

# Aux origines de



L'image apparaît sur les parois et grottes préhistoriques il y a environ 35 000 ans.

Les figures ainsi que les intervalles qui les séparent expriment une codification symbolique. Ci-contre, le panneau des Vénus du Roc-aux-Sorciers, une partie de la frise sculptée du Magdalénien moyen, dans la Vienne.

Photographie de Jean-Luc Moulène.

# e l'écriture



L'écriture est née de l'image et de son support, affirme Anne-Marie Christin, professeur à l'Université de Paris VII et directrice du Centre d'étude de l'écriture. Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, Anne-Marie Christin explique le cheminement qui l'a conduite à élaborer cette théorie originale. C'est le fil conducteur de notre dossier et de l'exposition créée par l'Espace Mendès France : «Une histoire de l'écriture». En janvier 2000 - année de l'écriture à Poitiers -, nous consacrerons un second volet à ce thème, en particulier aux travaux des laboratoires de recherche de la Maison des sciences de l'homme et de la société de l'Université de Poitiers, pôle d'excellence en ce domaine.



**C'est en lisant Fromentin et Mallarmé qu'Anne-Marie Christin a commencé à réfléchir sur le statut de l'image et de l'espace dans la littérature et à s'interroger sur les origines iconiques de l'écriture**

Entretien **Jean-Luc Terradillos** Portrait **Mytilus**

**A**nne-Marie Christin dirige le Centre d'étude de l'écriture, laboratoire de recherche de l'Université de Paris VII (URA CNRS 1735). Cette équipe a pour objet «l'analyse des relations existant entre pratiques littéraires et iconiques, et la recherche des principes qui leur sont communs». Cette recherche est menée selon plusieurs orientations : supports et pratiques de l'écrit, texte et image, traitement de l'information. Anne-Marie Christin a publié récemment *L'Image écrite ou la déraison graphique* (Flammarion, 1995) et *L'Écriture du nom propre* (L'Harmattan, 1998). Elle a plusieurs fois été invitée par la faculté des lettres et langues de l'Université de Poitiers et a assuré le conseil scientifique de l'exposition «Une histoire de l'écriture», créée par l'Espace Mendès France à Poitiers.

**L'Actualité – Les recherches qui vous ont amenée à la théorie sur les origines iconiques de l'écriture ont pour point de départ Fromentin. Pourquoi Fromentin ?**

**Anne-Marie Christin** – J'ai découvert Fromentin à travers *Un été au Sahara*. Fromentin était d'abord un peintre. Il ne pensait pas devenir écrivain et c'est cette sorte d'«innocence» qui m'a intéressée. Écrivant ce livre sans préoccupation narrative et romanesque, sans s'inscrire dans la tradition littéraire de son temps, il a renouvelé la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle en y introduisant une écriture visuelle. Il s'est interrogé sur la manière dont on peut montrer en écrivant, ce qui est contradictoire en soi. Il le savait, lui le peintre, homme du silence, de l'observation, de la réceptivité : il faut non pas dire ce qu'on a vu seulement mais le dire de manière qu'on le voie en vous lisant. Il a été le premier à se poser cette question. Son livre, oublié à tort aujourd'hui, eut énormément de succès au XIX<sup>e</sup> siècle. Il permet de comprendre que dans *Dominique*, l'unique roman de Fromentin, la partie romanesque constitue en fait un ajout par rapport aux premiers chapitres, centrés sur un paysage. Les personnages sont les reflets de ce paysage au lieu que le paysage soit le décor d'une histoire d'amour.

D'autre part, Fromentin a introduit dans la littérature une notion du vide qui était inconcevable pour les écrivains de son époque. Aux yeux d'un peintre, le vide est une surface, les valeurs les plus discrètes sont une présence et non le signe d'un manque. Le monde littéraire de Fromentin s'est constitué autour de cette notion de vide qui lui avait été révélée par le Sahara et lui avait rappelé les environs de La Rochelle, de sorte qu'il a été conduit à créer une analogie entre vide du désert et vide de la mer qui n'avait rien de rhétorique.

J'ai essayé de rendre sensible à mes étudiants littéraires cette nécessité de restituer le visible par le texte, dont un modèle d'analyse de nature purement linguistique ne peut rendre compte.

**C'est aussi le cas de Mallarmé, que vous citez souvent.**

Mallarmé a été influencé dans sa conception même de la poésie par la peinture de Manet, une peinture de surface et d'«onguents», qui tendait à éliminer le sujet. La «poésie plastique» de Manet est certainement à l'origine des recherches de Mallarmé sur l'espace et sur la typographie qui l'ont conduit à introduire une nouveauté radicale dans la poésie occidentale avec le *Coup de dés*. Comment rendre compte, par une analyse strictement linguistique, du *Coup de dés*, de sa

typographie, de sa fonction créatrice ? On pouvait analyser la thématique mais pas cet aspect que l'on a interprété dans les années soixante-dix comme le degré zéro de l'écriture, alors qu'il correspondait pour Mallarmé à l'invention d'une dynamique de lecture.

### C'est alors que vous portez votre regard vers d'autres civilisations ?

Il m'a paru indispensable de rompre les ponts. D'une part en m'interrogeant sur les formes de l'écriture alphabétique, et en particulier la typographie, pour voir comment elle avait pu être créatrice chez Mallarmé mais aussi chez Guy Lévis-Mano et tous ceux qui ont fait des recherches de composition textuelle fondée sur la typographie.

D'autre part, je devais sortir de l'horizon logocentriste occidental et m'interroger sur ces civilisations où le vide et la calligraphie jouaient un rôle essentiel, c'est-à-dire les civilisations de l'idéogramme.

Ayant la chance d'avoir un ami sumérologue, Jean-Marie Durand, je lui ai demandé dans quelle mesure l'espace avait pu intervenir dans la genèse du système cunéiforme. J'ai posé la même question à un égyptologue, Pascal Vernus, lequel

### Quelles sont, pour vous, les origines iconiques de l'écriture ?

Si on essaie d'établir un relais entre l'invention de l'image à l'époque préhistorique et l'écriture qui apparaît des milliers d'années plus tard, il est frappant de constater que deux des civilisations qui ont inventé l'écriture, la Chine et la Mésopotamie, ont connu une étape intermédiaire similaire, celle de la divination. La divination « déductive » (par observation) se pratiquait sur des carapaces de tortue ou sur des foies de mouton, que l'on considérait comme des miroirs du ciel étoilé. Du fait de cette forte valeur symbolique, ces sociétés ont été persuadées qu'il fallait non seulement les contempler mais aussi y lire des messages transmis par l'au-delà.

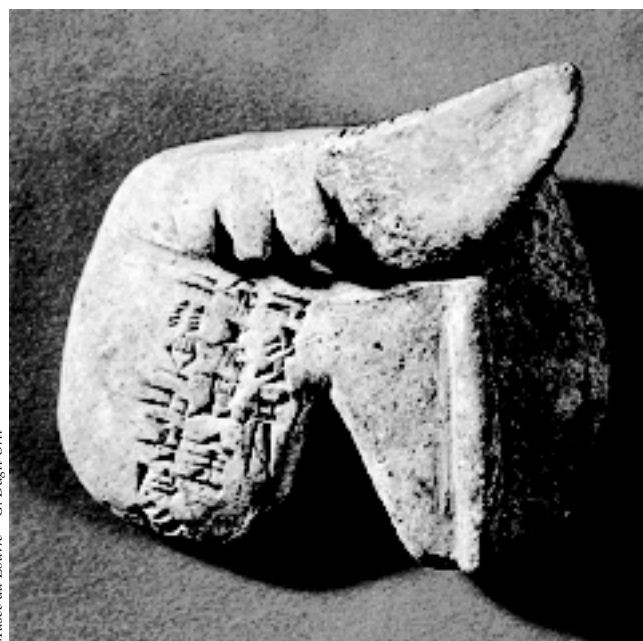
Les dieux ne parlent pas la langue des hommes, sauf en Grèce. Leurs messages étant muets, ils sont transmis par des visions. L'étape de la divination est importante parce que l'on passe d'un univers de la vision révélatrice et énigmatique, celui de l'image, à un univers où les devins vont dégager de ce qu'ils observent un système de signes. Et dès lors qu'un système de signes est constitué, il devient possible de le transposer, de le traduire.

Ainsi l'écriture consiste dans l'appropriation par

*Le scribe Nebmeroutef et le dieu Thôt, 1 500 ans av. J.-C. L'Égypte ne connaît pas la divination, le pharaon étant lui-même dieu, mais Thôt, le dieu de l'écriture (et de la sagesse), occupe une fonction d'intermédiaire entre mondes divin et humain. Modèle de foie d'animal en argile comportant un texte divinatoire, provenant de Mari, 2 000 ans av. J.-C.*



Musée du Louvre – RMN / G. Blot



Musée du Louvre – G. Dagli Ori

a confirmé l'importance fondatrice de l'image et de l'espace dans le système hiéroglyphique. Parallèlement, les travaux d'un sinologue, Léon Vandermeersch, montraient le rôle de la divination dans l'élaboration de la langue écrite chinoise et la nécessité de dissocier, dans cette écriture comme dans les deux autres, le sonore du visuel.

C'est alors qu'a été créé le Centre d'étude de l'écriture.

les hommes et par leurs langues d'un système de signes qui était d'abord celui des dieux. Il n'y a pas de divination en Égypte parce que le pharaon lui-même était dieu, mais Thot, dieu de l'écriture, est considéré comme l'intermédiaire entre les dieux et les hommes. Pour les Grecs, Prométhée n'a pas seulement volé le feu aux dieux, il leur a aussi volé l'écriture. On trouve dans toutes les cultures l'intuition constante que l'écriture est un moyen de communi-

*En Mésopotamie, le foie était considéré comme le centre de la vie mais aussi comme le support de l'écriture divine.*



Seconde édition des Essais de Montaigne photographiée de Jean-Luc Moulène.

**L'apparition de l'imprimerie n'a pas entraîné immédiatement la prise de conscience de ses possibilités graphiques et il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'Occident découvre un nouveau type de relation entre l'écrit et l'image à travers les affiches illustrées et la typographie de la presse**

cation divin qui a été exploité à leur bénéfice par les hommes. La lecture est d'origine divine – ou plutôt divinatrice. La trace, la calligraphie, le graphisme sont purement humains.

**Comment situez-vous l'alphabet par rapport au système idéographique ?**

Je dois d'abord préciser qu'à l'issue de ces recherches je suis arrivée à la théorie selon laquelle l'écriture était née de l'image, et plus précisément de son support. C'est ce qui permet de comprendre la nature particulière de l'idéogramme, qui est très différente de celle de la lettre de l'alphabet, puisque ce signe peut assumer plusieurs fonctions dans un texte. La variabilité fonctionnelle de l'idéogramme ne se justifie que parce qu'il est inscrit sur un support, et que celui-ci est offert à la sagacité de son lecteur. Signe et support sont ici indissociables.

L'alphabet grec a rompu de manière radicale avec ce système. A la différence de l'alphabet sémitique où les lettres gardent une valeur sémantique, laquelle peut se diffuser dans la page, l'alphabet grec est un code purement binaire – consonne/voyelle – indépendant de son support, et qui procède par addition de phonèmes. C'est, en un certain sens, un progrès, mais qui présente beaucoup d'inconvénients. Cet alphabet prive en effet l'écriture, et c'est l'essentiel, de ce qui la fonde : son approche visuelle. En outre, s'il paraît démocratique, étant facile à apprendre du fait de son petit nombre de signes, il nécessite que l'on connaisse d'abord la langue transcrite. De ce point de vue, le système idéographique chinois présente plus de souplesse, car il permet, par exemple, à des locuteurs chinois et japonais d'identifier des mots prononcés de façon très différente mais ayant un schéma écrit identique.

En empruntant l'alphabet, les Latins ont voulu accentuer l'aspect phonétique. Ils sont les premiers à avoir pensé que l'écriture «représentait» la parole. C'est de cette écriture que nous avons hérité, pour ainsi dire par hasard. L'*Ancien* et le *Nouveau Testament* – fondés sur le Verbe créateur – nous ont été transmis dans des textes latins qui nous livraient en même temps l'écriture et son message. C'est pourquoi l'apparition de la page glosée du Moyen Age est intéressante car elle montre que des siècles plus tard, la page écrite a été pensée de nouveau comme une unité d'informations réparties dans l'espace. La page glosée passe outre l'alignement de la parole lettre à lettre, que nous impose l'alphabet, elle autorise une lecture à plusieurs niveaux puisque autour du texte principal les commentaires sont mis en page et hiérarchisés. Cette utilisation spatiale de l'écrit introduit un autre type de lecture que la lecture linéaire.

L'apparition de l'imprimerie n'a pas entraîné immédiatement la prise de conscience de ses possibilités graphiques, et il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que l'Occident découvre un nouveau type de relation entre l'écrit et l'image à travers les affiches illustrées et la typographie de la presse. Le *Coup de dés* de Mallarmé est paradoxalement issu de cette culture populaire. Ainsi, le XIX<sup>e</sup> siècle occidental a renoué avec l'idéogramme, mais sans pour autant être en mesure d'en expliquer l'importance.

**Les logos et leur utilisation sur les affiches ne renouent-ils pas avec l'écriture idéographique, puisqu'ils doivent être lus par flash ?**

Evidemment un style graphique ou typographique doit se repérer d'un coup d'œil avant toute

lecture. Mais autre chose intervient dans le cas de l’affiche : elle a inauguré une forme de communication visuelle par la répétition, dans la ville, sur les murs. Cette répétition permet plusieurs étapes d’approche, du fragment à la lecture complète.

Il en va de même dans les nouvelles technologies de l’information et de la communication : c’est la répétition qu’il faut gérer et non pas seulement, comme dans les livres, la mise en page.

**Néanmoins n’y a-t-il pas aujourd’hui une recherche de l’adéquation entre le message, son support et l’image qu’il véhicule ? Par exemple, pendant des années, les magasins Leclerc communiquaient en utilisant le caractère Peignot. Ce caractère épais, très singulier, s’identifie aisément parce qu’il mêle les lettres minuscules et capitales. C’est pourquoi personne d’autre n’utilisait ce caractère au risque d’être confondu avec le grand distributeur.**

**A l’autre extrémité de la communication, une carte de visite n’est-elle pas à l’image de l’individu qui l’a commandée ?**

Votre analyse est optimiste. Elle n’est pas généralisable à tous les produits. Il y a une dizaine d’années encore, les écoles de communication ignoraient l’enseignement typographique. Le Peignot a peut-être été choisi par hasard par Leclerc...

Certes, nous constatons un regain d’intérêt pour la lettre. L’apparition de l’écriture informatique a entraîné, dans un premier temps, l’élimination de toute recherche graphique et typographique. Mais la nécessité de composer sur un nouveau support a incité les fabricants de logiciels à diffuser de plus en plus de polices de caractères, de sorte que maintenant l’utilisateur le moins spécialiste d’un ordinateur se trouve devant un matériel qui l’oblige à «voir» et lui fait y prendre goût.

**L’artiste Jean-Luc Moulène affirme qu’une image sans légende est considérée comme une erreur en particulier dans la presse et la publicité. Est-ce votre sentiment ?**

Sa démarche me semble passionnante du point de vue de l’image elle-même et de sa relation à son support mais je ne comprends pas pourquoi l’image devrait être absolument accompagnée de texte. Cela m’est étranger. Certaines images sont faites au contraire pour refuser le texte, pour exister par elles-mêmes. Je pense à ces tableaux auxquels les peintres donnent des titres décalés ou qu’ils nomment «sans titre».

En revanche, l’utilisation par Jean-Luc Moulène



du support de l’image à l’inverse du trompe-l’œil m’intéresse beaucoup. La technique du trompe-l’œil joue à la fois sur le support et sur les figures : vous devez d’abord identifier le support comme fond pour, ensuite, croire à la réalité de l’objet représenté. Jean-Luc Moulène procède à l’inverse. Il commence par déréaliser la représentation – on le voit bien dans sa photographie de tomates où la perspective est contredite par leurs proportions<sup>1</sup> – de sorte que le support s’impose d’abord et peut s’intégrer naturellement ensuite à celui qu’on lui propose.

**Jean-Luc Moulène estime, avec d’autres, que la signature n’est qu’une plus-value artistique et qu’une image n’a pas besoin d’être signée pour se donner à voir comme de l’art. Qu’en pensez-vous ?**

La signature d’une œuvre d’art est une convention récente dans notre civilisation. C’est le marchand qui exige la signature. C’est en elle-même que l’image porte sa signature.■

*Une page glosée du manuscrit des Chroniques de France, XIV<sup>e</sup> siècle, qui est conservé à la médiathèque de Poitiers. La miniature représente un moine de Saint-Denis offrant au roi de France un exemplaire de la chronique qu’il a compilée.*

1. Nous avons publié cette image dans le n° 36 ainsi qu’un entretien avec Jean-Luc Moulène dans le n° 38.