

Anne-Marie Christin, L'image écrite ou la déraison graphique,
Paris, Flammarion, [1995] 2001.

L'ESPACE AVEUGLE

Il est surprenant, lorsque l'on y songe, de constater que le mythe de l'origine verbale de l'écriture puisse avoir une vie si longue. Cette hypothèse aurait pourtant dû paraître absurde aux linguistes depuis longtemps. Ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l'un à l'autre. Leurs modalités d'expression ne se situent ni dans le même champ physique – l'un est oral l'autre visuel –, ni dans le même contexte de relations intersubjectives – dans un cas les partenaires doivent être coprésents, dans l'autre seule est nécessaire la présence d'un spectateur. Or on ne trouve dans le langage aucune trace d'hétérogénéité ; cela semble même lui être antinomique. Le jargon ne saurait être une langue. Et le recours à des supports complémentaires d'information, à des gestes par exemple, ne peut jamais donner lieu à leur intégration par la parole : s'ils forment un système ce sera, comme la langue des gestes chez les sourds, de façon tout à fait autonome. Le développement extraordinaire des onomatopées au Japon est lié au refus des Japonais d'utiliser les formes régulières du discours dans les circonstances sociales mettant en jeu d'autres intérêts que ceux de la conversation pure : c'est ainsi

qu'elles interviennent normalement lorsque l'on veut exprimer ses sentiments à la vue d'une œuvre d'art. Ne serait-il donc pas plus logique de supposer que c'est le graphisme et non la langue qui a fourni les ressources et les motivations nécessaires à l'apparition de l'écriture ? Lui-même constituait en effet déjà un médium de type composite, associant à un support spatial de forme et de matière données des figures qui y étaient inscrites mais qui lui demeuraient étrangères en tant que telles.

La thèse de la filiation verbale de l'écriture ne serait toutefois pas bien gênante si elle n'avait eu des conséquences heuristiques fort dommageables. Elle a entraîné pendant des siècles l'occultation quasi complète des fonctions graphiques du système, au point qu'elle a empêché les théoriciens les plus récents qui tentaient de dégager l'écriture de ses apriorismes linguistiques de conduire leur démonstration jusqu'à son terme. C'est le cas de I.J. Gelb, par exemple, qui reproche aux philologues d'ignorer l'étape initiale de l'histoire de l'écriture sous prétexte que les signes que l'on y utilisait n'étaient pas en correspondance exacte avec la langue, et qui s'est fait le promoteur passionné de la créativité de son graphisme. Mais il affirme d'autre part, avec la même ardeur de plume, que seule une adéquation au phonétisme verbal constitue la véritable écriture¹. L'incohérence qu'il y

1. « Écrire commença au moment où l'homme apprit à communiquer ses pensées ou sentiments à l'aide de signes visibles, compréhensibles non seulement par lui-même mais par tout autre personne plus ou moins initiée à ce système. [...] Un message donné avait une signification seulement, et il pouvait être interprété par son lecteur d'une façon seulement, mais il pouvait être "lu", c'est-à-dire transcrit en mots, de bien des façons différentes, et même dans bien des langues. [...] En tout grand accomplissement de l'homme on peut reconnaître un pas, important, décisif, qui révolutionne de fond en comble tout son progrès à venir. [...] Cette étape révolutionnaire, c'est la phonétisation du signe écrit. » I.J. Gelb, *A Study of Writing*,

a à donner ainsi à l'écriture deux origines successives au lieu d'une, et pratiquement en contradiction l'une avec l'autre, ne semble pas l'échapper. Il est vrai que la faiblesse du raisonnement de Gelb ne tient pas seulement à l'autorité de principe sur l'écrit qu'il accorde lui aussi au langage. La manière dont il envisage le graphisme dans son approche des « proto-écritures » n'échappe pas non plus à la critique. Sa principale hypothèse, selon laquelle il existerait une sorte d'innéisme gestuel suscitant des types de signes spontanés et identiques les uns aux autres dans toutes les sociétés humaines, ne tient compte ni de la diversité de ces sociétés, dont les conventions culturelles doivent nécessairement influencer sur les comportements individuels quels qu'ils soient, ni du fait qu'un tracé n'est rien sans le support sur lequel il s'inscrit et qu'il ne peut se définir comme un signe qu'en relation avec lui. Son deuxième postulat – outre que l'on ne voit guère ce qui le relie au précédent – n'est pas plus fiable. L'image reproduit-elle le réel « comme la parole imite le son¹ » ? La première affirmation découle à la vérité de la seconde, elle ne vient pas d'une réflexion authentique sur l'image et ses origines. À examiner ses hypothèses d'un peu près on s'aperçoit que le langage reste le modèle des revendications de Gelb en faveur de la communication graphique : c'est pourquoi elles ne lui paraissent aucunement incompatibles avec une conception traditionnelle de l'écrit. La référence à l'énonciation, c'est-à-dire à la parole conçue comme origine d'un pouvoir,

Chicago, 1952 ; trad. fr., *Pour une théorie de l'écriture*, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 1973, p. 14.

1. « Aucun traité ne m'est connu, qui offrirait une vue d'ensemble du développement des signes de leur stade figuratif au linéaire, ou d'une forme arrondie à l'angulaire, tenant compte pour cela de toutes les écritures du monde. [...] Exactement comme le langage parlé est sorti de l'imitation du son, l'écriture est née de l'imitation de la forme

guide sa théorie du tracé. Sa thèse de la figure réaliste ne fait que reprendre sans examen un lieu commun de la civilisation logocentriste, qui est désormais caduc. Il n'est plus possible en effet d'admettre, depuis les travaux de A. Leroi-Gourhan, que les premières images dessinées par l'homme aient été inspirées par le réel, même si elles en reproduisaient l'apparence. Les tracés humains archaïques, abstraits ou non, constituaient une « mythographie », ils avaient valeur de symboles non de substituts des choses. *Le Geste et la Parole* a confirmé et précisé le rôle de l'image dans la genèse de la communication écrite : si l'on a pu transposer les langues sur un support visuel-graphique c'est parce que les figures de ce support se trouvaient investies d'abord elles-mêmes d'un pouvoir de sémantisation :

« L'émergence du symbole graphique à la fin du règne des Paléanthropes suppose l'établissement de rapports nouveaux entre les deux pôles opératoires, rapports exclusivement caractéristiques de l'humanité au sens étroit du terme, c'est-à-dire répondant à une pensée symbolisante dans la mesure où nous en usons nous-mêmes. Dans ces nouveaux rapports, la vision tient la place prédominante dans les couples face-lecture et main-graphie. [...] Mythologie et graphisme multidimensionnel sont [...] normalement coïncidents dans les sociétés primitives et si j'osais user du strict contenu des mots, je serais tenté d'équilibrer la "mytho-logie" qui est une construction pluridimensionnelle reposant sur le verbal par une "mythographie" qui en est le strict correspondant manuel¹. »

d'êtres ou de choses réels. À la base de toute écriture, il y a la représentation. » *Ibid.*, p. 32.

1. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Albin-Michel, 1964, t. I, *Technique et Langage*, p. 262 et p. 272.

Mais le raisonnement de Leroi-Gourhan n'a pas plus abouti que celui de Gelb. La mythographie aurait apporté une dynamique, éveillé l'imaginaire au sens, elle n'aurait pas suffi à créer l'écriture. Une mystérieuse opération de rupture devait avoir lieu un peu plus tard, assez forte pour que le système se constitue, assez faible cependant pour que ne soient pas annulés les bénéfices de la mythographie originelle. Cette rupture se serait manifestée par le changement du mode de répartition des signes sur leur support, qui passe d'une organisation primitive assez librement spatiale à une succession linéaire stricte. Cette linéarité serait en effet le symptôme, toujours selon Leroi-Gourhan, de l'assimilation par le graphisme des deux données socioculturelles seules capables de le structurer en système et de lui conférer aussi une utilité sociale directe : le phonétisme de la langue et la logique du raisonnement comptable :

« Le symbolisme graphique bénéficie, par rapport au langage phonétique, d'une certaine indépendance : son contenu exprime dans les trois dimensions de l'espace ce que le langage phonétique exprime dans l'unique dimension du temps. La conquête de l'écriture a été précisément de faire entrer, par l'usage du dispositif linéaire, l'expression graphique dans la subordination complète à l'expression phonétique¹. »

Ce point de vue, qu'aucun argument théorique ou archéologique ne vient fonder, reproduit un amalgame commun à tous les théoriciens de l'écriture : pas d'écriture possible sans perspective d'efficacité immédiate, c'est-à-dire sans parole et sans calcul. On comprend d'autant moins ce qui justifie sa présence ici que la démonstration de Leroi-Gourhan faisait précisément

1. *Ibid.*, p. 270-272.

apparaître dans la pensée mythographique des mécanismes qui la rendaient tout à fait capable d'atteindre un résultat identique par elle-même. Il est vrai en effet que l'étape déterminante de la formation de l'écriture est la conversion de l'idéogramme en phonogramme, c'est-à-dire l'instauration d'une équivalence fonctionnelle entre deux signes identiques par leur forme mais dont le sémantisme est différent, l'un étant celui du mot d'origine et l'autre celui d'un autre mot mais homophone au premier. C'est l'intuition d'une telle équivalence qui a fait de l'écriture un système non seulement original mais autonome et qui a entraîné par la suite la généralisation de la transcription phonétique. Or on ne voit pas ce qui aurait pu rendre cette intuition inaccessible à la pensée mythographique, au contraire. Cette pensée avait transcendé le réel dans le symbole : à plus forte raison pouvait-elle transcender le réel dans le symbole : à plus forte raison pouvait-elle transcender le visible dans le phonétique ; il ne s'agissait alors pour elle que d'une simple opération de déplacement.

Il va de soi que c'est une nouvelle fois la langue – entendons la conviction de sa supériorité absolue en matière de communication – qui a fait obstacle au raisonnement et contraint le paléontologue à revenir sur ses hypothèses initiales. Il semble que celui-ci en ait eu un moment conscience, reconnaissant que la genèse de l'écriture telle qu'il la définissait convenait seulement aux cultures « méditerranéennes et européennes », c'est-à-dire à celles que régissait un logocentrisme dominant. Il était impossible de la généraliser à toutes les civilisations de l'écriture, en particulier à la chinoise, qui s'était maintenue pourtant telle quelle depuis sa lointaine origine mythographique, et encore moins, bien évidemment, de

la créditer d'une valeur universelle¹. Il ne pouvait pas échapper non plus à Leroi-Gourhan que c'étaient ces mêmes principes d'utilité et d'efficacité liés à la comptabilité et au phonétisme qu'il accusait d'être responsables de l'appauvrissement de l'imaginaire dans les cultures alphabétiques. Pourquoi donc leur avoir accordé un rôle à ce point décisif dans l'apparition de l'écriture ? Parce que, si le langage ne pouvait plus être considéré, grâce à ses propres analyses, comme le modèle de l'image mais comme son voisin culturel, il n'en demeurerait pas moins à ses yeux le mode de communication *idéal*, celui auquel la pensée mythographique devait inévitablement se soumettre :

« Au stade du graphisme linéaire qui caractérise l'écriture, le rapport entre les deux champs évolue de nouveau : phonétisé et linéaire dans l'espace, le langage écrit se subordonne complètement au langage verbal, phonétique et linéaire dans le temps. Le dualisme verbal-graphique disparaît et l'homme dispose d'un appareil linguistique unique, instrument d'expression et de conservation d'une pensée elle-même de plus en plus canalisée dans le raisonnement². »

Cet idéalisme, s'il est tout aussi unificateur et réducteur, n'est pas de même nature que celui de Gelb : y intervient désormais une théorie de l'image dûment fondée. Mais cela rend le malentendu encore plus grave. La conception naïvement réaliste de la figure à laquelle se référait Gelb ne

1. « L'écriture chinoise représente un état d'équilibre unique dans l'histoire humaine, celui d'une écriture qui a permis (malgré tout) de traduire assez fidèlement les mathématiques ou la biologie sans perdre la possibilité du recours au plus vieux système d'expression graphique, juxtaposition de symboles qui créent non pas des phrases mais des groupes d'images significatives. » *Ibid.*, p. 289.

2. *Ibid.*, p. 291.

représentait qu'une conséquence, et la plus superficielle, des préjugés auxquels obéit Leroi-Gourhan, préjugés si profondément ancrés dans la philosophie occidentale que lui-même, loin de s'en dégager, n'a fait qu'accroître leur crédit. Ces préjugés ont leur origine au XVIII^e siècle, au moment où se formait la notion d'esthétique et parallèlement à elle. La Renaissance avait fait admettre que la peinture était *cosa mentale*. On tranchait désormais dans le sens inverse : l'image n'était que matière. C'est à Lessing que l'on doit la distinction que reprend ici Leroi-Gourhan, et qui allait faire autorité pendant près de deux siècles : la littérature est art du temps, les arts plastiques sont arts de l'espace.

Cette distinction est trop simple pour n'être pas suspecte. Aussi avait-elle pour objet de signifier une hiérarchie autant que de cerner des isotopies : dans le temps de la littérature se révèle naturellement l'invisible ; l'espace régit le visible mais il ne peut atteindre l'invisible – le Beau – qu'en se pliant à des contraintes et à des conventions spécifiques. Mais ce que la démonstration de Lessing a de plus étrange encore est que, contrairement à ce que l'on attendrait d'elle, elle légitime une conception de l'espace plastique selon laquelle cet espace, en réalité, *n'existe pas*. Comme tous les théoriciens de son époque, en effet, Lessing ne remet pas en question les fonctions de représentation de l'art. Aussi la matière de l'espace n'a-t-elle pour lui de signification qu'autant qu'elle permet à des figures d'émerger d'un lieu sans intérêt ni consistance véritable, d'un vide concret sans doute mais amorphe, présent et inexistant à la fois. C'est pourquoi l'exemple de la sculpture – de ce *Laocoon* dont il reprend le nom pour titre de son ouvrage – le retient particulièrement. Toutes les valeurs de l'espace au sens où il le conçoit se résument en effet dans une sculpture, et d'autant mieux que l'air qui l'environne – l'espace

réel – en est quasi abstrait, oublié. Quant à la peinture, elle ne saurait proposer d'espace, pour Lessing, ni dans ses paysages – qui ne sont que des fonds décoratifs accessibles – ni dans son support, qui s'évanouit aussitôt que les figures en surgissent à la manière d'un trompe-l'œil¹.

L'esthétique de Schopenhauer nous montre le paradoxe auquel a abouti cette thèse : à fonder sur un espace devenu exclusivement figural la vocation représentative de la peinture, à les identifier l'un à l'autre dans une sorte de fatalité asphyxiante et prosaïque qui les oppose ensemble à la musique, art idéal, art majeur, dégagé du monde phénoménal et reflet pur de la Volonté.

Aussi est-ce par une figure que Leroi-Gourhan a cru nécessaire de signifier l'apparition de l'écriture, une figure où il serait évident (du moins en était-il convaincu) que l'image s'était dégagée de sa matière originelle pour se confondre à la voix désincarnée. Sans doute la diaspora des signes dans l'espace mythographique constituait-elle une certaine expérience du sens, mais elle n'en traduisait qu'une forme embryonnaire

1. G.E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, 1766, Paris, Hermann, 1990, p. 120 : « Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs.

Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie. »

faute qu'il y soit tenu compte de cette loi qui fait du support un lieu inerte, une donnée inexistante. La linéarité de l'écriture, en rassemblant en un sillon unique les éléments jusqu'alors épars du symbolisme primitif, stigmatisait l'inanité foncière de l'espace en même temps qu'elle révélait à quel degré de sublimation elle avait conduit la figure, devenue trace sans corps, frontière plutôt qu'image. Mais elle indiquait aussi, et tout d'abord, que la loi avait été enfin comprise, que l'instinct de l'imaginaire s'était soumis à la pensée rationnelle. *Linea vitae sacrae* : c'est ainsi qu'au haut Moyen Âge on interprétait la ligne de l'écriture. Elle était la raison suprême, le Verbe de Dieu. Pour Leroi-Gourhan elle n'est plus que celui de l'homme. Mais l'écrit, une fois encore, s'y perd.

Peut-être s'est-il perdu davantage encore dans le projet d'archi-écriture de J. Derrida. Il est vrai que la question centrale de ce projet n'était pas l'écriture elle-même mais une définition nouvelle du sujet. Cependant, la nouveauté même de cette définition, qui brise l'individualisme logocentriste en introduisant *l'autre* dans le *je*, a dissimulé le fait que la pensée de la trace qui la justifie, en s'inspirant explicitement des analyses de Leroi-Gourhan, ne prend appui sur l'écrit que dans la mesure où elle l'annule. Sensible à la contradiction qu'il y a à prôner un fondement linéaire de l'écriture, lequel ne fait qu'afficher sa dépendance à l'égard du logocentrisme, tandis que la mythographie est infiniment plus riche et plus libre, le philosophe s'en est cependant accommodé comme d'une sorte de progrès inévitable, que l'on devait certes transcender en y réintroduisant après coup une pensée pluridimensionnelle, mais qui ne pouvait être contestée. Un des motifs de cette résignation tient au fait que Derrida ne remet pas vraiment en cause les présupposés théoriques qui justifiaient selon Leroi-Gourhan le

choix de l'ordre linéaire comme indice décisif de l'écriture. « Le sens même de pouvoir et d'efficacité en général, qui n'a pu apparaître en tant que tel, en tant que sens et maîtrise (par idéalisation), qu'avec le pouvoir dit "symbolique" [a] toujours été lié à la disposition de l'écriture » dit-il¹.

Le choix qu'avait fait Leroi-Gourhan, toutefois, reposait essentiellement sur un raisonnement analogique. La ligne lui paraissait constitutive de l'écrit parce qu'elle était pour lui la représentation évidente et comme naturelle du pouvoir : en montrant les effets graphiques de la dynamique gestuelle elle suggérait celle de la parole. Un raisonnement de ce genre est étranger à Derrida. Ce qui l'intéresse dans la ligne est ce qu'il déduit de sa genèse telle qu'on la lui fait supposer : qu'elle soit une marque sensible de l'absence. La figure avait dévoré l'espace, la ligne dévorait la figure. L'immédiat était bien mort, le réel légitimement dissout dans le signe : le philosophe trouvait ici la preuve qu'il en cherchait. Mais l'écriture était-elle vraiment concernée par cette découverte ? À travers la pensée de la trace, c'est le sujet de l'énonciation et lui seul que vise Derrida. La présence qu'il veut détruire n'a rien à voir avec celle des objets – d'autant que les objets, pour lui, n'ont valeur que de phénomènes –, elle est cette présence particulière que l'on accorde à « la parole pleine ». C'est en elle qu'il désire promouvoir l'« empreinte », et nullement dans l'espace écrit. Dans cet espace, au contraire, la trace ne sera jamais qu'un leurre, témoignage incertain et provisoire grâce auquel, et c'est sa seule vertu, se trouvera à nouveau préservée, mais sous sa forme désormais fragilisée, brisée, disséminée, l'autorité – demeurée, elle,

1. J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 141. Pour l'analyse de Leroi-Gourhan voir *op. cit.*, p. 124-130.

immuable –, du verbe. « L'espacement [...] est toujours le non-perçu, le non-présent et le non-conscient. [...] L'archi-écriture comme espacement ne peut pas se donner *comme telle*, dans l'expérience phénoménologique d'une *présence*. Elle marque le *temps mort* dans la présence du présent vivant, dans la forme générale de toute présence¹. »

Mais cependant, s'il n'y avait précisément d'écriture que *de l'espacement*, et du plus matériel, du plus visible ? S'il se trouvait que l'expérience phénoménologique du *vide* avait été plus déterminante dans l'invention de l'idéogramme et dans sa mutation en phonogramme que celle de la figure ou du signe ? C'est la question clé, que doit poser toute théorie de l'écriture qui place l'origine du système dans la communication graphique. Celle-ci ne s'autorise pas en effet d'analogies linguistiques qui seraient plus ou moins repérables dans l'écrit, comme la linéarité ou le découpage phonétique des signes, mais d'une description élémentaire de l'image. Laquelle peut se résumer en quelques mots : s'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telle que ces figures en soient elles-mêmes tributaires, mais aussi que les intervalles qui les séparent en préservent les valeurs. La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due.

Comment Lessing et les philosophes de l'art qui l'ont suivi, bien que reconnaissant à la peinture sa spécificité

1. *Ibid.*, p. 99. Souligné dans le texte.

spatiale, ont-ils pu ignorer à ce point une évidence aussi incontestable ? Invoquer la matérialité de la peinture ne suffit pas à l'expliquer. À l'origine du malentendu qui aboutit en Occident à l'anéantissement du visible par le verbe, à cet évanouissement qui est en fait l'étape préliminaire à une épiphanie céleste du langage telle que notre siècle l'a rêvée, ne se trouve pas simplement une conception matérialiste de l'image. Sa source véritable, et son enjeu, est une théorie de la perception qui traverse obstinément – il faudrait dire aveuglément – notre histoire. Ce qui a donné autorité à la thèse selon laquelle la représentation serait le tout de l'iconicité est en effet la conviction que nous nous sommes forgée selon laquelle l'homme ne fait pas autre chose lorsqu'il perçoit que d'identifier des objets. Ce sont ces mêmes objets – ou leur fantôme – qu'il chercherait à retrouver dans l'image. La supposition est légitime. Elle ne tient pas compte cependant du changement considérable qui intervient entre la première opération et la seconde. Du réel à la peinture le monde n'est plus le même parce qu'il n'a plus le même espace. Dense, inégal, profond entre les choses, il est apparence lisse et tranchante là où sont assemblées les figures. La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage, et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nées l'astronomie et la géométrie. L'image, leur rustique ancêtre, a exploité cet espace d'une manière différente, privilégiant sur l'abstraction et ses prospections intellectuelles qui ouvrent sur l'inconnu ce que cet écran favorisait de révélations plus concrètes,

c'est-à-dire immédiatement observables, une fois réintégré au monde sensible. Ainsi s'explique que les premières figures représentées sur les parois des cavernes aient été indifféremment symbolistes ou réalistes. L'existence même de ces traces n'ayant de sens qu'à partir de, et sur, l'écran que proposait la paroi, les modèles de représentation les plus divers pouvaient y être appelés ensemble, et ils s'y trouvaient d'emblée équivalents. Équivalence qui présentait un corollaire essentiel : ces figures hétérogènes les unes aux autres ne s'additionnaient pas purement et simplement sur le mur. L'intervalle qui les séparait, loin d'être le « temps mort » dont parle Derrida, constituait leur dynamique sémantique, leur syntaxe : il était la mesure mentale qui garantissait leur différence en même temps qu'elle justifiait leur regroupement.

Leroi-Gourhan accorde à la mise en scène des grottes préhistoriques un intérêt qui ne dépasse guère l'appréciation esthétique, la vision n'ayant pour lui de valeur qu'en relation avec le geste, qu'elle complète ou vérifie. Cette indifférence, jointe à la certitude qui est la sienne que la finalité de l'écrit est de représenter la langue, lui interdit d'imaginer l'existence d'un sémantisme spatial. Aussi suppose-t-il que le sens des suites mythographiques archaïques tenait à des commentaires prononcés devant les fresques tandis qu'on les contemplait. L'hypothèse est invérifiable puisque ces commentaires étaient oraux, mais elle semble assez fragile, et le raisonnement de Leroi-Gourhan bien ambigu. Que des formules aient été prononcées parallèlement à la contemplation des fresques est vraisemblable : c'est une pratique que l'on retrouve de façon à peu près constante dans toutes les sociétés orales. Mais ces énoncés servaient-ils à traduire les images en mots parce qu'il aurait été impossible de les comprendre autrement ? Cela ne se rencontre guère dans ces sociétés, où parole et image se complètent selon

des modalités certes variables, mais sans jamais se redoubler. On voit mal d'ailleurs quelle traduction un discours pourrait apporter à une image : il en faudrait une multitude et énoncés simultanément.

Ce qui détermine la valeur sémantique du vide pictural est que, de même que les figures qu'il sépare sont foncièrement polysémiques, lui-même est polysyntaxique. Ainsi s'explique que la fonction narrative, que l'on aurait pu supposer la plus aisée, est paradoxalement celle qu'il assume avec le plus de difficulté : la claire et immédiate désignation du rôle des personnages représentés ne relève pas de l'espace qui les isole mutuellement l'un de l'autre mais des codes dont ils sont individuellement chargés, codes vestimentaires, codes gestuels surtout, comme le montrent les tableaux de genre, ceux de Greuze par exemple. Si le vide est nécessaire entre les figures peintes pour que se constitue une *storia*, ainsi que le préconisait Alberti, c'est parce qu'il est d'abord une marque d'intelligibilité, l'indice d'une coprésence qui renvoie le spectateur non à la réalité des contacts entre les êtres figurés sur la toile mais à sa propre mémoire. Mémoire humaine, où mythes et vérités s'interpénètrent de façon inextricable et dont l'image proposera un témoignage aussi absolu qu'éphémère parce que saisi à tel instant d'une culture donnée, à tel moment particulier de l'œuvre de tel peintre.

Mais autre chose est également en jeu dans ce vide intercalaire, et qui relève d'une nécessité intellectuelle bien différente : la représentation de l'espace. Si deux tableaux aussi éloignés l'un de l'autre dans le temps que sont *La Tempête* de Giorgione et *Mystère et Mélancolie d'une rue* de Chirico nous paraissent si étrangement semblables c'est parce que l'énigme qui nous fascine en eux y est suggérée de la même manière : par un écart violent de voisinage entre des figures et, dans cet écart, par un lieu ouvert sur le lointain. Il n'existe aucune continuité

entre l'intervalle figural et l'illusion de profondeur : la représentation de l'espace est une option qui varie selon les sociétés, indépendamment de leur imaginaire narratif. L'imaginaire qu'elle illustre les concerne de façon autre mais tout aussi essentielle : il traduit la place qu'elles reconnaissent à l'homme dans l'univers. La profondeur visible sur les tableaux, celle que l'on invente à la Renaissance, est la mesure du regard humain, elle en affirme la loi. La démesure divine interdit cette liberté et ce pouvoir : l'espace lui appartient par principe comme toute substance créée ; elle est sa chose. Aussi, architectures de villes ou de jardins trouées par la perspective, masque d'or d'un ciel abstrait, la différence importe peu : qu'il soit ou non réaliste, l'espace représenté dans l'image est l'expression d'une métaphysique, c'est l'invisible qu'il pose par sa présence.

Présence ; mot équivoque mais aussi valeur ultime du vide dans la peinture, et qui ne se résoud à son tour en aucune des deux premières. On ne saurait définir la matière de l'image qu'en termes de *présence*, car cette matière n'est jamais efficace de son seul fait. Dans l'intention qui la pose sur une surface – sur le mur, la toile, le bois – elle est déjà amorce de rencontre : entre l'enduit de couleur et son support, entre l'écran de ce support qui est comme une table de jeu, la forme comme une pièce qui s'y déplace, et le regard du spectateur – ou du peintre : ils se confondent. À la fois évidente et vague, brute et disponible, cette matière n'est substance que dans la métamorphose, lorsque l'écran où elle joue, privilégiant en lui-même la table et non le jeu, substitue la magie à la rencontre. Quel objet plus magique en effet que ce rectangle de bois d'où surgit le visage de Dieu ? La tradition de l'icône et toute l'histoire de ses vénéra-tions et de ses refus reflètent cette fascination magnétique qu'exerce le support des images sur le regard.

Fascination immémoriale : elle repose sur l'imaginaire de l'écran le plus ancien, celui même qui le fit arracher par l'homme au réel. La fonction de cet écran était double : déterminer un champ humain d'appropriation, abstrait du monde, mais aussi créer une frontière entre l'homme et l'au-delà. Frontière qui, comme toutes les autres, était également un passage : elle s'offrait à cet au-delà comme la plaque sensible, le médium, de leurs échanges futurs. C'est pourquoi on la situait toujours dans une matière ou un objet par lequel on supposait que les dieux se manifesteraient à coup sûr. Quand le souci de communication l'emportait sur la contiguïté physique, il était lieu de transsubstantiation, surface magique. Telle est la vertu de l'icône. « L'honneur rendu à l'icône atteint le prototype et celui qui se prosterne devant l'icône se prosterne devant l'hypostase de celui qui est inscrit en elle » : c'est par cette formule que se conclut le *horos* du concile de Nicée II.

Une telle incohérence des valeurs du vide dans la peinture peut conduire à deux interprétations opposées : certains y verront la preuve de son insignifiance foncière, les autres au contraire l'indice d'une forme de pensée originale. Le premier terme de l'alternative paraît difficile à tenir. Une incohérence absolue entre les différents niveaux de sens dont sont porteurs les intervalles qui séparent les figures ferait obstacle à l'opération considérée comme essentielle à l'image, et à laquelle en tout cas nous nous soumettons toujours d'instinct, celle de l'identification de ces figures : elle en serait immanquablement et gravement menacée. Le regard ordonne les valeurs du vide, il en établit la hiérarchie à chaque occurrence nouvelle, de telle manière que ce vide puisse constituer pour les figures un contexte sinon stable du moins stratifié selon des critères fixes. Loin de risquer de les dissoudre il contribue à assurer leur autonomie. Nous

en avons d'ailleurs la preuve *a contrario*. Il peut arriver en effet que cet ordre du support si particulier et si intense, puisqu'il est fait de présence et de mémoire, s'impose avec une telle puissance qu'il pervertisse l'identité initiale des figures. C'est ce que l'on a pris l'habitude de nommer une « illusion d'optique ». Formule symptomatique : ce sont les figures seules qu'elle désigne, et elle donne de leur métamorphose une interprétation qui la dévalorise. Aussi ne correspond-elle pas à la définition scientifique du phénomène, qui est celle d'un « conflit perceptif ». Cette seconde formule nous dit tout autre chose que la première. Elle nous dit que la pensée de la « forme » se trouve contrariée en ce cas par celle du « fond », que la figure y cède devant le vide au point de devenir une autre.

C'est cette pensée du « fond », cette pensée du vide non point neutre mais capable d'engendrer à son tour une « forme » inédite, propre à l'homme, et qui s'inscrit comme telle dans le monde, qui a inventé l'écriture.

LE SIGNE INTROUVABLE

Mirages de l'alphabet

Défendre l'origine iconique de l'écriture n'est pas éliminer de sa genèse le langage, bien au contraire : c'est s'opposer seulement à la thèse selon laquelle cette origine ne serait due qu'à un agent unique, c'est défendre le caractère fondamentalement double de ses sources.

La structure hétérogène de figures et d'espaces qui compose l'image rend concevable qu'ait pu s'élaborer en elle un système d'une nature telle qu'il était susceptible *a priori* d'en intégrer un second (en l'occurrence celui de la langue) au point que son support initial puisse s'en trouver lui-même modifié. La langue n'aurait pu générer l'écrit qu'à la manière d'un déchet, d'un parasite : elle ne crée que par rapport à elle-même ou dans son étroite dépendance. L'image témoigne, au contraire, du caractère neuf de l'écriture dans la mesure où celle-ci est née de son bouleversement, de sa révolution interne, de même que l'alphabet grec naîtra plus tard à son tour de celle de l'écriture. Le système de transcription de la langue par ses phonèmes n'est en effet réductible à aucun de ceux qui le précédaient ; pourtant, il résulte lui aussi de la confrontation de deux facteurs préalables et hétérogènes, l'un graphique l'autre linguistique, celle de