels des Balkans / Neolithic Substrates for Traditional Balkan Arts*, in E. Anati, *The Intellectual and Spiritual Expression of Non-Literate Societies*. Actes du 16^e Congrès de l'UISPP, Florianopolis 2011, session 17, Oxford, Archaeopress, British Archaeological Reports - International Series, pp. 97-107