



Olivier Buchsenschutz, Christian Jeunesse, Claude Mordant et Denis Vialou
(dir.)

Signes et communication dans les civilisations sans paroles

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Les signes « à valeur ajoutée » dans l'expression graphique schématique du Néolithique

Philippe Hameau

DOI : 10.4000/books.cths.1851

Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Lieu d'édition : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 13 novembre 2018

Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

ISBN électronique : 9782735508709



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

HAMEAU, Philippe. *Les signes « à valeur ajoutée » dans l'expression graphique schématique du Néolithique*
In : *Signes et communication dans les civilisations sans paroles* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2016 (généré le 03 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/1851>>. ISBN : 9782735508709. DOI : 10.4000/books.cths.1851.

Les signes « à valeur ajoutée » dans l'expression graphique schématique du Néolithique

Philippe HAMEAU
Maître de Conférences en Anthropologie,
Université de Nice-Sophia Antipolis, MSHS Nice

Extrait de : Olivier BUCHSENSCHUTZ, Christian JEUNESSE, Claude MORDANT et Denis VIALOU (dir.),
Signes et communication dans les civilisations de la parole, Paris,
Édition électronique du CTHS (Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques), 2016.

Cet article a été validé par le comité de lecture des Éditions du CTHS dans le cadre de la publication des actes du 139^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Nîmes en 2014.

Résumé

Le corpus iconographique du Néolithique, peint ou gravé, est restreint à quelques catégories de figures : les êtres vivants (hommes, animaux et « idoles ») et les signes (motifs soléiformes et lignes brisées). Les uns et les autres peuvent être figurés dans des versions très réalistes, au sens d'immédiatement reconnaissables, ou très simplifiées au point de nous paraître abscones. La syntaxe de cette iconographie est perceptible au travers de règles précises d'apposition des figures (emplacement, taille et translation) et de leurs associations par juxtaposition ou contraction. Ces processus associatifs nous conduisent à penser que les motifs soléiformes et les lignes brisées indiquent le statut des êtres vivants : l'étape de leur passage et transformation sur et par le site sur lequel ils sont figurés. Il semble que cette même valeur ajoutée véhiculée par les mêmes signes soit reprise pour l'iconographie linéaire médiévale. Ceci explique en partie que les mêmes sites sont souvent marqués aux deux époques et infère un comportement syntaxique inhérent au schématisme.

Mots-clés

Schématisme, écriture, signe soléiforme, ligne brisée, Néolithique, Sud de la France

Abstract

The iconographical collection from the Neolithic, including paintings and engravings, has a small number of figures, mainly represented by living beings (people, animals and idols) and symbols (sun motifs and broken lines). These figures can be realistic and immediately recognisable, or can be simplified until appearing quite abstract. The iconographical syntax is perceived using precise rules of figure layout (position, size and translation) and their association by juxtaposition or contraction. These associations indicate that the sun motifs and the broken lines represent the status of the living beings : a stage of their passage and their transformation at and influenced by the site where they are figured. It seems that the same message was transmitted by the same symbols in medieval linear iconography. This explains in part why the same sites were marked during these two periods and infers actions based on syntax and inherent to established schemas. (*traduction Rebecca Peake*)

Une écriture sélective

Pendant les IV^e et III^e millénaires av. J.-C., une expression graphique dite schématique envahit l'univers matériel et idéal des communautés agropastorales du sud-est de la France et de la péninsule Ibérique. Le terme expression graphique remplace ici celui d'art, régulièrement employé par les chercheurs et par l'Administration de la discipline – on parle encore d'art postglaciaire : le programme P30 de la Recherche archéologique – afin de souligner l'existence d'une syntaxe, c'est-à-dire d'un système unissant les motifs entre eux pour qu'ils évoquent des thèmes.

Cette expression graphique aurait pu être rangée dans les écritures pictographiques car elle est essentiellement constituée de motifs simples et géométriques. Toutefois, la

diversité des versions formelles d'une même figure est telle qu'il ne semble pas y avoir de pictogrammes récurrents et stables. En fait, il existe un très petit nombre de figures de base mais elles sont sujettes à des transformations formelles parce qu'elles sont interprétées à titre individuel ou au niveau d'un groupe humain restreint, d'où la multiplicité de leurs versions graphiques.

À ce titre, on parle souvent d'expression schématique puisqu'il est possible d'exprimer la même charge sémantique avec une figure réaliste, au sens d'une figure identifiable, ou avec un motif très simplifié en passant par toutes les versions intermédiaires entre ces deux extrêmes (fig.1). Les multiples versions d'un signe ne signifient aucunement une évolution d'ordre chronologique. On ne saurait interpréter ces variations morphologiques comme des indices de typo-chronologie comme on l'a longtemps fait en parlant de figures « sub-réalistes », « proto-schématiques » par exemple. Il est vrai qu'on a aussi et jusqu'à récemment expliqué l'évolution des expressions graphiques du Paléolithique à partir des mêmes considérations, des figures les plus frustes aux plus abouties, acceptant implicitement le primat de l'esthétique sur le contenu sémantique de ces représentations.

Dans le même temps, le qualificatif de schématique qui sert à particulariser l'expression graphique néolithique n'est pas très approprié. La réduction graphique est un phénomène qui affecte toutes les expressions, en tous lieux et à toutes les époques, du Paléolithique à aujourd'hui. Il s'agit en fait d'abrèger la forme du signifiant, d'utiliser la synecdoque, les abréviations et autres simplifications dans les limites de ce qui est culturellement compréhensible puisqu'il s'agit de la communication d'une pensée. En conséquence, il n'est pas sûr que l'expression graphique néolithique soit plus schématique que les autres au point d'ériger en spécificité la simplification de ses traits.

On pourrait également la ranger au nombre des écritures sélectives au sens que P. Déléage donne à ce terme : des écritures qui ne codent qu'une partie du discours et qui ne se comprennent que si elles sont contextualisées (Déléage 2013). En effet, l'expression graphique dont il est question est essentiellement restreinte à cinq figures lesquelles représentent environ 95 % de l'ensemble des motifs. Les 5 % restants correspondent à des motifs particuliers à un site ; ils ne sont pas récurrents et ils n'entrent pas *a priori* dans les catégories usuelles. De même, il semble bien que la fréquentation et l'usage des sites marqués par cette expression correspondent au concept de « passage et transformation » (Hameau 2002). Quand leur usage est explicite, ce sont des sites sépulcraux (grottes sépulcrales, dolmens) ou bien des abris au niveau desquels nous pensons que se sont déroulés des rites d'initiation¹. Or, la mort et l'initiation sont par essence des rites de passage et de transformation sociale. À ce titre, les sites peints sont peut-être plus des sites marqués que des sites ornés. La finalité de leur fréquentation n'est peut-être pas de les peindre et l'on peut imaginer qu'au cours de diverses pratiques en lien avec l'initiation, les visiteurs soient amenés à exprimer, succinctement, leur propre transformation. Le signe ne serait que le vestige le plus pérenne ou le plus évident d'un ensemble de pratiques sociales ayant contribué à son élaboration. En conséquence, l'expression graphique étudiée ici pourrait se satisfaire d'une iconographie restreinte pour évoquer l'essentiel de ce contexte ritualisé. En cela, elle serait sélective.

C'est donc en fonction de ces considérations que nous envisagerons la présence du motif soléiforme et de la ligne brisée, dans l'expression graphique du Néolithique, toutes techniques et tous contextes confondus. Si les mêmes motifs et les mêmes associations de motifs sont exprimés par la peinture pariétale, la gravure rupestre, la sculpture (les fameuses statues-menhirs) et sur support mobilier, il faut donc considérer l'expression graphique de la fin du Néolithique comme un ensemble cohérent : ce que certaines équipes espagnoles préfèrent appeler « art mégalithique » : les travaux de Primitiva Bueno, par exemple.

1. Nous avons inventorié l'ensemble des éléments qui nous permettent de conclure à de tels rites dans Hameau 2010a.

L'essentiel du corpus

Le nombre des catégories de motifs est donc très faible (fig.2). D'ailleurs, dans toute expression graphique, le réservoir symbolique est généralement réduit et il n'est pas étonnant qu'il le soit ici. Ces catégories de motifs² sont des personnages masculins qui, par schématisation et simplification, deviennent des signes anthropomorphes masculins ; des quadrupèdes, essentiellement des cervidés, plus rarement des caprinés, qui peuvent être réduits à l'expression de leurs appendices frontaux, bois ou cornes ; des idoles, c'est-à-dire des représentations anthropomorphes qui ne sont pas l'homme, qui appartiennent plutôt à un niveau qualifiable de supranaturel, et qu'on simplifie par l'indication des traits du visage (T facial avec ou sans yeux), par celle de la forme générale (motif en arceau) ou par celle de son principal attribut (le collier). Enfin, ce sont des signes soléiformes faits de rayons qui se recoupent ou qui partent d'un cercle central et qui peuvent être réduits à de simples points en peinture ou à des cupules en gravure ; des lignes brisées verticales ou horizontales, parfois emboîtées jusqu'à devenir de véritables résilles, parfois simplifiées jusqu'à n'être plus que des chevrons.

À la suite de ces catégorisations, quelques remarques s'imposent. D'abord, trois de ces catégories correspondent à des motifs que l'on peut interpréter comme des êtres vivants (personnage, quadrupède, idole) au contraire des deux autres. Or, ce sont ces derniers motifs qui accompagnent indifféremment les trois premiers. Ensuite, il apparaît que ce que nous appelons simplification ne signifie pas nécessairement réduction des éléments caractéristiques de la figure. Ainsi, le personnage peut devenir un motif arboriforme par multiplication de ses membres de même que des lignes brisées peuvent devenir des résilles par réplication et emboîtement de leurs formes. Enfin, personnages et idoles peuvent être dotés d'objets qui finissent par devenir leurs véritables attributs : arc, bâton, canne, coiffe de plumes par exemple pour le personnage masculin ; arc, « objet », collier, hache, crosse... pour l'idole. Ces attributs sont rares, ils ne sont pas systématiques et ils sont parfois exprimés à la place du personnage ou de l'idole.

Pour passer des motifs aux thèmes, il faut qu'il y ait association d'au moins deux motifs³. Des règles président à ces associations. Les motifs peuvent être juxtaposés. La récurrence de leur proximité est conçue comme l'indice de leur complémentarité. Les motifs peuvent également être imbriqués. À partir de deux motifs différents, on façonne une nouvelle figure qui les intègre. C'est sans doute l'imbrication des motifs qui garantit le mieux notre sentiment d'un lien profond et sémantique entre eux. En effet, de nombreux exemples ethnographiques démontrent que des relations peuvent être plus étroites entre des motifs distants qu'entre des motifs proches mais nous n'avons aucun moyen d'en faire la preuve pour le présent corpus.

Ces associations, surtout pour celles qui utilisent la juxtaposition, ont été signalées de longue date par divers chercheurs sans que ceux-ci soient nécessairement allés plus loin que cette simple observation. La plupart ont vu qu'il existait un lien entre le motif soléiforme et l'homme, le cervidé ou encore l'idole.

« N'importe quel connaisseur de l'art schématique péninsulaire concéderait le poids spécifique de l'association élément anthropomorphe/soleil, dans toutes les versions possibles. »⁴

2. Personnages masculins, quadrupèdes et idoles ont fait l'objet de plusieurs articles thématiques (respectivement, Hameau 2013, 2006, 2003 et à paraître). La présente étude se conçoit donc comme la suite logique des précédentes.

3. Même si en fin d'article, nous postulons que l'un des deux motifs peut n'être que mentalement présent.

4. Bueno Ramirez et Balbin Behrmann 2000, p. 446.

Les exemples proposés par J.L. Sanchidrián Torti et V.E. Muñoz Vivas (1983, p. 163) comme éléments de comparaison avec certaines peintures post-paléolithiques de la cueva de la Pileta (Málaga) sont un modèle du genre. La ligne brisée comme élément associé n'a pas fait l'objet d'une telle démonstration.

J. Martinez Garcia (1984) pense aussi qu'existent des associations récurrentes, mais il signale surtout la relation homme/animal et propose une lecture très structuraliste des panneaux en termes d'associations symboliques, d'inversions symétriques, de dichotomies normatives. La teinte des figures elle-même lui semble une stratégie dans ces oppositions sémantiques qu'il pense être un indice du système économique des populations qui ont marqué les parois.

Il apparaît pourtant que les associations de motifs sont autres et plus complexes. D'abord, le motif soléiforme et la ligne brisée sont si systématiquement placés près des personnages, des quadrupèdes et de l'idole que l'on peut s'étonner qu'ils soient totalement absents des exemples donnés par J. Martinez Garcia. De même, le code chromatique qu'il propose pose le problème de la stricte contemporanéité des motifs humains et animaux. Généralement, des teintes différentes suggèrent des compositions pigmentaires et/ou des moments graphiques différents. L'analyse de paires de motifs strictement synchrones est donc préférable. En fait, à travers ces jeux d'association de motifs conçus comme des éléments syntaxiques, J. Martinez Garcia veut exprimer le lien de subordination des animaux à l'homme pour démontrer qu'il s'agit bien d'une expression graphique néolithique au sens d'une économie basée entre autres choses sur l'élevage.

Toutefois, un autre cas d'association existe qui n'est jamais signalé comme tel, celui qui consiste à doubler la même figure (fig. 3). Or, les cas de doublement sont très fréquents et ils concernent indifféremment les trois catégories d'êtres vivants. Les exemples valent quelles que soient les techniques d'expression utilisées, peinture, gravure ou sculpture. Ce doublement est le plus souvent imparfait : les deux motifs ont des sens de lecture différents, ou bien l'un est plus petit que l'autre, ou encore l'un est seul tandis que l'autre est associé à un motif soléiforme ou à une ligne brisée.

Dernière observation concernant la thématique et les associations de motifs : lorsqu'il y a contraction de deux motifs en un, elle ne porte jamais sur l'imbrication de deux figures d'êtres vivants. On ne connaît pas de personnage ou d'idole dont la tête porterait des bois de cervidés, et il n'existe pas de cervidé à tête d'homme ou d'idole. La contraction se fait uniquement entre un motif représentant un être vivant et un motif soléiforme ou une ligne brisée. Ces remarques préalables permettent donc d'appréhender la place que peuvent occuper ces deux derniers motifs.

Modes d'association avec le signe soléiforme et la ligne brisée

Le motif soléiforme adopte lui-même de nombreuses morphologies, depuis la figure rayonnante avec ou sans cercle central jusqu'au simple point, s'il s'agit de peinture, ou jusqu'à la cupule, s'il s'agit de gravure. C'est même sous sa forme ponctuée ou cupulée qu'il est le plus fréquent pour des raisons évidentes de rapidité d'exécution. Dans le cas du point peint, on a même imaginé que la gestuelle, le fait de toucher la paroi du bout des doigts, avait tout autant d'importance que le fait de tracer la figure dans la totalité de ses traits.

Les stèles venaissines du Rocher des Doms à Avignon et de l'Isle-sur-Sorgue soulignent cette correspondance entre le motif rayonnant et la ponctuation, et entre le signe isolé et le signe répété (Gagnière et Granier 1976, fig. 23-26). La contraction du motif soléiforme avec les êtres vivants revêt souvent un caractère esthétique. Ainsi, les deux yeux de l'idole peuvent prendre la forme de deux soleils, ce qu'on observe fréquemment sur les

figurines ibériques d'idoles sur plaquettes de schiste ou sur la petite statuette découverte dans la mine de Gavà (Catalogne) (Bosch et Estrada 1994, p. 287-291). Un point accompagne souvent le personnage mais deux points peuvent aussi l'encadrer par simple souci d'équilibre. Assez fréquemment, ces points sont interprétés, selon leur emplacement, comme les yeux, les seins ou les testicules du personnage alors qu'ils ne sont positionnés ainsi qu'en fonction de la symétrie droite/gauche des individus considérés de face. L'interprétation réaliste des signes oublie que la motivation graphique n'est pas nécessairement iconique, qu'il n'y a pas forcément une correspondance entre la forme et ce qui est représenté (Harris 1993). En revanche, s'agissant de formes tracées pour exprimer un message, diverses stratégies peuvent présider à leur apparence, depuis le regroupement des motifs jusqu'à leur dislocation, ces deux versions extrêmes n'écartant pas obligatoirement leur beauté plastique (Boas 2003).

D'autres exemples du rapprochement de l'être vivant avec le motif soléiforme existent encore, très différents les uns des autres dans leur forme, comme les motifs soléiformes dont les rayons sont hérissés d'appendices à la façon de bois de cervidé (Tajos de las Figuras, Cadix, Abelanet 1986, fig. 18), le personnage à tête soléiforme de l'abri Neukirch (Var, Hameau 2000, fig. 103) ou bien les traits verticaux multirenflés (Los Buitres, Badajoz) que H. Breuil (1933/35, vol. III, fig.17) appelait des barres humaines.

L'association de la ligne brisée et de la représentation d'un être vivant offre un peu moins d'exemples diversifiés. Dans quelques rares cas, la ligne brisée semble bien symboliser l'élément liquide. Ainsi, à l'abri d'El Gabal (Almería), un cerf incline nettement la tête comme s'il s'abreuvait, l'eau étant représentée par quatre lignes brisées allongées (Breuil 1933/35, vol. IV, pl. XXIV) Ce motif en ligne brisée se fond dans la représentation de certaines idoles sous la forme de chevrons qui deviennent leur coiffe ou bien le décor de leur cape (Breuil 1933/35, vol. IV, pl. XI). La contraction de la ligne brisée avec le personnage masculin se traduit parfois par des individus dont les membres inférieurs s'allongent en longues lignes brisées (Estrecho de Santonge, Almeria, (Breuil 1933/35, vol. IV, pl. XXV) ou bien dont les mêmes membres prennent une forme en M qui a souvent été interprétée comme leur position accroupie (Pena Escrita de Fuencaliente, Breuil 1933/35, vol. III, pl. XLIV). En fait, dans ces deux exemples, seul change le développement, long ou court, de la ligne brisée.

Les compositions plus complexes

Au-delà des interprétations réalistes qui sont aussi les plus fréquemment proposées, mais qui ne tiennent nullement compte de la variabilité symbolique, l'herméneutique des motifs, soléiforme et ligne brisée, ne peut être appréhendée qu'en observant les contextes et la place de ces figures dans des ensembles iconographiques plus complexes. À ce titre, le panneau de la rotonde sud de Baume Peinte (Vaucluse) apporte quelques éléments significatifs (fig. 4a).

Les figures de cet ensemble sont parfaitement synchrones. Les analyses stylistiques, incluant un travail sur la gestuelle ayant présidé au tracé des motifs, et techniques permettent de conclure à un panneau réalisé par le même individu ayant utilisé le même pinceau et le même mélange pictural (Hameau 1997, 2009, 2012). Il n'y a ni ajouts, ni repeints, ni repentirs qui pourraient laisser imaginer plusieurs logiques symboliques accumulées au fil du temps. La cohésion sémantique de l'ensemble est donc avérée.

Il s'agit d'une composition sur deux registres séparés par un axe horizontal ponctué. Au-dessous de l'axe, les figures sont en position couchée ou aberrante. La position du cervidé n°14 n'est pas réaliste, par exemple. Au-dessus de l'axe, les figures sont en position droite. Elles sont parfois doublées et quand il y a doublement, une figure est ponctuée et l'autre ne l'est pas. C'est le cas des arceaux n°15 et 18 et des signes losangiques n°21 et 25. Pour les arceaux censés représenter l'idole, il y a même contraction puisque le contour

d'un de ces motifs est ponctué. Dans le cas des signes losangiques, il y a juxtaposition des points et du losange, mais les axes de symétrie de la figure entraînent l'apposition de plusieurs points. Ce signe losangique existe sous une forme plus anthropomorphisée puisque pourvue de membres inférieurs à la grotte Monier (Var) (Hameau 2002, fig. 143.1). On constate donc ici que la ligne ponctuée agit comme une délimitation et que les ponctuations associées à des figures n'appartiennent qu'au registre supérieur.

À cette opposition haut-bas, s'ajoute une opposition gauche-droite. En effet, le support de ce panneau étant une rotonde de 2,50 m de diamètre, ses deux extrémités se retrouvent en vis-à-vis. Or, aux figures n°1, 2 et 3, couchées et/ou non ponctuées répondent les figures n°25, 28 et 30, droites et/ou ponctuées. Cette opposition vaut parce que ces différentes figures sont placées avant et après l'axe ponctué.

Il apparaît donc que les êtres vivants de cette composition sont diversement orientés, accompagnés et spatialisés, selon la place qu'ils occupent par rapport à la ligne de points. Ces derniers, en tant que signes soléiformes, semblent donc représenter le symbole et le véhicule du passage.

La valeur ajoutée

Au vu de cet ensemble iconographique où la place de chaque motif n'est ni le produit du hasard, ni imposée par la nature ou par l'état du support, nous supposons que le motif soléiforme, complet ou simple point, rajoute un sens à la figuration de l'être vivant près de laquelle il est placé ou avec laquelle il est imbriqué. Il agirait donc comme un déterminant. Si l'expression graphique étudiée ici est à mettre en relation avec des rites de passage et de transformation sociale, le motif soléiforme, pourrait bien indiquer le nouveau statut de l'être vivant. Il constituerait alors un signe « à valeur ajoutée ».

Les doublements d'un même être vivant sont imparfaits (fig. 4 b-e). Une idole ou un personnage est accompagné d'un point et l'autre ne l'est pas. Ces motifs en binôme représentent peut-être deux états de cet être vivant. Pour Baume Peinte, ce sont les deux arceaux ou les deux signes losangiques. D'innombrables versions graphiques de ces doublements imparfaits sont d'ailleurs possibles. C'est ainsi que sur les pentes du Signal de la Lichère (Gard), site à gravures rupestres, le double arceau finit par devenir un signe en M dont un seul des jambages abrite une cupule (Hameau 2002, fig. 200). Au Puerto Alonzo (Badajoz), le doublement du même personnage masculin veut qu'un seul des deux motifs ait un corps multirenflé (Breuil 1933/35, vol. II, fig. 23.e).

La ligne brisée semble bien avoir la même fonction déterminative. Elle aussi, accompagne imparfaitement de nombreux cas de doublement, essentiellement le doublement du personnage. Ce sont les personnages censément accroupis de la Piedra Escrita de Fuencaliente systématiquement flanqués d'un personnage debout (Breuil 1933/35, vol. III, pl. XLIV) ou bien ces personnages doublés dont l'un des deux est poursuivi par une ligne brisée sur le site de La Graja (Jaen) (Breuil 1933/35, vol. III, fig. 41).

Il n'est d'ailleurs peut-être pas besoin d'exprimer les deux états, pas besoin de les opposer l'un à l'autre. Si l'on admet que l'abri peint constitue vraiment le lieu du passage, on peut admettre que compte surtout l'indication de la transformation de l'être vivant ou même l'indication du concept de transformation, c'est-à-dire la finalité de sa présence sur le site. Concernant les rites de passage, opposer l'avant et l'après rite est surtout conforme au schéma proposé par A. Van Gennep (1909). P. Bourdieu lui préfère parler de « rites d'institution » en arguant que le principal de ce rite n'est pas de dissocier en deux temps ceux qui le font, mais plutôt d'opposer ceux qui le font et ceux qui ne le font pas (1982). Ainsi, pourrait-on comprendre que l'on ait très souvent, sur les sites, des personnages ou des idoles en exemplaire unique accompagnés d'un motif soléiforme ou d'une ligne brisée. Ainsi, pourrait-on également concevoir que les motifs soléiformes ou

les lignes brisées ne soient pas accompagnés de motifs d'êtres vivants. Ce cas est même le plus répandu : la plupart des pierres à cupules n'expriment que ce motif sur leur support, le réseau supérieur de la grotte de l'Église à Baudinard (Var) n'abrite que des motifs soléiformes (Hameau 2002, fig.105 et 106) de même que la ligne brisée est presque le seul motif peint sur plusieurs sites du département de la Drôme (abri 2 de Pierre Rousse, abri d'Eson, Baume Ecrite) (Hameau 2002, fig. 29, 33, 34, 36).

En conséquence, la réduction graphique telle qu'envisagée pour les motifs et qui vaut à cette expression graphique le qualificatif de schématique semble valoir aussi pour les thèmes. Il semble que l'on peut présenter la totalité du thème sous une forme réaliste ou identifiable, mais que l'on peut aussi simplifier à l'extrême ce thème en ne gardant plus que le symbole indispensable à sa compréhension : ici, le motif soléiforme ou la ligne brisée. Après tout, au moment où il les trace sur la pierre, l'auteur sait très bien que c'est à lui ou à ses condisciples du moment que s'adressent ces figures et il en connaît la charge sémantique. Il peut donc résumer son message par le tracé de ces seuls motifs. C'est d'ailleurs le fait des écritures sélectives de ne retenir que les faits saillants et incontournables.

Valeur ajoutée et longue tradition graphique

Une fois posée l'hypothèse d'un système de signes « à valeur ajoutée » dans l'expression graphique de la fin du Néolithique, il semble que d'autres corpus iconographiques connaissent des processus d'associations de motifs dans les mêmes termes et en utilisant parfois les mêmes symboles. Bien sûr, nous réaffirmons notre conception relativiste du symbole qui veut qu'un même motif n'a pas automatiquement la même signification partout et à toutes époques. En revanche, les mécanismes syntaxiques présentés plus haut tels que simplification, juxtaposition, contraction, translation, etc., existent pour d'autres expressions graphiques même si les chercheurs leur attribuent d'autres noms tels que stylisation, association, abréviation, rotation, etc.

Ainsi, motifs soléiformes et lignes brisées existent dans d'autres corpus peu éloignés du point de vue des dates de celui que nous avons étudiés : les gravures du Mont Bégo ou du Val Camonica par exemple (de Lumley 1995, Priuli 1989). Ils sont parfois associés, voire imbriqués, avec des motifs représentant des êtres vivants tracés sous diverses formes : ponctuation à proximité d'un personnage masculin, motif corniforme dont les cornes encadrent un point, personnage aux bras en ligne brisée, motif corniforme dont les cornes sont en lignes brisées par exemple (de Lumley 1995, fig. 26, 28,102 ; Priuli 1989, p. 39). On peut penser qu'ils sont des signes à valeur ajoutée, même si l'on est conscient que cette valeur ajoutée n'est peut-être pas identique à celle que nous avons proposée pour le corpus iconographique précédent. Ainsi, en signalant les points et les traits courts tracés près des motifs anthropomorphes de la Grotta Scritta 1 à Olmetta-du-Cap en Corse, M.C.Weiss fait l'inventaire de quelques interprétations qui sont parfois faites de ces motifs : désigner le personnage humain le plus remarquable, signaler les pensées de l'individu, etc. (2003, fig. 14)⁵

Une expression graphique d'époque historique⁶, dite schématique linéaire – d'autres chercheurs l'appellent art filiforme –, reprend les mêmes mécanismes syntaxiques et une grande partie des motifs énumérés pour le Néolithique (Hameau 2001). Cette expression graphique est composée de motifs réalisés sous abris ou sur rochers par incision superficielle de la roche.

5. M.C.Weiss reprend certaines des interprétations données par différents auteurs au sujet de plusieurs ensembles iconographiques. À ce titre, il ne serait pas concevable d'assigner des sens différents à un même motif considéré au sein d'un même corpus. En ce cas, toute la démonstration faite ici s'effacerait au profit d'un travail au cas par cas.

6. Cette expression historique correspond à une grande amplitude de temps qui inclut le Moyen Âge. Selon les auteurs, elle commence à la fin de l'âge du Fer et/ou perdure jusqu'au début du XX^e siècle

Au nombre de ces motifs, des personnages masculins et féminins sont parfois flanqués d'un signe soléiforme rayonnant ou d'une ligne brisée (fig. 5). Soumis aux mêmes simplifications que celles que nous avons vues pour le Néolithique, ces personnages deviennent des motifs anthropomorphes dits arboriformes, en flèche, etc. Des effets de contraction existent également et se traduisent par des personnages ou des signes anthropomorphes aux yeux soléiformes, à tête soléiforme ou bien aux membres en ligne brisée. Or, cette expression schématique linéaire d'époque historique investit parfois des abris déjà peints ou des rochers déjà gravés au Néolithique : à ce jour, une vingtaine de sites sont concernés par ce double marquage dans le sud-est de la France. Elle le fait selon plusieurs stratégies. Les gravures linéaires restent en marge des peintures préhistoriques, ou bien elles répliquent les motifs préhistoriques en usant parfois d'une version formelle différente (un signe soléiforme linéaire sur une cupule préhistorique, par exemple) ou encore, elles complètent les motifs préhistoriques en rajoutant aux personnages néolithiques le signe à valeur ajoutée qui n'y était pas ou qui a disparu avec le temps (un signe soléiforme linéaire rajouté à la représentation d'un personnage masculin, par exemple) (fig. 5e).

Les graveurs se sont donc réappropriés les lieux mais aussi le corpus iconographique déjà présent. Compte tenu du hiatus chronologique, l'herméneutique de l'ancien corpus n'a sans doute pas été comprise mais les graveurs ont répondu à deux processus mentaux. En premier, ils ont opéré la longue tradition graphique des lieux qui veut qu'un site déjà marqué soit aussi un site remarquable parce qu'il porte en lui un usage qui lui est particulier. Ils ont également conçu l'efficacité symbolique des motifs au sens que Cl. Lévi-Strauss (1958) et M. Eliade donnent respectivement à ce terme :

« Le symbole délivre son message et remplit sa fonction alors même que sa signification échappe à la conscience. »⁷

Ceci est possible parce que les deux corpus correspondent à un même système syntaxique avec des motifs principaux et des motifs à valeur ajoutée et que la forme des signifiants utilisés est identique.

La prise en compte des mêmes motifs

Considérer l'expression schématique de la fin du Néolithique comme une écriture sélective a permis d'appuyer la démonstration sur l'importance de la contextualisation des données graphiques, c'est-à-dire les conditions culturelles et sociales dans lesquelles le support a été marqué, et sur l'idée que ces figures sont des éléments de langage et qu'à ce titre, des mécanismes président à leur apposition sur ce même support de façon qu'elles soient compréhensibles par le plus grand nombre. Passer du contexte de l'initiation au concept de « passage et transformation » permet d'expliquer que les signes « à valeur ajoutée » ne concernent pas uniquement les représentations de personnages masculins. Les quadrupèdes et l'idole passent aussi et se transforment et l'on peut sans doute étendre cette notion au site lui-même qui, de lieu naturel, abri ou rocher, devient monument, et aux matières premières, silex, argile, serpentinite, par exemple, lorsqu'elles sont extraites et transformées sur place⁸. Envisager la présente iconographie comme un vecteur de communication suppose que les motifs n'expriment une idée que s'ils sont liés à d'autres motifs. Cette posture évite de recourir à des typologies de catégories de figures toujours plus importantes et qui ne font que confirmer l'extrême variabilité des formes d'un motif sans pouvoir, compte tenu du recul du temps, donner un sens à une version graphique plutôt qu'à une autre. En revanche, la connaissance des mécanismes d'association de motifs, juxtaposition et contraction, permet de ne pas confondre figure et

7. Eliade 1965, p. 97.

8. Une quinzaine d'abris peints du sud-est de la France sont des gîtes de matière première, par exemple.

unité graphique (Vialou 1987) tout en acceptant que des versions graphiques jouent sur la symétrie et le rythme, deux éléments inhérents à l'« art primitif » (Boas 2003).

On observe aussi que les modes d'abstraction de cette expression graphique existent à différents niveaux de représentation et que l'on peut simplifier, indifféremment, les motifs et les thèmes. Les exemples les plus aboutis d'associations de figures, au sens des plus explicites, connaissent eux-mêmes une schématisation de leurs éléments si bien que le motif de l'être vivant peut ne pas être doublé, voire même que la seule valeur ajoutée soit exprimée en tant que finalité du passage sur et par le site.

Enfin, les mécanismes décrits ici semblent régir d'autres expressions graphiques. L'expression linéaire a servi d'exemple en ce qu'elle donne aux lieux leur concrétude : un usage des mêmes sites, des mêmes supports, des mêmes motifs et de la même syntaxe reliant deux corpus iconographiques pourtant éloignés dans le temps et dans leur contenu.

En l'occurrence, l'usage des mêmes motifs « à valeur ajoutée » peut surprendre. Cependant, certains symboles sont retenus plus que d'autres en raison de la charge sémantique qu'ils véhiculent même si cette charge est distribuée selon des valeurs contrastives. Cl. Lévi-Strauss explique que :

« Les récits mythiques de par le monde mettent en place des milliers de soleils profondément différents et même contradictoires d'une culture à l'autre. Reste que cette multiplicité se greffe sur une expérience qui, quelle que soit la variété des contextes, confère à cet astre, comme à nul autre, une richesse sémantique et un statut singulier qui lui permettent cette abondance de combinaisons narratives. »⁹

Un inventaire des logos contemporains utilisant le soleil comme motif de base aboutirait de même à une très longue liste de concepts tout aussi diversifiés et la ligne brisée offrirait tout autant d'interprétations. Pour être complet sur la polysémie des signes, il faut aussi admettre que si ces derniers acquièrent un sens particulier en fonction du contexte précis dans lequel ils sont exprimés, leurs autres significations subsistent mais restent simplement en arrière-plan (Coquet 2011).

Dans l'expression graphique du Néolithique, la prépondérance numérique du signe soléiforme et de la ligne brisée – à eux deux, ils représentent 80 % du corpus exprimé – et leur importance sémantique admettent peut-être quelques analogies dans le contexte même des sites marqués par ces motifs. Ces lieux répondent en effet à quatre paramètres récurrents¹⁰ qui les distinguent des autres sites proches. Au nombre de ces critères, l'héliotropisme et l'hygrophilie sont vraiment primordiaux. Le premier signifie l'orientation méridionale des sites peints ou gravés, au sens large du terme, c'est-à-dire entre sud-ouest et sud-est. Quelques sites peuvent avoir une orientation occidentale ou orientale, aucun n'est ouvert au nord¹¹. L'hygrophilie sous-entend une humidité périodique de l'abri, le plus souvent après des pluies importantes : des joints de strates suintent, des fissures drainent l'eau, de petits gours se remplissent, des stalactites et stalagmites sont réactivées, etc. Dans le cas de rochers gravés, l'eau circule au sein d'un réseau de cupules et de drains. L'importance du soleil et de l'eau dans le choix de l'espace rappelle donc celle des motifs censés représenter ces éléments. Ils sont les déterminants à la fois du site qui devient un lieu culturel et des êtres vivants qui opèrent leur transformation. Bien entendu, nous n'avons pas d'arguments pour expliquer la préférence qui est donnée à ces figures sauf à prendre à notre compte le postulat selon lequel elles sont des motifs à forte valeur expressive susceptibles de convenir au plus grand nombre de situations symboliques.

9. Hénaff 2008, p. 66.

10. Qui sont le panoptisme, l'héliotropisme, la rubéfaction des parois et l'hygrophilie (Hameau 2002).

11. À l'exception des abris peints dont les motifs sont tracés au fond de galeries. Les figures sont alors sans connexion avec une orientation cardinale particulière.

Bibliographie

- ACOSTA P. (1968). *La pintura rupestre esquematica en España*, Universidad de Salamanca, 250 p.
- BOAS F. (2003) [1927]. *L'art primitif*, Paris, Adam Bird, 416 p.
- BOSH J. et ESTRADA A. (1994). La Venus de Gavà, in J. BOSCH et A. ESTRADA (dir.), *El Neolític Postcardial a les Mines Prehistòriques de Gavà (Baix Llobregat)*, Rubricatum, n°0, p. 287-291.
- BOURDIEU P. (1982). Les rites comme actes d'institution, *Actes de la recherche en Sciences sociales*, vol. 43, Éditions Fayard, Paris, p. 58-63.
- BUENO RAMIREZ P. et BALBIN BEHRMANN R. de (2000). Art mégalithique et art de plein air. Approches de la définition du territoire pour les groupes producteurs de la Péninsule Ibérique, *L'Anthropologie*, t.104, p.427-458.
- BREUIL H. (1933-35). *Les peintures schématiques de la Péninsule Ibérique*, Paris, Imprimerie Lagny, 4 vol.
- COQUET M. (2001). L'anthropologie de l'art, in M. SEGALIN (dir.) *Ethnologie, Concepts et aires culturelles*, Armand Colin, Paris, p.140-153.
- DÉLÉAGE P. (2013). *Inventer l'écriture*, Éditions des Belles Lettres, Paris, 248 p.
- ELIADE M. (1965). *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard, Paris, 186 p.
- GAGNIÈRE S. et GRANIER J. (1976). *Catalogue raisonné des stèles anthropomorphes chalcolithiques du Musée Calvet d'Avignon*, Avignon, Éditions du Musée Calvet, 75 p.
- HAMEAU Ph. (1997). Les peintures schématiques de Baume Peinte (Saint-Saturnin-lès-Apt, France), *Zephyrus*, n°50, p.179-197.
- HAMEAU Ph. (2000). *Implantation, organisation et évolution d'un sanctuaire préhistorique : la haute vallée du Carami (Mazaugues et Tourves, Var)*, 7^{ème} Supplément au Cahier de l'ASER (Association de Sauvegarde, d'Étude et de Recherche pour le patrimoine naturel et culturel du Centre-Var), 227 p.
- HAMEAU Ph. (2001) L'art schématique linéaire dans le Sud-Est de la France, *L'Anthropologie*, t.105, p. 565-610.
- HAMEAU Ph. (2002). *Passage, transformation et art schématique : l'exemple des peintures néolithiques du sud de la France*, Archaeopress, Oxford, British Archaeological Reports, vol. 1044, 280 p.
- HAMEAU Ph. (2003). Que l'idole est antérieure à l'homme ..., *Revue du Centre archéologique du Var*, p. 35-42.
- HAMEAU Ph. (2006). Animal et expression schématique néolithique dans le sud de la France : entre réel et idéal, in Ph. HAMEAU (éd.) *Animaux peints et gravés : de la forme au signe. Le bestiaire dans les expressions graphiques post-paléolithiques en Méditerranée occidentale*, Actes du Colloque international Nice juillet 2005, *Anthropozoologica*, t. 41.2, p. 103-124.
- HAMEAU Ph. (2009). Site, support, signe : une cohérence de sens. L'expression graphique picturale au Néolithique, in VIALOU D. (dir.) *Représentations préhistoriques, images du sens*, *L'Anthropologie*, vol. 5. 3/3, p. 885-912.

HAMEAU Ph. (2009). Expérimenter la peinture néolithique, *Actes du Colloque Archéologie expérimentale*, Baux-de-Provence 10 octobre 2009, Les Baux-de-Provence, Éditions du Musée d'Art et d'Archéologie des Baux-de-Provence, p. 5-14.

HAMEAU Ph. (2010a). Un passage obligé par les abris peints au Néolithique, in HAMEAU Ph., ABRY Ch. et LETOUBLON F. (coord.) 2010, *Les Rites de passage - 1909-2009 - De la Grèce d'Homère à notre XXI^e siècle*, Le Monde alpin et rhodanien, Musée Dauphinois, Grenoble, p. 47-56.

HAMEAU Ph. (2010b). *Peintures et gravures schématiques à la Bergerie des Maigres – La longue tradition graphique*, ERAUL, n°122, Université de Liège, 106 p.

HAMEAU Ph. (2012). Geste graphique et technicité : l'exemple des peintures néolithiques, in GAUCHER Ch., CANDAU J. et HALLOY A. (dir.) *Anthropologie du geste*, Anthropologie et Sociétés, vol. 36-3, p. 57-76.

HAMEAU Ph. (2013). Personnages masculins, signes anthropomorphes et expression graphique schématique au Néolithique dans le sud de la France, *L'Anthropologie*, n°117, p. 238-255.

HAMEAU Ph. (2015). Gabriel RODRIGUEZ et Henri MARCHESI (dir.), Statues-menhirs et pierres levées du Néolithique à aujourd'hui, Les versions peintes et gravées des figures de l'expression mégalithique, Éditions de la Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon et Groupe Archéologique du Saint-Ponais, *Actes du III^e Colloque de Saint-Pons-les-Thomières sur la statuaire mégalithique*, p. 423-432, 2012.

HARRIS R. (1993). *La Sémiologie de l'écriture*, CNRS Éditions, Paris, 377 p.

HÉNAFF M. (2008). *Claude Lévi-Strauss, le passeur de sens*, collection Tempus, Éditions Perrin, Paris, 233 p.

LÉVI-SRAUSS Cl. (1958). *L'Anthropologie structurale*, Éditions Plon, Paris, 452p.

MARTINEZ Garcia J. (1984). El Penon de la Virgen : un conjunto de pinturas rupestres en Gilma (Nacimiento, Almería). Asociaciones recurrentes, simbolismo y modelo de distribución, *Quadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, n°9, p. 39-80.

SANCHIDRIÁN TORTI J.L. et MUÑOZ VIVAS V.E. (1983). Cuestiones sobre las manifestaciones parietales post-paleolíticas en la cueva de la Pileta (Benaolán, Málaga), *Zéphyrus*, p. 151-163.

VAN GENNEP A. (1909). *Les rites de passage*, Éditions Nourry, Paris, 288 p.

VIALOU D. (1987). *L'art des grottes en Ariège magdalénienne*, XXII^e Supplément à Gallia Préhistoire, Éditions du CNRS, Paris, 432 p.

WEISS M.- Cl. (2003). *L'art rupestre de la Corse*, Éditions Albiana, Ajaccio, 244 p.

Illustrations

Figure 1 : Évolution des versions graphiques du personnage masculin depuis les versions identifiables jusqu'aux versions très simplifiées : a-f, personnages complets dont un qui s'appuie sur une canne (a) et un autre qui est coiffé de plumes et est armé d'un arc (b) ; f - h + l et m, personnages et signes anthropomorphes masculins cruciformes ; i - k, signes anthropomorphes à bras ou jambes en « phi » ; n - p, versions arboriformes ; q et r, signes anthropomorphes en trait vertical à extrémité supérieure renflée ou non. (DAO Ph. Hameau)

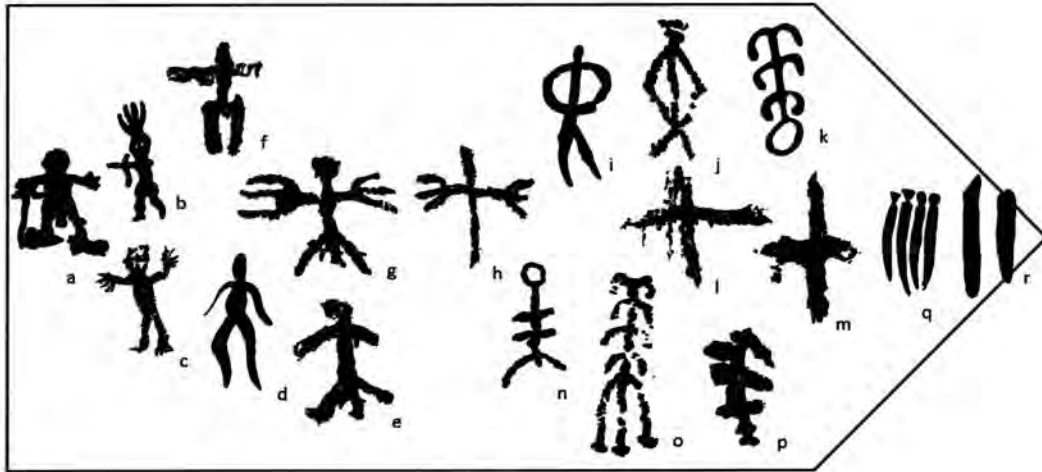


Figure 2 : Les cinq principales catégories de motif de l'expression graphique du Néolithique : versions identifiables et simplifiées. (DAO Ph. Hameau)

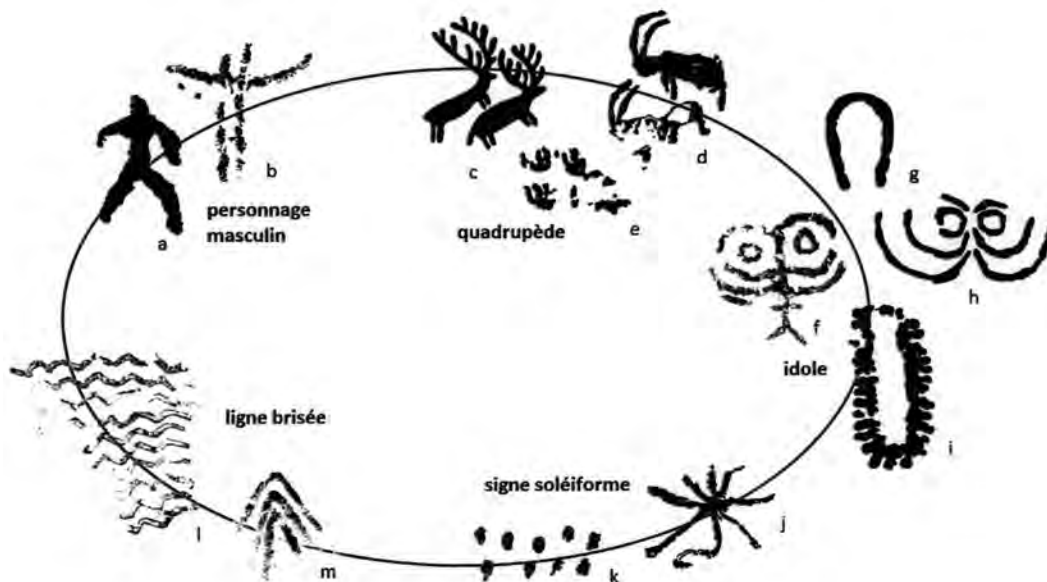


Figure 3 : Le doublement imparfait de la figure des êtres vivants : a - c, le personnage masculin, exemples en peinture ; d - f, l'idole, versions gravées relevées sur les pentes du Signal de la Lichère (Gard). (DAO Ph. Hameau)

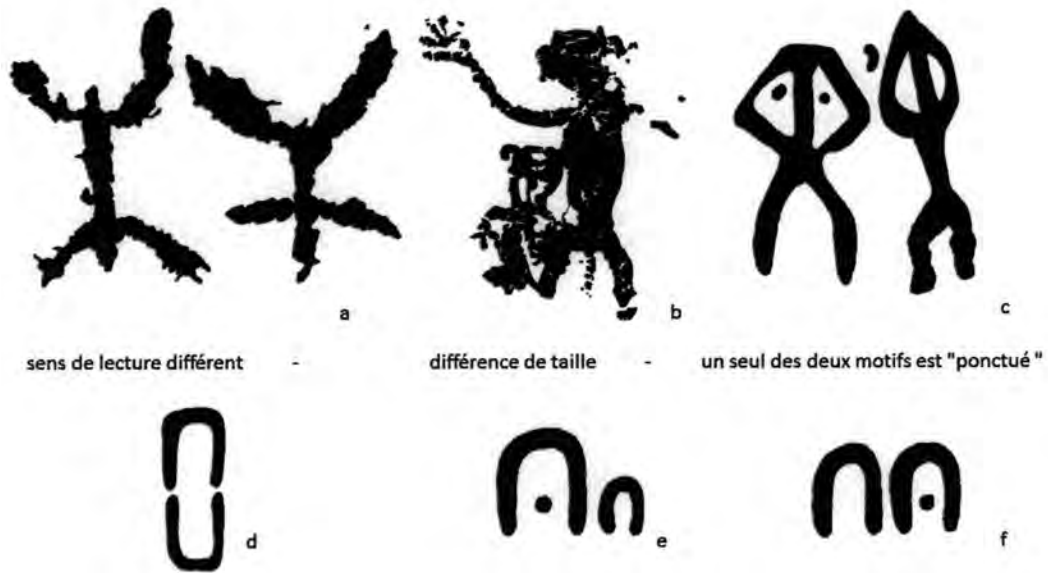
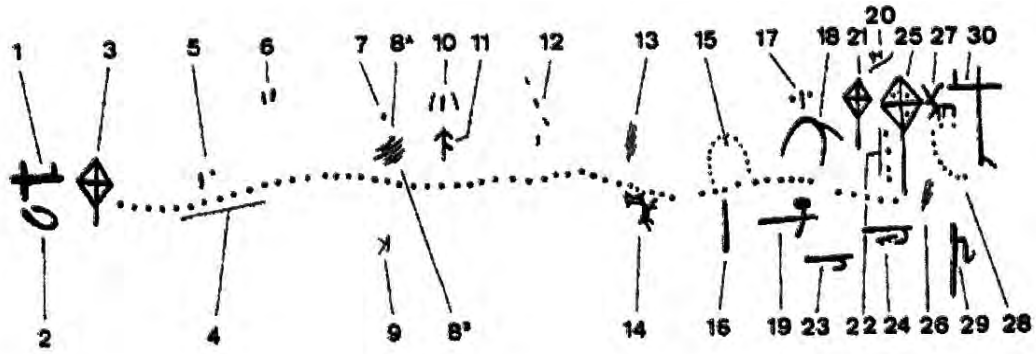


Figure 4 : a, le panneau de la rotonde sud de Baume Peinte ; b et c, doublement du personnage avec le signe soléiforme ; d et e, doublement du personnage avec la ligne brisée. (DAO et cliché Ph. Hameau)



a



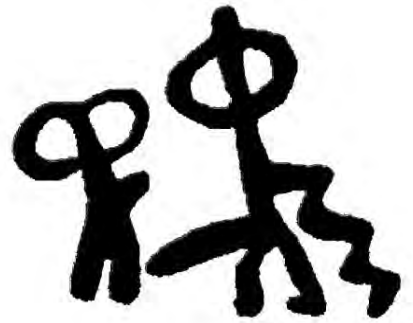
b



c



d



e

Fig. 5 : Présence du signe soléiforme et de la ligne brisée dans l'expression schématique linéaire : a, motif héli-arboriforme dont une branche est poursuivie par une ligne brisée ; b et c, personnages masculins à tête ou yeux solaires flanqués d'une ligne brisée ; d, deux personnages dont la silhouette est traitée en ligne brisée ; e, personnage peint au Néolithique sur lequel on a rajouté un motif gravé soléiforme. (DAO Ph. Hameau)

