

“Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : à propos de la poterie berbère”, dans *Visio*, numéro spécial *Histoire de l’art et sémiotique*, vol. 3, 2, Québec, 25 p., 1998.

DÉCORATIF, ICONICITÉ ET ÉCRITURE

Geste, rythme et figurativité :

*à propos de la poterie berbère*¹

Jacques Fontanille
Institut Universitaire de France
Université de Limoges

INTRODUCTION

Face à un corpus comme celui de la décoration sur poterie, un des problèmes qui se posent est celui des relations entre les formants décoratifs et les figures du monde naturel. Cette relation peut être envisagée en deux sens : ou bien comme stylisation et désémantisation des figures visuelles du monde naturel, ou bien comme iconisation et naturalisation des formants géométriques et décoratifs. La question se pose d’autant mieux, dans le cas de la poterie berbère, qu’on y trouve les deux types de figures.

L’autre question, qui surgit aussitôt après, est celle des relations entre ces deux ensembles de figures d’une part, et l’écriture d’autre part. L’examen des formants, que ce soient ceux du décoratif ou ceux des figures iconiques, révèle de très nombreuses ressemblances avec les formants graphiques de l’écriture berbère antique : on est alors en droit de se demander si un même processus, propre à une culture toute entière, n’est pas sous-jacent à la formation du *style graphique et visuel* de l’ensemble de ses productions sémiotiques.

Il faut ici rappeler qu’en matière d’histoire des écritures, bien des évidences sont aujourd’hui remises en question : traditionnellement, en effet, on considérait que cette histoire obéissait à une sorte de séquence linéaire, conduisant des écritures pictographiques aux écritures phonographiques, en passant par plusieurs stades intermédiaires, dont le stade idéographique. Cette séquence linéaire est aujourd’hui fortement discutée, notamment sous l’influence de tous ceux qui, comme Leroi-Gourhan, considèrent que les formes iconiques (cf. le stade pictographique, ou même le stade idéographique) ne sont au principe ni de l’évolution historique ni de la fonction symbolique humaine.

Dans *Le Geste et la parole*, en effet, le préhistorien André Leroi-Gourhan s’interroge sur les rapports entre les “arts figuratifs”, les “arts abstraits” et l’écriture. Il place ces rapports dans la perspective d’une tension évolutive entre deux couples fonctionnels, d’une part le couple *main-outil*, et d’autre part le couple *face-langage*. L’interaction entre ces deux ensembles fonctionnels est pour lui le fondement de la fonction symbolique et de son évolution historique, notamment dans la perspective de l’hominisation.

A cet égard, il va et vient entre des constats, des certitudes et des hypothèses. Un constat, pour commencer : les premières traces archéologiques de cette fonction symbolique sont graphiques et rythmiques; ce sont des *séries de traits gravés*, de *petites incisions équidistantes*, les *manifestations rythmiques les plus*

anciennement repérées (Leroi-Gourhan 1964 : 262). Une certitude, ensuite :

S'il est un point sur lequel nous ayons maintenant toute certitude, c'est que le graphisme débute non pas dans la représentation naïve du réel, mais dans l'abstrait. (Op. cit. : 263)

Et, pour finir, une hypothèse générale :

Le graphisme ne débute pas dans une expression en quelque sorte servile et photographique du réel, mais on le voit s'organiser en une dizaine de mille ans à partir de signes qui semblent avoir exprimé d'abord des rythmes et non des formes. (Op. cit. : 265)

L'hypothèse n'est plus aujourd'hui originale, mais il ne semble pas qu'on en ait tiré toutes les conséquences pour ce qui concerne la sémiotique dite "visuelle". D'un côté, cette hypothèse concerne aussi bien les arts figuratifs que l'écriture elle-même, qui n'est pas censée obéir aux mêmes lois sémiotiques que ce qu'on appelle couramment l'"image" : cette solidarité théorique et culturelle entre les deux domaines amène alors à s'interroger encore une fois sur la pertinence de la notion de "sémiotique de l'image", et plus précisément sur les relations entre la sémiotique dite "visuelle" et la sémiotique dite "verbale".

D'un autre côté, ce qui, pour Leroi-Gourhan, devrait faire l'objet de toute notre attention, et qui semble fournir le principe des arts figuratifs, c'est le *rythme*, et non la *forme*. Or, si la forme se donne bien à appréhender sur un mode visuel, rien n'est moins sûr pour le rythme. Ce dernier, en effet, est d'abord le rythme des coups frappés par la main sur un support matériel, et qui y laissent des traces visibles, grâce à un outil adapté ; Leroi-Gourhan imagine même que ces coups frappés auraient pu accompagner quelque litanie ou quelque incantation orale (*Op. cit. : 263*).

La perception et la sensation sous-jacentes aux formants décoratifs et aux figures iconiques de notre corpus ne peuvent donc plus être considérées comme purement visuelles. Au contraire, le mouvement même qui conduit des formants abstraits aux figures plus concrètement signifiantes doit être réexaminé à la lumière des relations entre le domaine sensori-moteur et le domaine visuel, ou, dans les termes mêmes de Leroi-Gourhan, entre le couple *main-outil* et le couple *face-langage*.

TROIS HYPOTHÈSES

L'ensemble des remarques qui précèdent, et notamment celles concernant l'hominisation, telle qu'elle est envisagée par Leroi-Gourhan, conduisent directement à des hypothèses génétiques, dans une perspective historique. Mais nous voudrions montrer, pour illustrer un principe théorique plus général, qu'elles ont aussi une pertinence en synchronie, et une valeur explicative de type génératif.

Le principe théorique général est celui-ci : la distinction entre synchronie et diachronie est une distinction de méthode, qui a permis à la linguistique de se constituer comme discipline au début du XX^e siècle, à côté de la grammaire comparée ; mais ce n'est pas une distinction épistémologique, au sens où elle devrait entraîner une différence entre les modèles explicatifs. La plupart des grands linguistes du XX^e siècle, qu'ils soient inspirés ou non par Saussure (Guillaume, Benveniste, Greimas, notamment), ont montré que les mêmes principes organisateurs régissaient à la fois le fonctionnement des systèmes linguistiques et l'évolution

historique des langues.

A ce principe théorique, il faudrait ajouter une précaution de bon sens : il paraîtrait prudent, en effet, de veiller à ce que les modèles de description (génératifs, synchroniques) ne soient pas en contradiction avec les faits historiques, et avec les hypothèses qui président à leur explication !

En outre, l'ensemble de ces mêmes remarques, comme les hypothèses de travail qui vont suivre, adoptent apparemment le seul point de vue de la *production* des énoncés visuels, et non celui de leur *réception*. Pour ce qui concerne les hypothèses historiques, cela est certainement vrai; mais, pour ce qui concerne leur conversion en hypothèses descriptives et synchroniques, il n'en est rien. Tout d'abord, en général, parce que la distinction entre *production* et *réception* est une distinction de second rang, que dépasse la question de la *signification*. Ensuite, dans le cas qui nous occupe, parce que les hypothèses que nous pouvons élaborer à partir de ces prémisses historiques sont tout aussi (peut-être plus encore) heuristiques du point de vue de la réception que de celui de la production. Par exemple, si nous faisons l'hypothèse que le rythme graphique et manuel est premier, et la forme visuelle, seconde, nous ne nous posons plus la question de l' "abstraction" (désémantisation, stylisation et géométrisation des figures iconiques), mais celle de l' "autonomisation" du figuratif (naturalisation, iconisation et référentialisation des formants décoratifs) ; autrement dit, nous ne voyons plus l' "image" de la même manière, et notre compréhension en est profondément modifiée.

En somme, nous serions tenté de penser que notre manière de voir les images (en synchronie, et du point de vue de la réception) est fortement (et implicitement) déterminée par notre conception du processus d'élaboration (en diachronie, et du point de vue de la production).

HYPOTHÈSES CONCERNANT L'ORIENTATION GÉNÉRATIVE

Deux orientations sont disponibles :

- (1) (Stylisation) : Figuratif Décoratif
- (2) (Iconisation) : Décoratif Figuratif

Dans la plupart des conceptions qui s'en réclament, cette orientation donne lieu, tout au long du parcours génératif de l'expression visuelle, à un appauvrissement sémantique, une "perte" de la spécificité figurative et de la valeur descriptive et référentielle des formants. Cet appauvrissement affecterait même les contenus associés, puisque passer à des formants "géométriques", ce serait, suivant Hjelmslev, passer d'une sémiotique biplane (où les formants de l'expression ont un corrélat dans le plan du contenu) à une sémiotique monoplane (où une telle corrélation a disparu).

Cette conception doit tout de même être nuancée, notamment pour ce qui concerne la perte du plan du contenu. D'une manière générale, rien n'impose un tel parallélisme entre les deux plans : la richesse d'articulation sémantique du contenu ne dépend pas de celle de l'expression, et inversement ; la complexité visuelle d'un Pollock ou d'un Mondrian ne signale pas *a priori* une plus grande complexité du contenu que le minimalisme visuel d'un Klein. Dans le cas qui nous intéresse, en outre, la stylisation ou la géométrisation de l'expression signalent un changement de plan de pertinence ; la stylisation, en effet, débouche sur la formation d'un méta-langage visuel: des formes typiques se dégagent de la diversité des figures du monde naturel, qui sont alors traitées comme des formes génériques. Mieux encore, ces formes génériques sont alors disponibles pour

d'autres fonctions sémiotiques que celles de la seule "représentation" et de la "référence" au monde naturel : fonctions symboliques ou semi-symboliques, fonctions idéographiques, fonctions purement émotives, etc.².

Cette première orientation n'est donc pas sans valeur heuristique, mais nous voudrions défendre ici plutôt celle de la seconde, l' "iconisation".

Cette orientation sous-tend un parcours génératif de l'expression qui procéderait, à l'inverse, par enrichissement : les rythmes manuels sont progressivement sémantisés ; ils suscitent des formes dans lesquelles on peut reconnaître des figures géométriques, des récurrences, puis des équivalences avec des figures du monde naturel. Cette reconnaissance *a posteriori* suppose une plus grande variété des tracés disponibles, parmi lesquels certains seulement sont susceptibles d'être reconnus comme ayant une valeur descriptive et référentielle.

Le parcours génératif de l'expression peut alors être interprété comme celui de la prise d'autonomie progressive de la figurativité, autonomie qui se construit à partir du rythme en deux temps : (1) tout d'abord, comme "prise de forme" des tracés rythmiques, et (2) ensuite, par sélection des formes iconiques. A ce compte, l'iconique devient un cas particulier, surdéterminé, des formants décoratifs.

Pour finir sur ce point, nous souhaitons distinguer deux opérations : l'*iconisation* et la *naturalisation*. On remarquera dans notre corpus, par exemple, que certains formants géométriques peuvent recevoir une interprétation figurative : des crochets deviennent des têtes d'oiseaux, des zigzags deviennent des oiseaux en vol, etc. ; c'est l'*iconisation*. Mais on note que, par ailleurs, des effets de verticalité ou de profondeur apparaissent, qui ne concernent pas telle ou telle figure particulière : des feuilles d'arbuste retombent sous leur propre poids ; des formants pouvant être interprétés comme des figures végétales ou animales flottent entre des triangles, qui eux-mêmes peuvent passer pour des reliefs ; c'est dire qu'un espace de représentation prend forme, à partir de la surface du support ; un observateur y prend position, et les conséquences de cette prise de position (verticalité et gravité, profondeur, atmosphère et distance visuelle, mouvement relatif, etc.) constituent ce qu'on appellera la *naturalisation*.

Rapportée au couple figure/fond, cette distinction peut être comprise comme une distinction entre l'*iconisation des figures* (grâce à la sélection que rend possible la référence au monde naturel) et la *naturalisation du fond* (grâce à l'attribution de propriétés spatiales et dynamiques, rendue possible par la prise de position d'une instance de discours). La naturalisation du fond peut conduire à une reconnaissance figurative des formes visuelles, alors même que le processus d'iconisation est inachevé : par exemple, un zigzag qui apparaît sur un fond vide devient un oiseau si ce fond est doté par ailleurs d'un effet de sol, d'un effet de ciel, et d'une dynamique potentielle dans une "atmosphère" située entre les deux.

HYPOTHÈSE CONCERNANT L'EXPÉRIENCE SENSORIELLE ET PERCEPTIVE SOUS-JACENTE

Cette hypothèse concerne la conversion d'un sous-bassement sensori-moteur manuel en une forme visuelle. Cette conversion accompagne nécessairement, selon nous, la prise d'autonomie de la dimension figurative.

Commençons par le sous-bassement sensori-moteur manuel. Le décoratif exploite et manifeste un certain accord ou désaccord entre le *support* et l'*apport*.

Le *support* est un volume (une assiette, une coupe, un pot, etc...), c'est-à-dire une forme tri-

dimensionnelle que la main du potier a créée à partir d'une matière malléable ; ce volume comporte des lignes de construction et des directions dominantes (des cercles concentriques, des méridiens verticaux, des cercles de coupe, etc.) et ces lignes dominantes sont celles mêmes qui ont guidé la main de l'artisan lors de la confection du volume : la rotation du tour détermine un axe de symétrie, et la main impose à la matière une forme en s'appuyant sur les cercles de coupe et les méridiens. De la même manière, nous pouvons appréhender manuellement cette forme en suivant ces cercles et ces méridiens, et en appréciant leurs tailles relatives. Il faut insister sur ce point, car il est essentiel : les lignes géométriques du support ne sont pas des lignes abstraites, mais le produit d'une interaction sensori-motrice entre la matière et la main qui la modèle, ou entre le volume achevé et la main qui le découvre et le parcourt³.

L'*apport* est la trace décorative : lignes, sinusoïdes, angles, triangles, quadrillages, etc.

Nous dirons alors que la surface décorée est le siège d'une syntaxe sensori-motrice, qui résulte des variations de *la tension entre le support et l'apport*. Cette tension peut être *nulle* (le tracé suit strictement les lignes de construction du volume), *maximale* (le tracé est autonome par rapport à ces lignes de construction), ou *intermédiaire* (le tracé suit plus ou moins les lignes de construction).

La tension intermédiaire est la plus significative. On peut en répertorier trois types. Tout d'abord ce qu'on pourrait appeler une *tension moyenne* : le tracé suit les lignes de construction, mais en s'en détachant plus ou moins régulièrement (par exemple, un cercle de construction est suivi par une sinusoïde). Ensuite, une *tension de second degré* : le tracé est un apport qui se greffe sur un autre tracé, c'est-à-dire une ligne apport qui devient à son tour une ligne support (par exemple, un cercle est doté de crochets ou de rayons sur sa circonférence). Enfin, une *tension iconisante* ou *naturalisante* : un tracé qui suit une ligne de construction (ou une ligne support de second degré) est modifié pour produire un effet naturalisant ou iconisant (un trident dont les bords retombent devient un végétal ; un triangle dont le sommet se prolonge en forme de crochet devient une femme ou un oiseau).

Tous ces types intermédiaires de la tension sensori-motrice entre l'apport et le support décrivent, de fait, la prise d'autonomie progressive de la dimension figurative. La figure est iconisable et naturalisable quand la tension est la plus forte, et, à la limite, quand le rapport entre le geste de la main qui trace les formes, d'une part, et les lignes de construction du support, d'autre part, n'est plus perceptible : le lien sensori-moteur entre les lignes du volume et les lignes du tracé est rompu, la surface du support n'est plus qu'un fond naturalisé, pour recevoir des figures iconisées. En somme, la conversion visuelle est alors accomplie. Au-delà de la tension la plus forte, la tension s'annule ; l'autonomie du figuratif est alors entière.

Mais on comprend bien pourquoi, de notre point de vue, les tensions intermédiaires sont les plus intéressantes : comme notre corpus mêle sans cesse le décoratif abstrait et les figures du monde naturel, il est tout entier pris dans l'oscillation entre la soumission aux lignes du support et la libération des tracés visuels. Concrètement, tous les cas de figure y sont représentés : des apports entièrement soumis au support, des apports en voie de libération, et des apports figuratifs autonomes. Comme ces tensions intermédiaires sont productrices de rythmes, il nous faut maintenant revenir sur cette notion.

Le *rythme* est généralement considéré comme un autre nom de la *forme*, mais d'une forme, comme nous le rappelle Benveniste, qui n'est qu'une *manière particulière de fluer* (Benveniste 1966 : 333). On a remarqué que, pour Leroi-Gourhan, le rythme ne se confondait pas avec la forme, puisqu'il la précède et la prépare. Une (brève) pause définitionnelle paraît ici nécessaire. Pour la sémiotique, la *forme* est soit *forme du contenu*, soit *forme de l'expression*. La question est alors celle de la définition du rythme par rapport à la forme au sens sémiotique.

Hjelmslev insiste sur le fait que les deux plans d'un langage, une fois qu'il sont réunis par la fonction sémiotique, doivent être à la fois isomorphes et hétérogènes (ou "non conformes") : hétérogènes, pour que les deux plans puissent être distingués, et qu'une fonction sémiotique puisse s'installer entre eux ; isomorphes, pour que les unités ou séquences de chacun des deux plans puissent être rapportés à celles de l'autre (Hjelmslev 1968 : 209-226). Mais si on considère maintenant non pas la fonction sémiotique déjà accomplie, comme c'est en général le cas en linguistique, en morphologie ou en syntaxe, mais la fonction sémiotique en train de s'accomplir, en acte, alors on est conduit à considérer (1) que c'est l'établissement de la fonction sémiotique entre deux grandeurs hétérogènes qui les rend isomorphes, (2) que chaque fonction sémiotique implique un nouvel isomorphisme, (3) et que, par conséquent, on ne peut parler de *forme* que dans la relation isomorphe entre deux plans d'un langage.

C'est là que la notion de rythme intervient. Revenons à l'exemple invoqué par Leroi-Gourhan, à ces petites incisions parallèles tracées sur l'os ou le bois, et découvertes par les préhistoriens quelque 30000 ans plus tard. Leroi-Gourhan imagine toute une scène d'incantation: certains membres du groupe chantent, d'autres dansent, d'autres frappent un support pour le faire sonner ; l'ensemble est une situation signifiante, dotée de divers plans de l'expression et du contenu, associés de manière syncrétique, et leur réunion donne lieu à une forme. 30000 ans plus tard, les chants, les danses et les acteurs ont disparu ; la situation signifiante est inaccessible ; la fonction sémiotique n'est qu'une hypothèse, voire un pressentiment du préhistorien : il ne reste qu'un *rythme graphique*.

Le *rythme* ce serait donc la trace d'un isomorphisme soit révolu, soit en cours de formation, soit inaccessible. En d'autres termes, quand on dispose des deux plans d'un langage, on peut parler de *forme*; quand on ne dispose que d'un seul, on ne peut parler que de *rythme*. Un dispositif de l'expression ou du contenu (disons : un *groupe de formants*), en attente de l'autre dispositif permettant de constituer un langage, sera donc appelé un "rythme".

En somme, le *rythme*, ce serait l'*empreinte* d'un isomorphisme en cours, révolu, ou (provisoirement ou définitivement) inaccessible, une empreinte en attente ou en nostalgie du sens.

Revenons à la dialectique de l'apport et du support : les tensions engendrées par les aléas de la soumission et de la libération de l'apport par rapport au support reposent globalement sur la confrontation entre deux dimensions différentes : d'un côté les lignes de construction du volume, et de l'autre les tracés décoratifs et figuratifs. Il en va ici de la même manière que dans la prosodie poétique : deux dimensions, deux types de groupements s'affrontent; d'un côté la syntaxe verbale, avec ses groupes de souffle, ses accents et ses schémas intonatifs, de l'autre la structure du vers, avec ses accents, son mètre et ses schémas prosodiques. Le rythme du texte poétique naît de la confrontation entre ces deux types de groupements ; de même, le rythme du décoratif

berbère naît de la confrontation entre les groupements de formants du support et ceux de l'apport.

Ainsi le rythme visuel naît-il de l'amplitude et de la fréquence des mouvements de libération de l'apport par rapport au support ; le retour aux lignes du support est une limite du groupement rythmique : par exemple, la ligne verticale des méridiens sera utilisée pour délimiter un groupe de formants. Et ce rythme-là fonctionne bien comme *empreinte* : il fournit en effet le principe de segmentation préalable qui permet d'appréhender l'ensemble des formants graphiques comme un "discours visuel" ; c'est l'empreinte d'un isomorphisme encore à découvrir, et à construire au cours de l'analyse.

NOTES SUR LE CORPUS

Le corpus sur lequel porte l'étude comprend 17 pièces ou groupes de pièces, trouvées sur deux sites différents, celui de Gastel (au Sud-Est de l'actuelle Constantine), et celui de Tiddis (au Nord de Constantine). Ce sont des poteries à usage funéraire, retrouvées vides dans des tombes; on a la quasi certitude que ces poteries n'ont jamais rien contenu ; elles ne seraient, en quelque sorte, que des volumes d'inscription. Elles appartiennent à une culture proto-historique (vers 1200 av. JC), dite "lybico-punique", qui est la culture antique du peuple berbère.

PIÈCE 1

Cette pièce permet de préciser la différence entre l'iconisation et la naturalisation.

Le formant "en arêtes de poisson" est iconisé par le mouvement récurrent qui affecte l'extrémité des arêtes : le formant géométrique rigide devient naturel en s'assouplissant; l'irrégularité du tracé, qui se libère du formant géométrique, permet d'y voir un feuillage.

En revanche, la pièce toute entière est naturalisée par la construction d'ensemble. Le support est construit grâce à deux cercles concentriques, l'un central, l'autre périphérique. Mais le mouvement récurrent de l'extrémité des feuillages introduit une relation verticale dans un espace de représentation naturalisé (le mouvement est alors interprété comme résultant de la gravité : l'extrémité des feuilles "retombe").

La combinaison de l'iconisation des figures et de la naturalisation du support suscite alors une relation semi-symbolique, du type : [*centre* : *périphérie* : : *bas* : *haut*], dont il ressort que le cercle central est un effet de sol, alors que le cercle périphérique est un effet de ciel ; entre les deux cercles, se trouve l'espace d'élévation des végétaux, qui vaut alors comme "effet d'atmosphère", de sorte que les formants figuratifs qui s'y trouvent sont d'emblée vus comme des oiseaux en vol.

PIÈCES 2 & 3

Ces deux assiettes exploitent les possibilités rythmiques d'une tension intermédiaire entre les lignes du support (cercles de construction concentriques) et les lignes de l'apport (sinusoïde ou feston), les deux étant présentes dans la décoration. Il n'y a plus ici aucun effet de sol ou de ciel, car la relation entre le cercle central et le cercle périphérique a uniquement pour fonction de déterminer une zone intermédiaire où se déploient les lignes de l'apport.

La ligne de l'apport émane de la ligne du support, comme une occurrence atypique émane d'un prototype ; la première acquiert sa relative autonomie à l'égard de la seconde en en suivant globalement le tracé, mais en s'en détachant régulièrement ; elle affiche la contrainte imposée par le support tout en s'en désolidarisant, en se ménageant une amplitude et une fréquence de déviation le rythme de sa prise d'autonomie partielle ; c'est bien en cela que le rythme est une "proforme" (une empreinte) qui témoigne d'un sens en devenir.

Dans la pièce 3, le principe est le même, à la différence près qu'on n'a plus affaire seulement à une sinusoïde, occurrence atypique d'un cercle, mais à un feston bordé par une sinusoïde, occurrence atypique (ajourée) d'une couronne. Il faut noter à cet égard l'apparition d'un trait récurrent dans le corpus : l'opposition entre formes pleines et formes évidées.

Mais, dans l'une et l'autre pièce, on voit parfaitement fonctionner la syntaxe sensori-motrice et visuelle dont nous parlions plus haut ; les deux types de lignes n'ont en effet pas le même statut ; les unes sont des lignes de construction, qui ont affaire avec la main qui a modelé le volume ; les autres sont des formants décoratifs qui prennent leur autonomie partielle par rapport aux précédentes, et qui ont affaire avec la main qui décore la surface.

GROUPE DE PIÈCES 4

Ces trois pièces, décorées sur le même principe, apportent un élément de plus à l'argumentation précédente : ce sont des vases, dont les cercles de construction ne peuvent être vus que comme des lignes, droites (en vision frontale) ou légèrement incurvées (en vision oblique). Ce n'est donc pas l'œil qui a affaire à ces cercles de construction, mais bien la main qui a modelé le volume, ou celle qui en appréhende le contour.

En outre, l'ensemble des quatre premières pièces ou groupes de pièces permet de préciser la définition d'un formant décoratif : il s'agit d'un formant qui réfère à une ligne de construction typique (à un support), tout en manifestant une autonomie atypique par rapport à cette ligne du support ; cette autonomie est rythmée, dotée d'une amplitude et d'une fréquence, et elle donne lieu à des groupes rythmiques identifiables (sinon isolables). Dans la perspective de la main qui trace, les moments de tension et de détente rythmiques correspondent à des temps forts et à des temps faibles : suivre se détacher continuer revenir suivre, etc. L'ensemble à l'aspect d'une modulation (accents et nombre) à partir d'une ligne support.

GROUPE DE PIÈCES 5

Ces deux vases nous donnent l'occasion de préciser ce que nous entendons par "autonomie de la dimension figurative".

On notera pour commencer que les formants "en arête de poisson" ne deviennent ici des feuillages que (1) grâce au doublement du trait, qui confère à chaque ligne une épaisseur, et (2) aux taches irrégulières qui parsèment l'espace entre les deux lignes ainsi formées. Il s'agit d'un effet de matière, typiquement figuratif, et qui repose sur une modalisation progressive de la ligne support ; la ligne support (ici le formant en arête) impose une règle (un devoir faire) dont la figurativité va naître grâce à une série de transgressions : tout d'abord une transgression faible, puisque le doublement de la ligne n'est pas interdit ; il est seulement facultatif ; ensuite une transgression forte, puisque les taches n'ont plus rien à voir avec le formant de base : ces formants sont, par rapport au support, strictement contingents.

Si on accepte de voir dans les lignes de construction du volume des contraintes qui s'imposent à la main qui le modèle, puis qui le décore, alors on peut dire que la dimension figurative conquiert son autonomie par une série de dénis modaux.

Par ailleurs, on remarque sur les deux vases des sortes de "vermisseaux" irréguliers (peut-être des serpents ?), isolés ou en groupe, qui semblent totalement étrangers aux principes de construction du volume.

Certes, c'est bien le cas dans ces deux vases-là, mais, dans le groupe de pièces de Gastel, ces "vermisseaux" ne manquent pas de rappeler les sinusoïdes qui suivaient les cercles de construction. On peut donc supposer que le formant atypique (le formant sinusoïdal) est iconisé à partir du moment où il a rompu tout lien avec la ligne de construction dont il émane. Dès lors, il est disponible pour une interprétation en termes de figure du monde naturel : vermisseau, serpent, ou quoi ? Peu importe, il est, même non reconnaissable, virtuellement iconisé.

Cette remarque en suscite une autre, plus générale : décrire l'iconisation comme un processus d'autonomisation du visuel par rapport au geste graphique, ce n'est pas seulement minimiser le rôle de la "ressemblance" et de la référence au monde naturel. C'est aussi, et surtout, rétablir une certaine solidarité entre, d'une part, les formants décoratifs typiques d'un style et d'une culture, et d'autre part les représentations figuratives que cette dernière est susceptible de proposer. En l'occurrence, la représentation éventuelle des "vermisseaux", des "serpents", ou des "X", dans la culture qui a déposé ces vases à Gastel, est inséparable de sa tendance à accompagner les cercles support de sinusoïdes plus ou moins régulières.

Cela signifie, entre autres, que même pour l'expression visuelle la plus iconique, une culture donnée puise toujours dans un répertoire de formes qui lui est propre, et qui ont d'autres fonctions sémiotiques que figuratives et iconiques.

PIÈCE 6

Cette pièce est particulièrement intéressante par les groupements rythmiques qu'elle présente : les crochets suivent la verticale du support (le méridien du volume), pour en dévier à l'extrémité ; les points et la base de départ des crochets suivent un cercle de section du volume. Les groupements rythmiques reposent donc sur deux lignes de construction du support. Mais ces lignes ne fournissent que la segmentation des groupes (la scansion du rythme).

Pour qu'il y ait rythme, il faut aussi un principe de démarcation des groupes (la pulsation du rythme) ; ce principe est fourni par la symétrie entre les crochets : en effet, l'orientation de chaque crochet est un indicateur d'ouverture ou de clôture de chaque groupe. Or l'orientation du crochet est aussi l'orientation de la déviation par rapport à la ligne verticale de construction.

En outre, un groupe rythmique se définit aussi par la nature de ses composants : ici, une combinaison de lignes et de points. La différence entre ligne et point peut être comprise comme une différence dans la manière de suivre la ligne de construction correspondante : soit de manière continue, soit de manière discontinue; dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une latitude que s'accorde la main, tout en obéissant globalement aux contraintes du support. Et cette variation procure une alternance visuelle (et d'abord manuelle) qui s'apparente à celle du temps fort (un trait unique et insistant) et des temps faibles (des points nombreux et peu marqués).

En somme, si les lignes du support fournissent le principe de segmentation des groupes rythmiques, les

formants de l'apport, en manifestant une relative autonomie, soit dans la manière de suivre les lignes du support, soit par une déviation manifeste, fournissent le contenu et la démarcation des groupes. D'un point de vue sensori-moteur, il s'agirait de la *scansion* pour les premières, et de la *pulsation* pour les seconds.

PIÈCES 7, 8, 9

Cette série appartient au site de Tiddis, et les divers éléments caractéristiques de ce style décoratif concourent déjà à un effet de "paysage".

La verticalité est introduite par les formants correspondant aux "temps faibles" des groupements rythmiques : végétaux ou flèches. Mais cette verticalité est naturalisée soit par l'irrégularité des formants végétaux (dans la pièce 7), soit par la forme retombante des feuillages (dans la pièce 8). L'hésitation de la main, la multiplication facultative des tiges et des arêtes contribuent à l'iconisation des figures. Cette iconisation contribue à son tour à la naturalisation du support.

Dès lors, l'ensemble des lignes de ce support peuvent être réinterprétées comme les composants d'un espace de représentation : effet de sol en bas, effet de ciel en haut, effet d'atmosphère entre les deux ; par contamination progressive, les formants géométriques peuvent alors passer, entre sol et ciel, pour des reliefs naturels.

A noter, pour finir, de la pièce 7 à la pièce 9, la complexification progressive du rythme. Dans la pièce 7, chaque groupe est limité à un temps fort (le triangle) et un temps faible (le formant végétal) ; dans les pièces 8 et 9, un groupement de niveau supérieur apparaît, grâce à l'alternance entre les triangles quadrillés vides et les triangles quadrillés pleins. Cette modulation du plein et du vide sera conservée à travers toute la série de Tiddis. Enfin, dans la pièce 9, un groupement d'un autre niveau encore apparaît, grâce aux deux bandes décoratives qui, à droite et à gauche du motif, encadrent une série de deux groupes de niveau inférieur (deux ensembles de deux triangles plein/vide).

Cette composition suggère une nouvelle approche du décoratif, qui vient compléter la définition proposée plus haut : le décoratif parvient à un effet de composition (un effet de "paysage") en hiérarchisant des séquences rythmiques. Plusieurs groupes d'un premier niveau forment un groupe de deuxième niveau ; plusieurs groupes du second niveau forment un groupe du troisième niveau, etc. Une fois atteint un certain degré de complexité, la structure hiérarchique est difficilement perceptible, et la composition d'ensemble s'impose alors comme celle d'un "paysage". Mais nous n'en sommes pas encore là dans notre corpus.

PIÈCE 10

Cette pièce se présente comme la précédente, la pièce 9 : les groupements rythmiques occupent trois niveaux, jusqu'à l'encadrement par un motif latéral qui enferme deux groupes de deux triangles.

Mais elle présente une variation originale : entre les triangles, à la place du temps faible, apparaît au moins une fois la figure du soleil. Cette figure pourrait paraître directement inspirée d'une représentation conventionnelle : un cercle central pour l'astre, et des lignes divergentes pour les rayons. Mais l'examen attentif de cette décoration suggère une autre interprétation.

En effet, dans le motif latéral à droite, on remarque un formant "à griffes", qui s'appuie sur une ligne droite ; si on rapporte ce motif à celui qui forme le soleil, on comprend tout de suite qu'on a affaire à deux interprétations complémentaires du même motif, entre lesquels une transformation a eu lieu.

Le motif commun, c'est celui du formant "à griffes" : quand les griffes s'appuient sur une ligne droite, elles sont anguleuses ; quand elles s'appuient sur une ligne circulaire, elles sont arrondies. La transformation, c'est celle qui conduit d'un motif relativement dépendant des lignes du support (la ligne droite quasi verticale) à un motif entièrement autonome (le cercle suspendu entre les triangles).

Deux remarques viennent ici à l'esprit.

Tout d'abord, la transformation, d'un motif à l'autre, ne modifie pas la relation entre le support et l'apport : cette relation est mimétique (ligne droite griffes anguleuses; ligne courbe griffes courbes) ; ce mimétisme est une autre version de la relation que nous avons établie plus haut entre la ligne prototypique du support et la ligne atypique de l'apport : la seconde se détache rythmiquement de la première, mais en conserve globalement la forme.

Ensuite, la figure iconisée, le soleil, semble ici engendrée, grâce à une série de transformations, à partir de formants décoratifs abstraits qui appartiennent au style graphique du lieu. Cette séquence de transformations aurait la forme :

Soleil = [(Ligne support ligne apport "à griffes") courbe]

La "solidarité" entre figures iconiques et formants décoratifs prend ici une forme plus explicite : on passe des unes aux autres par des transformations identifiables, qui concourent toutes à ce que nous avons appelé par ailleurs la "prise d'autonomie" de la dimension figurative. Prise d'autonomie n'est pas oubli des origines ; l'oubli (voire la forclusion) des origines, c'est le contrat d'iconicité qui en est responsable : en mettant l'accent sur la soi-disant ressemblance et sur la valeur représentative des formes qu'elle propose, l'image iconique cherche à nous faire oublier sa dette à l'égard du style graphique propre à la culture à laquelle elle appartient.

PIÈCES 11, 12, 13

Dans ces trois pièces, des éléments apparaissent entre les triangles, entre sol et ciel, et qui ne sont en contact avec aucun des autres motifs : ce sont des oiseaux, des végétaux et un soleil rayonnant. Ce mode d'insertion appelle une distinction supplémentaire ; en effet, le geste décoratif procède globalement par *saturation* progressive de la surface, déjà structurée par les lignes de construction du support ; et cette saturation peut être de deux sortes : (1) une saturation par *prolifération*, qui consiste à développer des formants apports (atypiques ou déviants), comme nous l'avons déjà vu, à partir d'un support typique ; (2) une saturation par *remplissement*, qui consiste à insérer les formants apports dans les vides laissés par les lignes du support.

La naturalisation des effets de sol et de ciel a pour effet d'iconiser ces figures de remplissement, aussi stylisées soient-elles (zigzags oiseaux ; tiges à crochet végétaux ; rayons divergents soleil). Il en résulte que l'espace situé entre la ligne de sol et la ligne de ciel est lui aussi naturalisé : c'est l'atmosphère.

La comparaison entre ces trois pièces offre un échantillonnage très représentatif des combinaisons rythmiques possibles : la pièce 12, par exemple, fait alterner trois types de triangles différents, ainsi que trois types de figures libres entre les triangles ; mais la séquence des secondes n'étant pas la même que celle des premiers, on obtient des effets de contretemps et de syncope. En revanche, la pièce 13, avec ses deux bandes latérales verticales, fige une composition de paysage (cf. *supra*).

PIÈCES 14, 15, 16, 17

Cette dernière série pourrait recevoir en sous-titre : Femmes ou canards ?

Globalement, toute la décoration de ces pièces repose sur une frise de triangles, certains pleins, d'autres vides, d'autres encore porteurs d'un trait plus épais sur un côté, ou enfin d'un petit triangle plein, à l'intérieur du grand triangle. Mais ces triangles varient par leurs appendices: un ou deux crochets au sommet, les uns épais et les autres fins. Certains de ces triangles sont encore très proches de la forme d'un oiseau (un canard ?), notamment à gauche de la pièce 14, d'autres sont déjà interprétables comme des personnages vêtus d'une robe triangulaire (des femmes ?), dans les pièces 16 et 17.

La question du rapport entre les formants décoratifs abstraits et les figures du monde naturel se pose ici de manière cruciale : en effet, rien ne nous permet de décider de l'orientation générative. Si cette orientation conduit de l'iconicité à l'abstraction, on peut toujours arguer du fait que deux figures très différentes (canards et femmes) peuvent conduire au même formant abstrait (le triangle); si elle conduit du décoratif à la naturalisation, on peut à l'inverse montrer sans peine que parmi toutes les versions atypiques du triangle, il ne fait aucune difficulté d'en reconnaître certaines comme des femmes et d'autres comme des oiseaux.

La seule opération qui soit certaine, et sans doute la plus intéressante ici, c'est la neutralisation de la distinction entre l'humain et l'animal, ou plus précisément la *conciliation* entre l'humain et l'animal, grâce au passage de la figure iconique à la figure décorative : le triangle surmonté d'un crochet met évidence une structure minimale (l'axe corps/tête) qui est indifférente au mode de remplissage (plein, vide, etc.), et qui vaut alors comme prototype graphique commun aux deux figures iconiques. Dès lors ce triangle peut apparaître comme une *figure mythique*, au sens où, selon Lévi-Strauss, le mythe suspend l'opposition entre les contraires.

Ce qui nous conduit à supposer que le méta-discours figuratif, constitué par des formants prototypiques, n'a rien d'"abstrait", au sens de "vide de signifié", puisqu'il véhicule ici un signifié mythique (/humain & animal/). C'est pourquoi l'orientation du processus génétatif vers l'"abstraction" (processus dit de *stylisation*) nous paraît ici bien peu pertinent ; en effet, d'un point de vue anthropologique, le discours mythique précède, de droit, le discours figuratif et narratif, et, par conséquent, les figures mythiques ne résultent pas d'une simplification des figures iconiques, mais, au contraire, les préparent ; à tout le moins, elles peuvent être pensées comme appartenant à un plan autonome du discours, le plan mythique.

CONCLUSION : DÉCORATIF ET ÉCRITURE

Le corpus présenté date de 1200 av. JC, et il concerne l'aire de diffusion de la culture berbère. On sait par ailleurs que les Phéniciens arrivent sur la côte septentrionale d'Afrique vers cette même époque (Carthage sera fondée vers le 8^{ème} siècle av. JC).

L'aire dite "lybico-berbère" (Afrique du Nord et Afrique saharienne) est aussi l'aire de diffusion d'un type d'écritures, dont les premières inscriptions sont hypothétiquement datées vers 700 av. JC. Ces écritures se caractérisent par les traits suivants : (1) un graphisme géométrique (traits, courbes, crochets, points), (2) un graphisme non cursif (les formants sont isolés les uns des autres), (3) un tracé qui peut être disposé aussi bien verticalement qu'horizontalement. L'aire d'extension de ces écritures comprend la totalité des parlers berbères

actuellement vivants.

Ces diverses informations conduisent à s'interroger sur les relations entre les éléments du décoratif berbère et ceux de l'écriture correspondante. Le tableau comparatif qui suit montre que les correspondances ne sont pas fortuites : elles sont suffisamment nombreuses pour qu'on puisse supposer, entre les formants de l'écriture et ceux du décoratif, au moins un fondement commun sinon une filiation directe que, de toutes façons, on aurait beaucoup de mal à étayer ici .

TABLEAU DE CORRESPONDANCES ENTRE ÉCRITURE ET DÉCORATIF

Signes Graphiques	Alphabets de référence	Equivalents latins	Correspondants décoratifs	Pièces supports
	Tifinagh ancien	g		Tiddis X «»
	Lybique			«»
	Phénicien			«»
	Thamoudéen	l		«»
	Sabéen			«»
	Tifinagh ancien	t		Tiddis VII «»
	Lybique			
	Thamoudéen	h		Tiddis VII, VIII, X, XIII «»
	Phénicien	k		«»
	Tifinagh ancien	y		Tiddis IX, XI, XII «»
	Lybique	i		«»
	Thamoudéen	n		
	Phénicien			Tiddis XII «»
	Tifinagh ancien	k		
	Lybique			Tiddis IX
	Tifinagh actuel	z		Gastel VI «»
	Liyanite ancien	l		
	Phénicien			Gastel V
	Thamoudéen	s		Tiddis XII
	Thamoudéen	t		

Reste à préciser la nature de ce “fondement commun”. Nous avons évoqué à plusieurs reprises, à propos du décoratif lui-même, le “style graphique” de la culture berbère ; en effet, nous avons pu montrer que les figures iconiques, loin d’être le point de départ d’un processus d’abstraction, étaient au contraire le point d’arrivée d’un processus d’iconisation, tout en conservant les mêmes formants de base que le décoratif abstrait lui-même. Le tableau comparatif montre que les écritures berbères partagent elles aussi certains de ces formants.

L’expression “style graphique” est d’un maniement facile, mais le “style” en l’occurrence, n’est pas un style ; c’est un *répertoire de formants* propres à une aire culturelle, un répertoire dans lequel chaque graphiste puise, que ce soit pour décorer, pour représenter ou pour écrire. Mais ce répertoire n’est pas un simple inventaire, puisque les formants qui le composent présentent des traits constants (géométriques, anguleux ou courbes) : ce n’est peut-être pas un style, mais c’est au moins une “facture” spécifique.

La sémiotique visuelle a renoncé à établir un “langage visuel”. Il est vrai que le langage visuel semble sans “alphabet” et sans “vocabulaire”, c’est-à-dire dépourvu de toute codification du plan de l’expression ; d’un point de vue théorique comme d’un point de vue méthodologique, il ne semble possible de déterminer les figures de l’expression que dans leurs relations avec les figures du contenu, et le travail serait à recommencer pour chaque nouvelle image. Pourtant, le corpus étudié semble, au contraire, doté d’un répertoire de formes et d’une facture typiques.

La spécificité même de ce corpus porte un enseignement théorique. En effet, il est purement graphique ; il peut être appréhendé entièrement dans la relation de la main qui trace et de l’œil qui voit, entre le domaine sensori-moteur et le domaine visuel ; il est doté d’un répertoire de formes. Au contraire, la sémiotique visuelle a pour domaine le “champ de l’image” : quand on mêle le dessin, la peinture, la photographie, le cinéma, l’écran d’ordinateur, la télévision, au prétexte que leur signification repose sur un prélèvement visuel de l’information, on est évidemment conduit à renoncer à établir une “grammaire de l’image”.

Plus généralement, on rencontre ici la question du découpage des champs de recherche, qui repose sur

des hypothèses théoriques plus ou moins affichées. La sémiotique visuelle se constitue à partir de l'hypothèse selon laquelle le canal récepteur (la vue) est pertinent pour l'analyse ; cela revient, entre autres, à accorder au point de vue de la réception (ou à ce qu'on croit être le point de vue de la réception) un privilège exorbitant. Au nom de quoi le point de vue de la production, de la fabrication de l'objet sémiotique, serait-il moins pertinent ? En outre, le canal récepteur (la vue) ne nous fournit pas forcément la meilleure information possible sur la syntaxe sensorielle et perceptive qui est à l'œuvre dans l'image.

Si on se limite au champ graphique, par exemple, la syntaxe sensorielle et perceptive est, comme nous avons essayé de le montrer, de type sensori-moteur et visuel. Mais, sous cet éclairage, les arts plastiques se retrouvent dans le même champ que l'écriture, alors que le cinéma et le théâtre, par exemple, se retrouveraient dans un autre champ (celui du spectacle, sans doute). Les enjeux ne sont pas minces, car les concepts les plus courants de la sémiotique visuelle doivent être redéfinis, voire spécifiés champ par champ : il est clair, par exemple, que la notion de "réfèrent", ou l'opération d' "iconisation" n'ont pas le même sens, selon qu'on est dans le champ graphique, dans le champ spectaculaire ou dans celui des arts de l'empreinte chimique. Le processus que nous avons décrit la prise d'autonomie du figuratif visuel à partir des formants typiques et des contraintes sensori-motrices ne nous semble pas, en effet et en l'état, généralisable.

Il faut enfin se demander si le temps n'est pas venu, pour la sémiotique, de retrouver le contact avec l'acte créateur. Il n'est pas sûr que la position exclusive de lecture n'ait pas pour conséquence de graves limitations dans notre appréhension des phénomènes sémiotiques, et ce, d'autant plus que cette position dite de "lecture" est le plus souvent définie de manière réductrice à partir du canal sensoriel qui sert au prélèvement de l'information sur la substance sémiotique. Une lecture qui n'est pas à même de retrouver dans l'œuvre, notamment sous la forme d'une syntaxe figurative, les traces de l'acte créateur, est une lecture qui reste désespérément formelle et sans portée herméneutique.

NOTES

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Benveniste Emile, 1966, *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris, Gallimard.
- Leroi Gourhan André, 1964, *Le geste et la parole, I, Technique et langage*, Paris, Albin Michel.
- Hjelmslev Louis, 1968 *La structure fondamentale du langage*, in *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit [Copenhague, Akademisk Forlag, 1943].

RÉSUMÉ

Une des premières questions rencontrées dans l'analyse d'un corpus comme celui de la décoration sur poterie est celle des relations entre les formants décoratifs et les figures du monde naturel. Cette relation peut-être envisagée en deux sens : ou bien comme stylisation et désémantisation des figures visuelles du monde naturel, ou bien comme iconisation et naturalisation des formants géométriques et des figures décoratives. La première solution suppose une capacité d'abstraction visuelle, dans la mesure où la stylisation débouche sur un méta-langage visuel. La seconde solution place le geste et le rythme sensori-moteur à l'origine des figures, et suppose ensuite la reconnaissance, parmi elles, de figures du monde naturel, et enfin leur "naturalisation" graphique. Trancher entre ces deux solutions, c'est choisir entre deux options historiques, anthropologiques et sémiotiques. La seconde sera plus particulièrement défendue ici, car elle renvoie à une main et à un corps qui prennent position par rapport à un volume matériel, et qui en suivent les lignes de construction. Elle reposerait donc sur la collaboration de la main et de l'œil, et, par conséquent, sur une perception multimodale, plus proche du geste créateur.

La seconde question est celle du répertoire des formants graphiques d'une culture donnée, répertoire qui semble commun aussi bien au décoratif, à la représentation iconique qu'à l'écriture elle-même. Ce point sera abordé brièvement en conclusion.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE

Jacques Fontanille est Professeur à l'Université de Limoges, et titulaire de la chaire de Sémiotique à l'Institut Universitaire de France. Il dirige le Centre de Recherches Sémiotiques au C.N.R.S. et co-rédacteur, avec E. Landowski, de la revue *Nouveaux Actes Sémiotiques* (Pulim).

Ses travaux portent sur la sémiotique théorique, la sémiotique littéraire et la sémiotique visuelle. Il a publié dans diverses revues une centaine d'articles, en français, en anglais, et en espagnol, ainsi que cinq livres : *Le savoir partagé* (Amsterdam, Benjamins, 1987), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur* (Paris, Hachette, 1989), *Sémiotique des passions* (Paris, Seuil, 1991, en collaboration avec A. J. Greimas), *Sémiotique du visible* (Paris, PUF, 1995), *Tension et signification* (Liège, Mardaga, 1998, en collaboration avec Cl. Zilberberg). Deux livres sont actuellement sous presse : *Sémiotique et littérature, Essais de méthode* (Paris, PUF), et un manuel intitulé *Sémiotique du discours* (Limoges, Pulim).

¹ L'idée de cette étude s'est formée au cours de la direction de thèse de Nadia Kajjou, thèse intitulée *Le décoratif berbère. Essai d'anthropologie sémiotique*, et soutenue le 30 mai 1998 à l'Université de Limoges. Le corpus est celui de la thèse ; la problématique de l'étude s'est dégagée progressivement comme adjacente à la thèse elle-même. Le propos de Nadia Kajjou, en effet, consiste pour l'essentiel, après avoir établi une grammaire visuelle du décoratif, à reconstituer, pour ces formes visuelles, des éléments de contenus, de type affectif, narratif et anthropologique.

² Cette dernière remarque nous inspirée par une suggestion orale de Roger Odin, que nous tenons à remercier ici.

³ Que le canal récepteur soit visuel ou qu'il soit tactile, la syntaxe du parcours sensoriel immanent au support est toujours celle, manuelle, du geste qui suit les lignes de construction du volume.