



L'acte graphique : les dimensions d'un objet d'étude

Camille Bourdier, Francesca Cozzolino, Claudia Defrasne, Philippe Hameau,
Delphine Leroy, Eric Robert

► To cite this version:

Camille Bourdier, Francesca Cozzolino, Claudia Defrasne, Philippe Hameau, Delphine Leroy, et al..
L'acte graphique : les dimensions d'un objet d'étude. Polygraphe(s) : approches métissées des actes
graphiques, 2019, 1, pp.2-7. hal-03897829

HAL Id: hal-03897829

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03897829>

Submitted on 14 Dec 2022

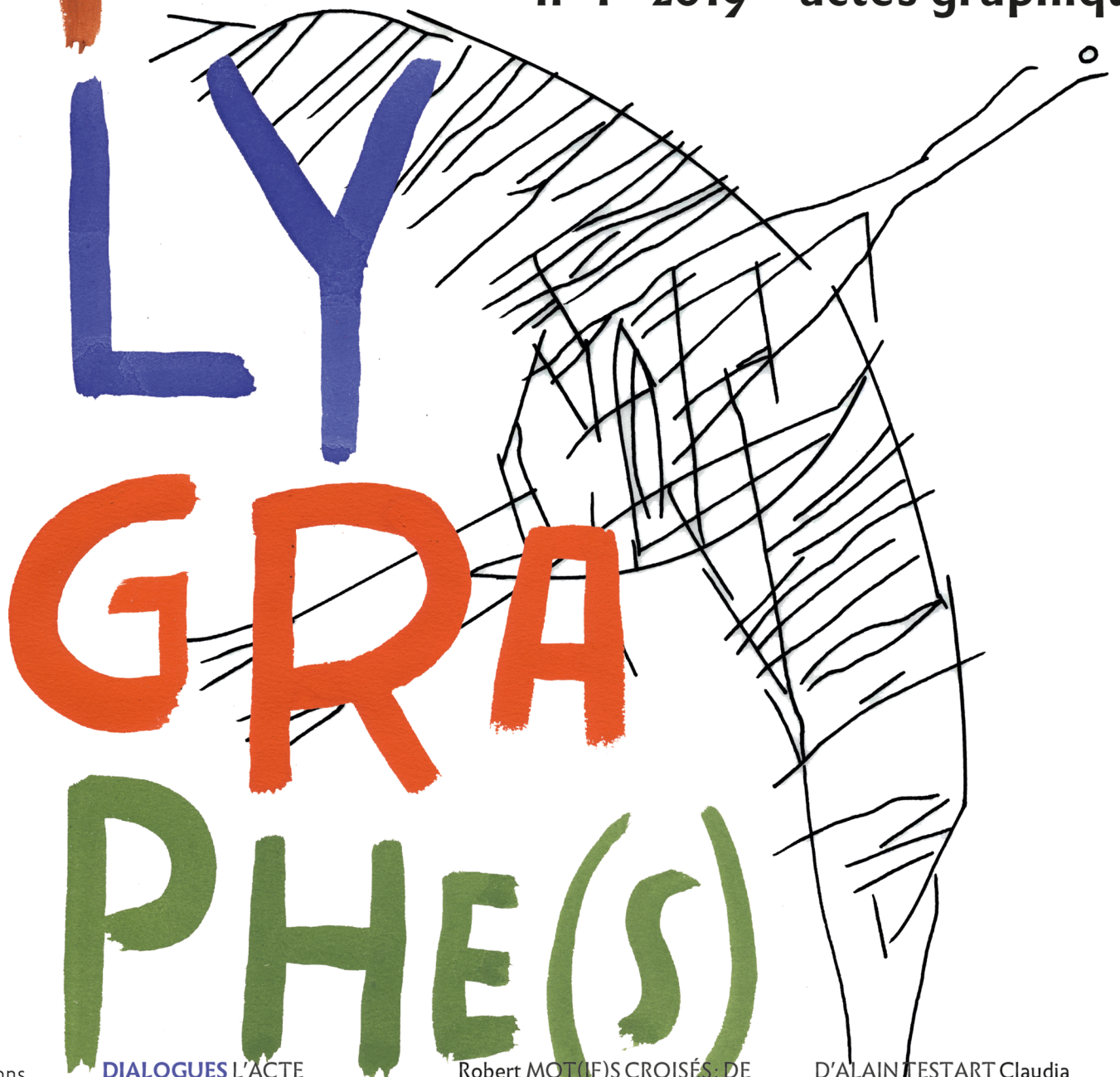
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

poly – approches métissées des actes graphiques

graphie(s)

n° 1 - 2019 – actes graphiques



ESH Éditions
de la Maison
des sciences
de l'homme

DIALOGUES L'ACTE
GRAPHIQUE: LES DIMENSIONS
D'UN OBJET D'ÉTUDE Camille
Bourdier, Francesca Cozzolino,
Claudia Defrasne, Philippe
Hameau, Delphine Leroy, Éric

Robert MOT(IFS) CROISÉS: DE
LA GRILLE À LA LETTRE Delphine
Leroy, Éric Robert GRAPHISMES ET
ONTOLOGIES EN PRÉHISTOIRE.
À PROPOS D'ART ET RELIGION
DE CHAUVET À LASCAUX

D'ALAIN TESTART Claudia
Defrasne Charles Stépanoff
ÉCRIRE L'ESPACE: UN ESSAI
PÉDAGOGIQUE Philippe Hameau,
Gilles Rouffineau



L'acte graphique : les dimensions d'un objet d'étude

CAMILLE BOURDIER
FRANCESCA COZZOLINO
CLAUDIA DEFRASNE
PHILIPPE HAMEAU
DELPHINE LEROY
ÉRIC ROBERT

S'interroger sur les mots, sur les termes par lesquels on désigne, décrit, présente, s'approprie son objet d'étude ne relève ni d'un snobisme, ni d'un pur jeu d'esprit. En nommant, on caractérise, on délimite un objet dans un champ lexical, et corrélativement on lui assigne une conception qui peut être plus ou moins large ou restrictive. Les choix terminologiques n'entraînent pas uniquement des nuances de sens qui pourraient sembler anodines voire négligeables. Ils orientent, consciemment ou non, les perceptions de notre objet, ouvrent ou ferment notre vision, influencent nos questionnements, conditionnent en partie nos méthodologies et nos approches théoriques.

Ce texte à douze mains représente à la fois l'opportunité collective de confronter les points de vue de différentes disciplines sur un même objet, et l'occasion individuelle d'une réflexivité sur nos propres démarches scientifiques. Il est aussi l'acte fondateur de cette revue *POLYGRAPHE(S)*, *approches métissées des actes graphiques*, souhaitée comme un nouvel espace d'échanges intellectuels autour d'un vaste sujet d'étude commun, un lieu de rencontres et de discussions entre disciplines peu habituées à dialoguer entre elles. Ainsi que nous en fîmes l'expérience à travers ce travail d'écritures croisées, ces visions plurielles sont porteuses de conceptions partagées pour certaines, distinctes ou contrastées pour d'autres, se mêlant et s'entremêlant. Ces confrontations et mises en regard nous ont encouragés et amenés à nous ouvrir à des questionnements autres, inhabi-

tuels et parfois inattendus, sur un sujet qui nous paraît pourtant si familier.

Définir les actes graphiques : le choix des termes

Dans le cadre de ce premier volume, nous avons souhaité interroger les « actes graphiques ». Cette notion est ici appréhendée comme un concept heuristique permettant d'ouvrir un espace de réflexion et de recherche interdisciplinaire et transhistorique. Il embrasse un ensemble d'objets qui relèvent tous de l'acte d'inscrire des signes visuels (schémas, images et écritures) dans un environnement donné. Il offre ainsi un cadre commun propice à observer, discuter et confronter nos objets d'étude, au-delà de la diversité des approches auxquelles nous sommes confrontés dans nos disciplines respectives. Les actes graphiques se déclinent en traces et marques graphiques, des expressions qui sont employées dans plusieurs disciplines (l'archéologie, la théorie et l'histoire du design graphique, l'anthropologie de l'écriture) pour indiquer des inscriptions, réalisées à la main à l'aide d'outils techniques (de la pierre au pinceau) et exposées sur une surface (un mur, la paroi d'une grotte, un panneau de signalétique urbaine, etc.).

Le choix de tels termes répond à l'exigence d'objectivité requis par toute étude sur le sujet. Il remplace d'autres qualificatifs dont l'usage est souvent inadapté aux disciplines qui les mobilisent.

Le terme « art », par exemple, lorsqu'il est appliqué à l'archéologie, témoigne de la projection de conceptions occidentales et contemporaines sur des productions graphiques pluri-millénaires, qualifiant des images, objets d'une émotion principalement esthétique issue d'une « conscience créative individuelle et irréfutablement exposée » (Cassen et Vaquero Lastres 2003 : 91). S'il est vrai que cette terminologie s'est inscrite dans l'histoire de la discipline pour la reconnaissance et la valorisation des cultures et sociétés du passé, et auxquelles certains sites ont activement participé (comme les grottes ornées d'Altamira, Font-de-Gaume, Pech Merle, Niaux et Lascaux), elle n'en demeure pas moins restrictive et peut-être également trompeuse. Ainsi anachronique, le terme persiste pourtant dans les études archéologiques, le plus souvent par commodité (« art rupestre » et « rock art »). Il perpétue toutefois une réelle méprise sur la nature du vestige étudié. En archéologie paléolithique, le terme « art » demeure d'usage courant. On parle d'art « pariétal » ou « rupestre » pour évoquer l'ensemble des représentations tracées sur les parois rocheuses, et rares sont les tentatives de remplacement. De même, la terminologie qui prévaut pour évoquer le cadre est celle de « grottes ornées », laissant supposer, consciemment ou non, une fonction d'embellissement et d'agrément¹. Outre ce présupposé sur la nature du phénomène étudié, l'intégration de la très large variété des productions visuelles dans le terme globalisant d'« art » conduit à une uniformisation gommant artificiellement la diversité de leurs fonctions au sein de ces sociétés tout en instaurant une dichotomie ou opposition entre ce qui est fonctionnel et ce qui ne l'est pas.

En anthropologie, l'usage de cette notion, loin de devenir une convention, a donné lieu à d'amples débats sur la réception de l'art non occidental, la représentation muséale des cultures, la construction historique de la catégorie « art primitif » (Coquet *et al.* 2005 ; de L'Estoile 2010 ; Maquet 1993 ; Meyers et Marcus 1995, Morphy 1998 ; Price 1995). Pour dépasser des visions ethnocentriques sur l'attribution du terme « art » et pour ne pas renfermer certaines productions dans des esthétiques autonomes, certains anthropologues, à la suite des travaux d'Alfred Gell (1998), ont alors privilégié la question des intentionnalités à celle des significations symboliques et déplacé le débat de « ce qui est art » à ce qui « fonctionne » comme de l'art au sein d'un réseau d'agents, puis à ce que l'art fait, dans une visée pragmatique.

Ainsi, le remplacement du terme « art » par les dérivés du mot « graphisme » apparaît moins connoté et limitatif, et permet de recentrer le débat sur le geste, l'intentionnalité, les supports et la vocation communicationnelle de ces productions visuelles et par conséquent sur l'information anthropologique qu'elles détiennent. Il n'en est pas neutre pour autant puisqu'il renvoie directement à la notion d'écriture, ce qui pourrait sembler tout autant abusif pour un certain nombre de sociétés passées et présentes qui, dans notre classification occidentale, ont été définies et distinguées par l'absence même de système

d'écriture. En témoigne, par exemple, le terme de « préhistoire ». Toutefois, la « symétrie fallacieuse » entre écriture et non-écriture masque la variété des dispositifs mnémoniques cohérents et efficaces qui relient image, parole et mémoire (Severi 2007). Des sociétés qui utilisent divers systèmes de mémoire graphique et non graphique des formes d'histoires ou de mythes (et dont ils sont par conséquent la trace) sont des sociétés sans alphabet mais non sans écriture, dès lors qu'« écriture » est comprise comme une technique d'inscription d'un discours (Fausto et Severi 2016). Une telle acception revient à considérer ces sociétés, non par la négative à travers un manque (celui de l'écriture), mais à travers le prisme de la différence dans la nature des systèmes de représentation visuelle produits et utilisés, ouvrant les possibilités de mise en regard avec toutes les autres sociétés humaines, y compris les plus actuelles. Claude Lévi-Strauss (1955), décrivant une scène d'écriture, faisait émerger la valeur symbolique du geste de tracer des lignes en l'interprétant comme un geste de pouvoir. En faisant valoir l'écriture non plus comme une seule transcription de la parole, il montrait que l'écriture fait autre chose que transcoder ou représenter. L'écriture est issue d'un geste mais c'est également une opération d'organisation de la pensée. Cette idée, dans le monde du *design*, est au centre de la sémiologie graphique de Jacques Bertin (2003 [1967]). Par la suite, Jack Goody (1979) a ouvert la voie à des études anthropologiques de l'écriture alliant des opérations cognitives à des actions d'écriture en montrant qu'une liste de mots est avant tout un outil de triage de l'information, fruit d'une opération cognitive rationnelle.

Le graphisme intègre en effet tout marquage à vocation communicationnelle et/ou mémorielle, que cette aspiration soit recherchée ou involontaire. La forme adoptée n'est que la préférence culturelle d'un ensemble de personnes dans une situation donnée puisque les groupes humains possèdent des systèmes de notation diversifiés – un même groupe humain en a même plusieurs – et qu'ils choisissent de tout exprimer par tel système graphique ou bien de ne représenter que certains faits ou idées. Que ces graphismes consistent en des dessins apparentés au réel, des schémas, des signes abstraits ou des objets importe peu. Ainsi, sont aussi graphismes les encoches sur os conceptualisées en tant que systèmes artificiels à mémoire par Francesco D'Errico (1998), les menus objets qui scandent le chapelet utilisé lors de la fête du Cachiri chez les Téko du Brésil, le paquet-message que le roi des Scythes envoya à Darius pour le faire renoncer à ses projets de bataille, etc.

De même, la dimension du graphisme importe peu et tout ce qui est tracé peut s'apparenter ou confiner au graphisme. Les divers tracés des voies, par exemple, sont autant d'éléments graphiques qui permettent la communication mais confortent aussi la mémoire du groupe. Jacques Derrida s'inscrit dans cette perspective lorsqu'il met l'accent sur les termes employés par Claude Lévi-Strauss après ladite « leçon d'écriture » des Nambikwara : une piste grossière, un tracé indiscernable, une ligne téléphonique abandonnée. Comme

1. Cette définition est issue de Trésor de la langue française (TLF).

l'a montré Tim Ingold (2007), les lignes tracées sur le papier ont le même aspect rudimentaire et inachevé que la piste, le tracé et la ligne qui devraient permettre aux Nambikwara de communiquer. Ce peut être aussi la géométrisation de l'espace : une façon d'écrire l'espace, de positionner les objets et structures (routes, maisons, structure funéraire) selon la façon culturelle de penser les actes sociaux (se déplacer, habiter, mourir). Le terme d'écriture est même parfois employé pour qualifier la mise en récits des formes de l'environnement. Mythes et mémoire historique sont en effet souvent « écrits » dans le paysage, interagissant avec les éléments graphiques, architecturaux ou spatiaux, que sont les pétroglyphes mais également les rochers et autres lieux vierges de toute inscription mais néanmoins chargés de sens et d'histoires (Glowczewski 1998 ; Hugh-Jones 2016).

Dans les années soixante, André Leroi-Gourhan (1964) revenait l'intelligence des gestes en montrant le lien entre des opérations techniques (les gestes) et la parole (le langage). Ainsi, en nous invitant à saisir le graphisme comme des traces de la main, il ouvrait une piste pour réfléchir non seulement aux symboles qui composent les traces graphiques, mais également aux gestes dont elles sont issues. Depuis ces premiers travaux et leur circulation au sein de générations d'archéologues et d'anthropologues s'attachant à l'étude de la culture matérielle, les termes de l'analyse ont changé : on parlait auparavant de signes, on parle maintenant de pratiques ou encore d'actes graphiques (Fraenkel 2007). L'attention des chercheurs semble ainsi se déplacer de la question des significations à celle des intentions, de la forme au geste. Se multiplient ainsi les approches matérielles de l'écriture et d'autres graphismes aussi bien dans des formes anciennes comme l'épigraphie ou les corpus préhistoriques (D'Errico 1994 ; Lorblanchet 1995 ; Conkey *et al.* 1997 ; Chippindale et Nash 2004 ; Chippindale et Taçon 1998) que plus contemporaines, comme les objets issus des formes de *literacies* (Ahearn 2004 ; Leroy 2017 ; Mbodj-Pouye 2013), ou encore d'autres phénomènes liés à l'écriture comme la peinture murale (Cozzolino 2017 ; Epstein 2015). Bien que différentes par leurs objets d'étude, plusieurs disciplines (l'archéologie, la théorie et l'histoire du design graphique, l'anthropologie de l'écriture) partagent une interrogation commune sur la manière dont les actes graphiques – des inscriptions les plus élémentaires (point et trait) aux plus complexes, réalisées à la main à l'aide d'outils techniques (de la pierre au pinceau) et exposées sur une quelconque surface – nous renseignent sur des individus ou plus largement sur des sociétés, et remettent au centre de l'analyse l'intentionnalité, le geste, le support, le lieu et le contexte.

De l'intentionnalité du geste

Au-delà de l'objet graphique, l'intentionnalité de la création est ainsi au cœur des questionnements de nos différentes disciplines. Cette notion apparaît essentielle pour distinguer

d'une part les marques, restreintes aux productions, aux créations graphiques, et d'autre part les traces, terminologie plus englobante intégrant les éléments graphiques qu'engendre la démarche de création, susceptibles d'accompagner les marques, sans nécessairement avoir été recherchées. Si la marque est volontaire, résultat recherché d'une action faite à cet escient, la trace peut être le produit non intentionnel d'actions spontanées, automatiques, fortuites ou encore un stigmate d'activités ou de pratiques. Le terme de trace pose la question de l'intentionnalité de sa genèse, contrairement à la marque, qui agit parfois comme une signature (Ijsseling 1995 : 36). Lorsqu'elle l'est, sa matérialité renvoie à la fois au geste qui en est à l'origine comme aux motivations qui l'ont dictée. Lorsque la trace n'est pas intentionnelle, « elle signifie en dehors de toute intention de faire signe et en dehors de tout projet dont elle serait la visée ». Marques et traces portent ainsi des informations différentes et complémentaires, sur la démarche et le processus de production graphique, que ce soit sur la forme, l'emplacement, la technique.

Pour autant, « tout est trace d'autre chose, et jamais on ne pourra indiquer quelque chose qui ne soit pas trace » (Ijsseling 1995 : 361). Les « traces-mémoires » de Patrick Chamoiseau et Rodolphe Hammadi (1994) sont aussi une autre façon d'imaginer un graphisme sans les caractères conventionnels. En évoquant le baigneur de Saint-Laurent, ils parlent de « ces marches brisées, ou incurvées, ce noir plus soutenu des ouvertures, cette patine particulière qui témoigne d'un geste quotidien. La chair s'est faite sculpteur et peintre. » Il s'agit d'une trace non intentionnelle mais qui permet de laisser quelque chose de la fonction d'un lieu. La trace est ainsi la corrélation d'un phénomène passé à un phénomène présent. Plutôt relative au passé, elle est l'empreinte non nécessairement intentionnelle d'une activité, intégrant une éventuelle fonction mémorielle comme témoignage, opérant selon la logique de l'inférence. Elle est reliquat, sillage (parfum), cicatrice. En archéologie, elle peut être issue de phénomènes taphonomiques (processus naturels de conservation ou de non-conservation). Signature ou symbole, née d'une intentionnalité, la marque s'inscrit dans le présent comme elle renvoie plutôt à un acteur, et embrasse une fonction d'identification ou de distinction, intervenant dans la logique de la signification. Toutefois, la marque serait déjà trace du moment que l'acte graphique est réalisé : il serait irréaliste de ne penser trace que pour des vestiges graphiques éloignés dans le temps. On peut donc estimer la distinction trace *versus* marque comme le propose Fabrice Ripoll (2006 : 25) :

TRACE	MARQUE
Plutôt relative au passé	Plutôt relative au présent
Renvoie plutôt à une activité	Renvoie plutôt à un acteur
Empreinte, indice	Signature, symbole
Non nécessairement intentionnelle	Intentionnelle (même indirectement)

Ce qui demeure visible comme trace, dans l'après-coup, ne rend pas compte de l'ensemble du processus de graphisme déployé et surtout du sens qui lui est attribué par son scripteur. Même dans des écritures ordinaires et pouvant apparaître comme purement informatives et presque univoques, tel un répertoire téléphonique, certains éléments sont évocateurs et symboliques. Ainsi, il a été montré que certains scripteurs, dans leur pratique ordinaire et personnelle, mentionnent et maintiennent des renseignements obsolètes au sujet de personnes décédées dans leurs répertoires et agendas en toute connaissance de cause. Il ne s'agit donc pas d'une information à caractère uniquement pratique comme pourrait le laisser supposer la pratique sociale de cet objet mais bien d'une trace polysémique à forte teneur symbolique. La trace est ce qui demeure de ce processus sans qu'il soit toujours possible d'identifier ou d'interroger les différentes composantes et/ou étapes qui la constituent. Prendre en compte l'intentionnalité du scripteur comme part importante dans l'acte graphique, c'est prendre « acte » de ce qui incombe aux suppositions et à la délicate tâche d'une interprétation toujours complexe pour un tiers. Les concepts de « trace » et de « marque » inscrivent ainsi l'analyse des formes dans la dynamique de l'acte créateur. Cet artefact n'est plus uniquement perçu comme un aboutissement selon une vision restrictive de l'action humaine, qui n'aurait de sens et de motivation que dans le résultat produit, mais comme un enchaînement de gestes dont la portée herméneutique est tout autant essentielle. S'intéresser à l'intentionnalité interroge la finalité de l'artefact et donc sa valeur interprétative. Le geste, l'acte peuvent être tout autant signifiants – si ce n'est plus – que l'artefact qui en est issu : l'objectif recherché résidera dans la performance et non obligatoirement ou strictement dans le produit. L'auteur.e peut se transformer par l'acte d'écriture dans une dimension réflexive et émancipatoire (Gohard-Radenkovic et Rachedi 2009), l'« auteurisation », qui se produit en même temps que l'acte d'écriture mais également à sa suite, et peut renvoyer à une pratique de soi, comme une technique permettant le gouvernement de soi-même (Foucault 1984).

L'étude des actes graphiques pose ainsi la question des intentions de ceux qui produisent l'objet graphique ; elle interroge également celles qui émanent des artefacts eux-mêmes. Nous référant au concept d'agentivité (*agency* selon Gell 1998), également traduit comme « pouvoir d'agir », les personnes et choses sont dotées d'intentions dès lors qu'elles sont partie prenante d'événements provoqués par des actes de pensée (*mind*) ou de volonté (*will*). L'attribution d'une agentivité sociale à un objet consiste à traiter ce dernier comme un index d'une cause de nature sociale plutôt que naturelle, impliquant un agent doté d'intentions. Dans cette perspective relationnelle et interactionnelle entre personnes et objets, la notion de performance (*enactment*) développée par Tim Ingold (2013) préfère, aux rapports de cause à effet de l'agentivité, ceux des correspondances à travers une pensée des flux et des relations entre les choses. Ces concepts viennent élargir la question des intentions au-delà des individus et des

personnes, et l'insérer dans une perspective relationnelle et interactionnelle, soulignant toute leur portée heuristique dans le cadre des approches matérielles des actes graphiques. Cette double dynamique entre personnes et objets visuels nous semble devoir être mise au centre de nos questionnements et démarches. Dès lors, l'ensemble des actes graphiques, quels qu'ils soient, ne peuvent s'appréhender dans leur globalité qu'à travers la prise en compte de leurs contextes, à la fois cadre et produit des interactions entre les personnes.

Contextes et temporalités

L'analyse des formes de la matérialité est essentielle mais appréhender les modalités et le contexte de l'action reste central. Une telle perspective permet « d'insister sur les usages et les usagers plutôt que de s'attacher aux signes et aux sens » (Fraenkel 2006).

Décentrer le regard de la stricte analyse des formes pour l'élargir à l'acte nécessite d'inclure dans la réflexion toute la matérialité du geste mais aussi l'ensemble de son contexte, dans toutes ses acceptions, de son support direct à son environnement le plus large.

Traces et marques sont réalisées sur des supports de nature variée, dont les qualités physiques (dureté, texture) et morphologiques ont une influence directe sur leur réalisation mais aussi sur leur perception. Cet « écran », selon les termes d'Anne-Marie Christin, détermine souvent l'acte graphique lui-même et est impliqué dans l'élaboration de la figure. Cette incitation du support caractérise les productions mobilières et pariétales paléolithiques dans lesquelles formes naturelles et anthropiques se mélangent et se fondent dans de subtils jeux, mais également les peintures et gravures pariétales et rupestres des périodes postérieures. Cette étroite interaction avec le support constitue une caractéristique essentielle des iconographies préhistoriques et c'est à ce niveau que se situera le point de rupture avec les alphabets (Christin 2012 : 73).

Au-delà du support direct, c'est plus encore le contexte, au sens large, qui interagit avec la figure ou l'écriture. Il ne s'agit pas du seul contexte physique délimité de l'inscription, à savoir tous les éléments matériels susceptibles d'être associés directement ou indirectement avec les productions graphiques, mais aussi du contexte environnemental, culturel et social. Le choix de cet environnement (celui du site comme du support du graphe) participe en effet pleinement de la démarche créative, et donc du comportement des auteurs de ces productions. La contextualisation de l'acte graphique conduit à envisager que les sites anciens ont pu être marqués et non ornés : une façon de mettre de côté la notion d'art et de concevoir le graphisme comme l'un des éléments des pratiques qui se déroulent sur le site. La contextualisation, c'est-à-dire les circonstances et les motivations qui amènent à fréquenter un lieu, entraîne parfois le besoin d'y laisser une trace de son passage. Les ritualités adolescentes dans la pratique tag, la « contre-vie » en milieu carcéral ou les pratiques de recueille-

ment sur la promenade de Nice (où les objets se mélangent aux écrits) sont décelables par les actes graphiques mais ceux-ci ne sont que des moyens pour parvenir à l'analyse des faits sociaux. Béatrice Fraenkel ne pense pas autrement lorsqu'elle passe d'une appréhension des écrits dans l'espace public centrée sur les formes à une prise en compte des acteurs qui les mettent en place et les maintiennent.

Les actes graphiques sont donc situés dans un lieu mais aussi dans une temporalité, et donc dans un espace social précis. En effet, l'acte graphique (écritures ordinaires, artistiques, juridiques, intimes, etc.) s'inscrit dans un espace social situé, dans lequel la personne interagit par ce médium. Cette inscription s'effectue à la fois dans des pratiques culturelles partagées mais également dans un moment précis (les écritures du 11 Septembre à New York, par exemple). Cette temporalité est à la fois historique vis-à-vis du groupe en question (Christin 2012), mais se déploie également dans l'histoire personnelle du scripteur.

Replacer les différents éléments de la matérialité (gestes, supports, lieux d'exposition, matériaux) au centre d'une analyse des actes graphiques amène ainsi à les analyser en termes de « sphères d'activité » donc du point de vue des productions et des processus. Une telle approche demande de prendre en compte non seulement les acteurs, mais également la nature matérielle et visuelle des actes graphiques (les énoncés, les supports, les matières, l'emplacement), les logiques scripturales de tels artefacts et les « lecteurs ».

En effet, la nature du lieu dans lequel il prend place implique aussi le potentiel public de l'objet. La question de la réception est essentielle et complémentaire dans la compréhension des motivations, rôles et usages sociaux des productions graphiques, aussi bien dans les sociétés anciennes que dans nos sociétés contemporaines. L'acte graphique est ainsi appréhendé comme une pratique sociale formatrice et engagée dans une complexité d'interactions. Par le tracé visible du motif, l'environnement – même minimal – est modifié. En cela, il y a transformation et acte transformateur. Si le lecteur n'est pas transparent au texte (Barthes 1970), son appropriation et son action sur le sens portent une potentielle transformation. On peut postuler qu'il en est de même pour l'observateur des graphismes rupestres et pariétaux, quelle que soit l'époque de visualisation. Il peut s'agir d'une dimension de performativité au sens que John L. Austin (1991) donne à ce terme lorsque l'écriture ou la signature d'un document juridique par exemple (Fraenkel 2008) agence les relations humaines et matérielles mais également politiques (slogans, affichages), symboliques et littéraires. La diversité des modes d'inscription et de leurs usages au sein de ces contextes demande ainsi d'éclaircir, quand cela est possible, les pratiques sociales dans lesquelles elles émergent, non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps.

Penser le geste graphique, c'est aller au-delà de l'aspect formel que revêt la trace observée pour aborder la pratique graphique socialement partagée, pour envisager les contraintes liées à l'espace, aux objets, au temps et aux interactions avec autrui :

pour envisager le graphisme comme un « fait praxique total » (Parlebas 1999). Il est très souvent question de l'efficacité du geste technique (Leroi-Gourhan 1964), mais celle-ci ne se mesure pas par le motif lui-même mais par le message porté et par l'acte symbolique accompli à travers le message. Est à prendre en compte la sociabilité en arrière du geste, c'est-à-dire l'ensemble des processus sociaux et culturels qui président à marquer tel support selon un certain protocole, ce support imposant lui-même ses contraintes, subjectivant les individus. Dans cette perspective, toute anthropologie de l'écrit ou de l'acte graphique, qu'il soit valorisé ou non, représente un formidable terrain de recherches et de connaissances sur l'être humain.

Ouverture

Les questions soulevées et les postures épistémologiques exprimées jusqu'ici sont largement reprises et analysées dans les articles de cette revue. Le souhait de l'équipe de rédaction est la confrontation conjointe des idées et des disciplines sur un objet donné. La rubrique Dialogue propose donc trois articles où se confrontent des sensibilités différentes.

Delphine Leroy, anthropologue, et Éric Robert, préhistorien, choisissent la dimension dialogique pour apprécier deux expositions : celle d'un révélateur d'inscriptions, photographe, et celle d'un joueur de graphes, graphiste et typographe. Dans les deux cas, les messages sont donnés à voir par des procédés techniques simples mais révélateurs, propres à en faire évoluer le sens et à nous faire réfléchir sur les interprétations que nous en donnons. Claudia Defrasne et Charles Stépanoff, respectivement préhistorienne et anthropologue, adoptent la version du texte unique, fruit de multiples et longues concertations, pour proposer une critique du dernier ouvrage d'Alain Testart : jusqu'où restent viables les constructions théoriques de cet auteur pour exprimer la vision du monde des sociétés du Paléolithique, à travers son étude des iconographies pariétales ? Le troisième dialogue, de Philippe Hameau, anthropologue, et de Gilles Rouffineau, enseignant en art et design, résume le bilan de l'activité pédagogique du cursus en design graphique de l'École supérieure d'art des Pyrénées à Pau. Les auteurs conjuguent en un même texte leurs appréciations diversifiées de la forme et du contenu donnés aux deux tomes de l'ouvrage et de l'extraordinaire élargissement qu'y prend la notion d'écriture de l'espace.

Les points de vue qui suivent sont ceux de trois chercheurs dans trois disciplines différentes. L'anthropologue Béatrice Fraenkel revient sur les notions de « saillance » et de « prégnance » graphiques. Deux des terrains sur lesquels elle a particulièrement travaillé lui permettent de montrer l'écrit comme un processus de constitution sociale de soi (la signature) mais aussi comme une composante stable de notre environnement puisqu'en dépit de sa variabilité, la polygraphie (les écrits muraux du 11 Septembre 2001 à New York) est un mode d'écriture partagé en même temps qu'une fabrique

active de sociabilité. Annick Lantenois, théoricienne du design graphique, présente celui-ci comme une forme nouvelle de *literacy* puisqu'il s'agit d'une pratique spécialisée dans l'organisation structurée et le traitement formel des informations et des savoirs. Enfin, à partir des notions d'empreinte et de trace, Denis Vialou, préhistorien, élargit la notion d'acte graphique à tout acte communicationnel. Il montre la diversité tant biologique que culturelle des actes graphiques et plaide pour que ceux-ci soient considérés d'un point de vue collectif, ce qui est souvent notre seul mode d'approche pour les périodes anciennes, mais aussi personnel, jusqu'aux raisons émotives de leurs auteurs.

Dans ce volume, carte blanche est laissée à deux jeunes chercheurs. Carole Dudognon revient sur les notions de l'individuel et du collectif avant de montrer, à partir d'un terrain andin qui a fait l'objet de sa thèse, l'évolution d'une iconographie et d'une pensée sur la relation homme-animal. Eddy Terki expérimente la relation du corps à l'espace durant l'acte d'écriture, évoque ses multiples contraintes topocinétiques et son engagement personnel dans un espace pour lequel il propose au public d'autres usages.

Deux comptes rendus d'ouvrage ferment ce volume. Le premier, d'Ariela Epstein, concerne un « livre-objet » : un recueil de photographies concernant les écritures murales de Santiago du Chili et de São Paulo. Le second, signé par Jean-Loïc Le Quellec, reprend l'ouvrage de Philippe Grosos, philosophe, pour qui la recherche sur les iconographies du Paléolithique devrait privilégier la notion de « forme » alors qu'à de très rares exceptions, les scientifiques se seraient toujours attachés, selon lui, à la dimension « signe » des représentations. Chaque rubrique de ce volume est annoncée par une composition de Pierre di Sciullo, graphiste et typographe. La couverture de la revue reprend cette œuvre et l'associe à la gravure en filigrane d'un oiseau en vol relevé dans une bastide provençale, qui accompagne également les titres des articles. Dans beaucoup de récits sur la genèse des actes graphiques n'attribue-t-on pas aux oiseaux, messagers des dieux, les caractères tracés par leurs pattes que réutilisent les hommes pour écrire et communiquer ?

Bibliographie

- AHEARN L., 2004 [2001]. *Invitations to love: literacy, love letters and social change in Nepal*. New Delhi, Adarsh Book.
- AUSTIN J. L., 1991 [1962]. *Quand dire, c'est faire* [tr. française G. Lane]. Paris, Seuil, coll. « Points-Essais ».
- BARTHES R., 1970. *S/Z*. Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BERTIN J., 2003 [1967]. *Sémiologie graphique: les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- CASSEN S. et VAQUERO LASTRES J., 2003. « Le désir médusé ». In: J. Guilaine (dir.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire. Séminaire du Collège de France*. Paris, Errance, p. 91-118.
- CHAMOISEAU P. et HAMMADI R., 1994. *Guyane, traces-mémoires du bagne*. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites.
- CHIPPINDALE C. et NASH G. (dir.), 2004. *Pictures in Place. The Figured Landscapes of Rock-Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CHIPPINDALE C. et TAÇON P., 1998. *The Archaeology of Rock-Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CHRISTIN A.-M. (dir.), 2012 [2001]. *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*. Paris, Flammarion.
- CONKEY M. W., SOFFER O., STRATMANN D. et JABLONSKI N. G. (dir.), 1997. *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*. San Francisco (CA), California Academy of Sciences, coll. « Memoirs of the California Academy of Sciences », vol. 23.
- COQUET M., DERLON B. et JEUDY-BALLINI M., 2005. *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Biro éditeur.
- COZZOLINO F., 2017. *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*. Paris, Karthala.
- D'ERRICO F., 1994. *L'art gravé azilien. De la technique à la signification*. Gallia Préhistoire, 31^e supplément.
- , 1998. « Des encoches aux ordinateurs: l'origine des moyens artificiels de stockage de l'information ». In: A. et J. Ducros et F. Joulain (dir.), *La culture est-elle naturelle? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*. Paris, Errance, coll. « Hespérides », p. 199-216.
- EPSTEIN A., 2015. *À ciel ouvert. Cultures politiques sur les murs de Montevideo*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques ».
- FAUSTO C. et SEVERI C., 2016. *Paroles en images. Écritures, corps et mémoires* [en ligne]. Marseille, OpenEdition Press. Disponible sur <<http://books.openedition.org/oep/1270>>. DOI: 10.4000/books.oep.1270.
- FOUCAULT M., 1984. *Histoire de la sexualité*, t. 3 *Le souci de soi*. Paris, Gallimard.
- FRAENKEL B., 2006. « Actes écrits, actes oraux: la performativité à l'épreuve de l'écriture », *Études de communications*, n° 29, p. 69-93.
- , 2007. « Actes d'écriture. Quand écrire c'est faire », *Langage et Société*, n° 121-122, p. 101-112.
- , 2008. « La signature: du signe à l'acte », *Sociétés et Représentations*, 2008/1, n° 25, p. 13-23.
- GELL A., 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.
- GLOWCZEWSKI B., 1998. « Le corps entre deux vents: à propos du mythe "Two-men" dans le nord-ouest australien ». In: M. Godelier et M. Panoff (dir.), *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam, Éditions des archives contemporaines, p. 203-227.
- GOHARD-RADENKOVIC A. et RACHEDI L., 2009. *Récits de vie, récits de langues et mobilités. Nouveaux territoires intimes, nouveaux passages vers l'altérité*. Paris, L'Harmattan.
- GOODY J., 1979 [1977]. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* [trad. de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa]. Paris, Minuit.
- HUGH-JONES S., 2016. « Écrire sur la pierre, écrire sur le papier (Amazonie du Nord-Ouest) ». In: C. Fausto et C. Severi, *Paroles en images. Écritures, corps et mémoires* [en ligne]. Marseille, OpenEdition Press. Disponible sur <<http://books.openedition.org/oep/1270>>. DOI: 10.4000/books.oep.1270.

- IJSSELING S., 1995. « Une écriture sans intentionnalité ». In : D. Janicaud, *L'intentionnalité en question, entre phénoménologie et recherche cognitive*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, p. 355-366.
- INGOLD T., 2007. *Lines. A Brief History*. Londres-New York, Routledge.
- , 2013. *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres, Routledge.
- L'ESTOILE B., 2010. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris, Flammarion.
- LEROI-GOURHAN A., 1964. *Le geste et la parole*. Paris, Albin Michel.
- LEROY D., 2017. « - Des romans ? - Non : leurs vies ! » *Écritures et auteorisations de femmes migrantes hispanophones*. Saint-Denis, éditions Connaissances et Savoirs, coll. « Actes graphiques ».
- LÉVI-STRAUSS C., 1955. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, coll. « Terre humaine ».
- LORBLANCHET M., 1995. *Les grottes ornées de la Préhistoire, nouveaux regards*. Paris, Éditions Errance.
- MAQUET J., 1993. *L'Anthropologue et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*. Paris, Métailié.
- MBODJ-POUYE A., 2013. *Le fil de l'écrit. Une anthropologie de l'alphabétisation au Mali*. Lyon, ENS éditions, coll. « Sociétés, espaces, temps ».
- MEYERS F. R. et MARCUS G. E., 1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley/Los Angeles-Londres, University of California Press.
- MORPHY H., 1998. *Aboriginal Art*. Londres, Phaidon.
- PARLEBAS P., 1999. « Les tactiques du corps ». In : M. P. Julien et J.-P. Warnier (dir.), *Approches de la culture matérielle corps à corps avec l'objet*. Paris, L'Harmattan, p. 29-43.
- PRICE S., 1995. *Arts primitifs, regards civilisés*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.
- RIPOLL F., 2006. « Réflexion sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace ». In : T. Bulot et V. Veschambre (dir.), *Mots, traces et marques : dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*. Paris, L'Harmattan, p. 15-36.
- SEVERI C., 2007. *Le Principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*. Paris, Éditions Rue d'Ulm/musée du quai Branly, coll. « Aesthetica », 370 p.