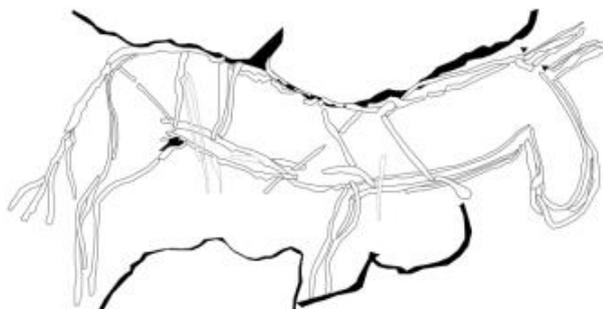


Antheia  
Séminaire pour doctorants en sciences de l'Antiquité

Mercredi 11 avril 2018  
de 17h à 19h



**Suivre l'animal à la trace. Archéologie des images et sociologie du geste des graveurs prédynastiques : Méthode et résultats préliminaires** (Axelle Brémont, Sorbonne Université)

**Étudier l'élevage des ânes en Égypte ancienne (IIIe-IIe millénaires av. J.-C.)** (Mathilde Prévost, Sorbonne Université)

**Les archives d'Athénodôros : l'administration du Mons Claudianus au milieu du II<sup>e</sup> siècle** (Diane Coomans, Sorbonne Université – Université Libre de Bruxelles)

à la Maison de la Recherche

**D 513**



# Suivre l'animal à la trace. Archéologie des images et sociologie du geste des graveurs prédynastiques

Séminaire ANTHEIA du 11 avril 2018

Parmi les nombreux supports que peut adopter l'iconographie animale produite en Égypte avant les premiers pharaons, autour du IV<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, il en est un qui a reçu comparativement peu d'attention : ce que l'on appelle traditionnellement les « *potmarks* », et que l'on devrait plutôt dénommer *graffiti*. Le premier terme en effet serait plus adéquatement réservé aux marques faites avant cuisson du pot, et qui sont donc nécessairement l'œuvre du potier ; à l'inverse, les incisions que nous discutons ici sont systématiquement réalisées après cuisson<sup>1</sup>, donc potentiellement plus par le propriétaire du vase que par son fabricant, souvent sur pot déjà brisé (tesson ou ostracon, voire dessous du vase), mais également tout autant sur d'autres supports comme des palettes à fard en pierre. Il faut donc plutôt voir ces marques incisées, souvent géométriques mais parfois représentant divers animaux, comme une imagerie *parasite*, qui s'installe sur des supports qui n'étaient pas prévus pour.

## **Cadre théorique : pour une archéologie des images**

Qu'on les nomme *potmarks* ou graffiti, ces marques n'ont que rarement été étudiées pour elles-mêmes ; si les marquages géométriques ont suscité de l'attention en tant que possibles systèmes de comptabilité ou de proto-écriture, les incisions d'animaux souvent schématiques et maladroits n'avaient pas suffisamment d'attrait esthétique pour être étudiés au prisme de l'histoire de l'art. Au-delà de l'image elle-même cependant, de l'image-*résultat*, l'archéologie a commencé depuis une trentaine d'années à promouvoir la vision d'une image-*processus*. Au-delà des deux questions traditionnelles de l'étude iconographique, le *style* et la *symbolique*, l'archéologie des images met l'accent sur deux aspects complémentaires : la *matérialité* et la *temporalité* de la vie de l'objet imagé. La première souligne la dimension éminemment technique de l'œuvre d'art, le fait qu'elle est réalisée avec des outils particuliers sur un support porteur de contraintes et de potentialités particulières : elle s'attache à la restitution des *conditions de production* de l'image. La seconde rappelle que toutes les traces sont dignes d'être étudiées et pas seulement celles qui constituent l'objet : l'usure, la dégradation volontaire, la superposition par une autre image ou la réparation d'un dessin nous enseignent beaucoup sur les *conditions de consommation* de l'objet figuré, et donc sur les attitudes face aux images.

Ce sont d'abord les spécialistes de l'art paléolithique qui se sont intéressés à ces questions, dès les années 1970 et plus particulièrement dans les années 1990. Le fait qu'ils aient été pionniers en la matière s'explique sûrement par certains facteurs comme l'importance de la tradition d'archéologie expérimentale en préhistoire européenne et l'influence du concept de *chaîne opératoire*<sup>2</sup> dans l'étude des artefacts de cette période, notamment le matériel lithique ; mais aussi par la large part occupée dans le matériel paléolithique par des motifs abstraits, évitant ainsi que l'étude ne soit toute entière 'polluée', pour ainsi dire, par la question obsédante de la *signification* des images, et obligeant à trouver des moyens originaux de faire parler des suites de traits géométriques. Dans la perspective de reconstituer les étapes successives de la gravure, les paléolithiciens se sont très vite emparés des méthodes de la *tracéologie* et également de ses outils, du microscope électronique à balayage à la modélisation 3D, permettant une visualisation toujours plus précise de la surface de l'objet.

L'égyptologie, en contrepoint, ne s'est saisie de ces thématiques que très récemment ; pourtant, si la tracéologie n'est encore presque jamais abordée par des égyptologues, il existe une autre tradition méthodologique, attentive à la matérialité de l'image et de l'écrit, très ancienne celle-ci : la *paléographie*.

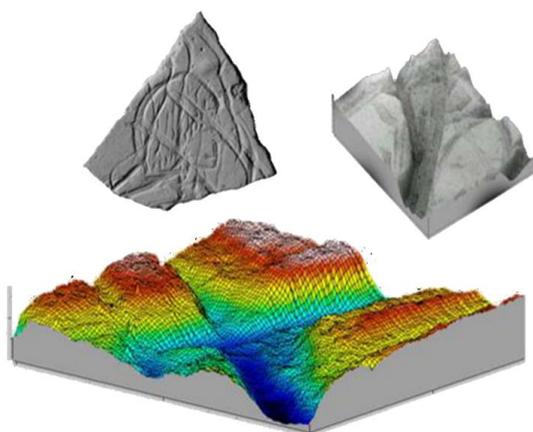
---

<sup>1</sup> A l'époque concernée en tout cas, et à une unique exception à notre connaissance, le tesson 77.740o de Saint-Germain-en-Laye, qui a lui-même des chances de n'être pas de date prédynastique (contexte de découverte mal connu).

<sup>2</sup> C'est-à-dire l'ensemble de la séquence de gestes permettant de produire un objet manufacturé à partir de la matière brute, depuis l'acquisition de la matière première jusqu'au produit fini.

Relativement récemment, cette discipline annexe de l'histoire antique s'est étendue au-delà de son objectif originel, la datation des textes grâce à la forme adoptée par les lettres, et s'est intéressée plus spécifiquement à la chaîne opératoire, c'est-à-dire à la succession d'étapes et de gestes, qui forment le caractère écrit. Jac Janssen ou Jim Allen se sont attachés à montrer que les différences de tracé pouvaient révéler des mains individuelles. Le concept développé est celui de *ductus*, c'est-à-dire le « cheminement » suivi par la main pour tracer tel ou tel signe, et qui est normalement appris tel quel lors de l'alphabétisation et ne varie quasiment pas au cours de la vie de l'individu, même s'il peut subir des modifications ou simplifications mineures selon le contexte et la rapidité d'écriture. Ainsi, chacun d'entre nous a appris à tracer le A d'une certaine façon, et a tellement incorporé cette suite de gestes qu'elle en est devenue mécanique, non consciente. Chaque caractère devient ainsi l'un des signes distinctifs qui signalent tout à la fois la tradition d'écriture qui nous a été enseignée, et l'individualité de notre écriture, qui la rend reconnaissable sur plusieurs documents.

Quant à l'histoire de l'art, en égyptologie ou ailleurs, elle a depuis bien plus longtemps intégré cette notion de *suite de gestes mécanisée et propre à chaque individu* : dès la fin du XIXe siècle, l'historien de l'art Giovanni Morelli soutenait que les peintres pouvaient être identifiés aux « formules » qu'ils reproduisaient inconsciemment après avoir appris comment représenter des détails réitérables, comme des mains, des oreilles ou des pieds. Traquer l'existence de telles *formules morelliennes* dans le savoir-faire des peintres et sculpteurs égyptiens, mais aussi, à travers l'étude de décorations inachevées, les diverses étapes du travail de décoration d'un même monument, permet à Dimitri Laboury de renouveler largement les perspectives d'études de l'art égyptien en se focalisant sur la sociologie de ces peintres et la division du travail entre des équipes et entre maîtres et apprentis sur un projet de grande envergure.



A1 	I  (2),  (vo. 1)
II  (1),  (29),  (33),  (2)	
III  (8),  (vo. 3),  (3),  (4)	
IV  (3),  (4),  (2),  (vo. 2)	
V  (29),  (25),  (46) — columnar text only	
VII  (15)	
See also Ligatures (N35).	

Deux traditions de prise en compte de la matérialité de l'image et de l'écrit : tracéologie et paléographie

Ces nouvelles problématiques de recherche et méthodologies inspirées de la tracéologie n'ont encore jamais été appliquées à des corpus de graffiti ; elles revêtent pourtant un caractère particulièrement décisif dans le cas de l'iconographie prédynastique. D'une part, faire parler les images et en tirer un maximum d'informations est crucial pour pallier d'autres lacunes documentaires, en l'absence de textes à cette haute époque, mais aussi en l'absence de données archéologiques de contexte, car la grande majorité de ces pièces sont issues de fouilles anciennes aux méthodes obsolètes, voire du marché de l'art. D'autre part, dans le cadre d'une centralisation progressive associée à la naissance d'une écriture uniformisée compréhensible sur l'ensemble du territoire, tout au long du IV<sup>ème</sup> millénaire, la place et le degré de diffusion de cette imagerie restent à définir.

A travers l'étude de la variabilité du geste et du ductus utilisé, on cherche donc à savoir :

- si les graveurs prédynastiques doivent être considérés comme des « artistes », au sens plein du terme, c'est-à-dire des personnes ayant reçu une *formation spécifique* pour, et *passant la majorité de leur temps* à, produire des images ;
- si un certain degré de *standardisation du geste* est détectable, ce qui pourrait indiquer les prémices d'un proto-système d'écriture, progressivement en train de se fixer et de se figer. L'existence d'un codage écrit de l'information ne peut en effet être perceptible que lorsqu'il s'agit d'un corpus de figures *restreint, identique et dessiné selon un ou plusieurs modèles prédéfinis* qui doivent avoir été appris comme tels ;
- enfin, s'il est possible de reconnaître de subtiles variations individuelles dans le tracé, qui permettraient de mettre en évidence des « écoles » différenciées voire des « mains » d'artistes spécifiques, qui se distingueraient les uns des autres.

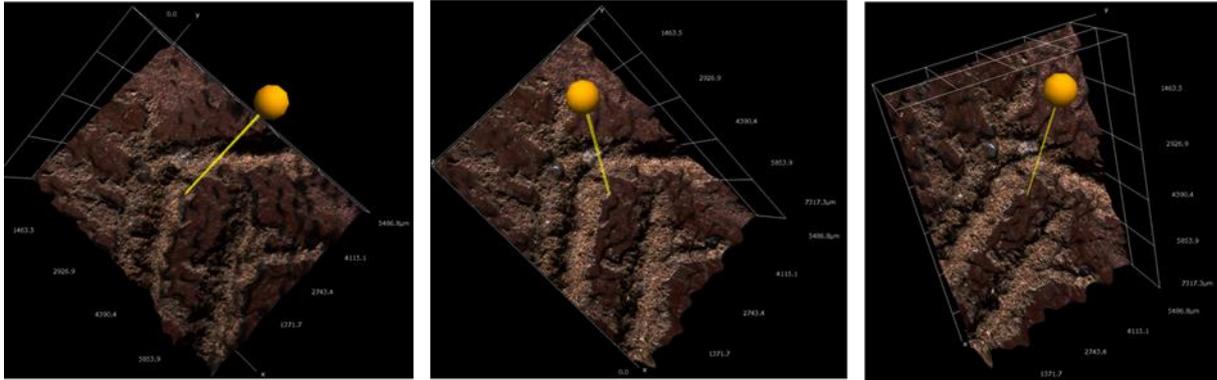
### ***Protocole d'étude tracéologique au microscope***

Le protocole d'étude requiert essentiellement d'examiner systématiquement tous les points d'intersection de deux traits, pour déterminer pour chacun : a/ la *direction* du tracé, et b/ l'*ordre d'exécution* des incisions les unes par rapport aux autres.

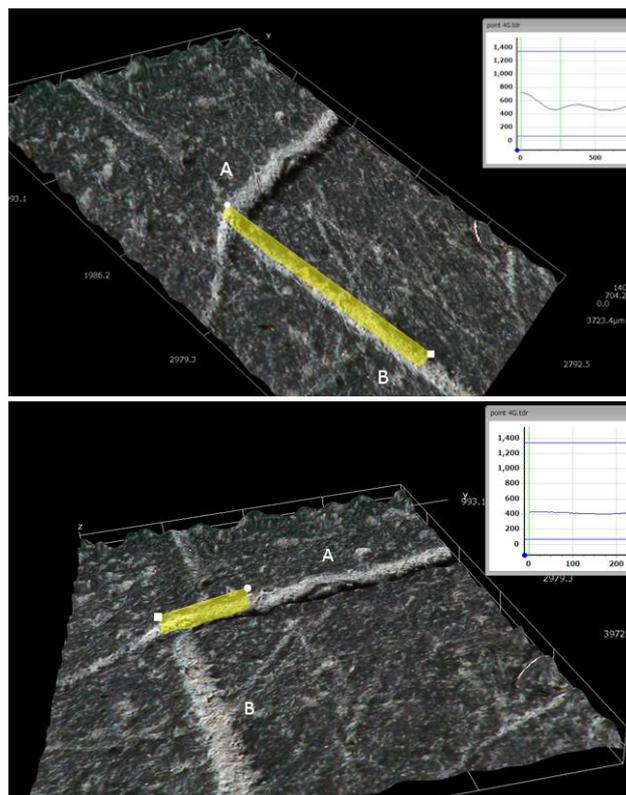


Il est nécessaire d'effectuer cette observation en *lumière rasante* pour accentuer les contrastes et les microreliefs : comparer les deux photographies ci-dessus.

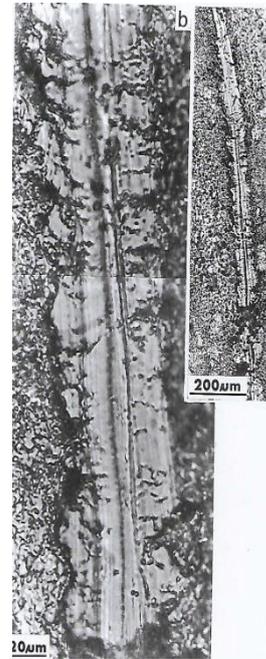
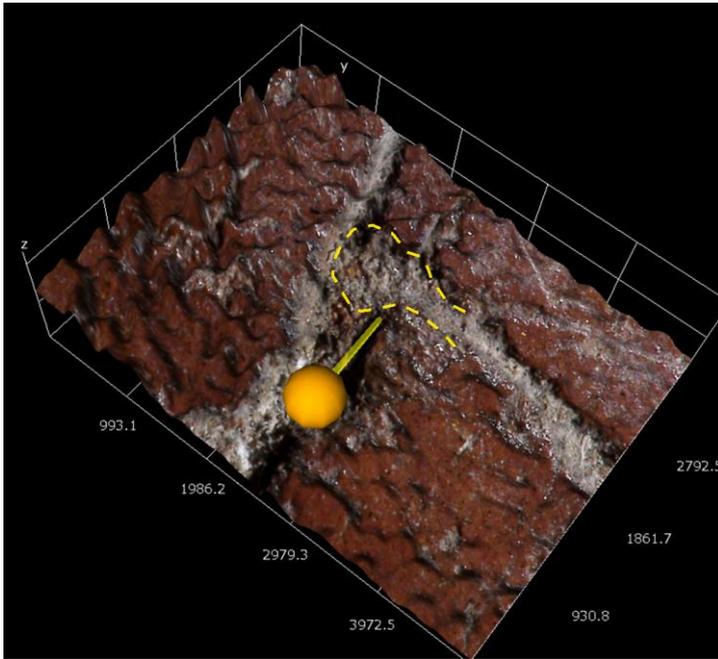
Parfois, une simple observation à la loupe binoculaire suffit à faire émerger les relations entre les traits. L'utilisation d'un microscope digital 3D permet en plus d'obtenir un modèle tridimensionnel de la surface de l'objet à l'échelle microscopique, et de le manipuler à l'ordinateur avec une lumière virtuelle pour visualiser l'ensemble des traces sous tous les angles.



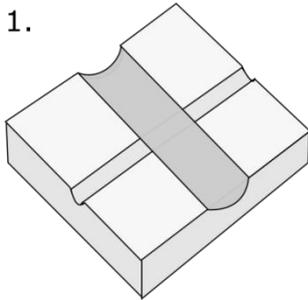
Cet outil permet également de réaliser des coupes virtuelles sur la surface de l'objet afin d'en étudier le profil et les minuscules différences de profondeur qu'il révèle, permettant ainsi de mieux juger de la relation entre les traits. Dans l'exemple qui suit, on comprend clairement en observant le profil du trait A (fig. 1) qu'il recoupe profondément le trait B en occasionnant un effet de marche ou ressaut, tandis que si l'on observe le profil du trait A (fig. 2), celui-ci n'est aucunement perturbé par l'existence du trait B, qui doit donc nécessairement lui être antérieur.



Les travaux antérieurs, en particulier ceux du paléolithicien Francesco d'Errico, ont permis de mettre en évidence un certain nombre de *référentiels* pour interpréter les gravures observées au microscope. Ainsi, la direction des traits peut être jugée grâce à certains indices comme le *bourrelet d'attaque de trait* : au point de contact entre l'outil et l'objet, la surface « s'écrase » autour de l'outil et produit un empâtement plus large qui permet donc de définir le début du tracé (fig. 1) ; à l'inverse, la fin d'un trait tend à être moins appuyée et donc de plus en plus fine. Un autre indice est l'écaillage, perceptible au microscope, qui forme autant de minuscules demi-lunes orientées dans le sens du passage de l'outil (de haut en bas dans la fig. 2).



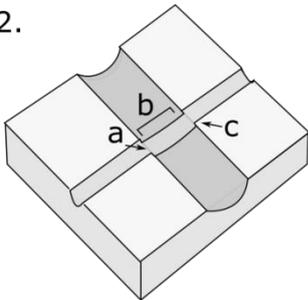
1.



Quant à l'ordre relatif d'exécution des traits, il peut être appréhendé grâce à plusieurs indices. La figure ci-contre représente schématiquement les modèles théoriques de recoupement.

Dans le cas 1, le plus simple, un premier trait superficiel est recoupé par un trait plus profond. Les bords du trait le plus profond sont bien délimités et effacent totalement le premier sur son passage, comme dans la figure ci-dessous.

2.



Dans le cas 2, un premier trait profond est recoupé par un trait plus superficiel mais néanmoins postérieur. Les indices en sont plus ténus du fait de la moindre profondeur du second trait, mais il en existe au moins trois. En (a), on observe fréquemment que les bords du premier trait sont érodés ou émoussés par le passage du second. En (b), on peut parfois remarquer un léger surcreusement du fond du premier trait. Enfin, en (c), un léger décrochage peut se produire à la sortie du premier trait, le tracé se désaxant alors partiellement du fait du ressaut marqué par le bord du premier trait.

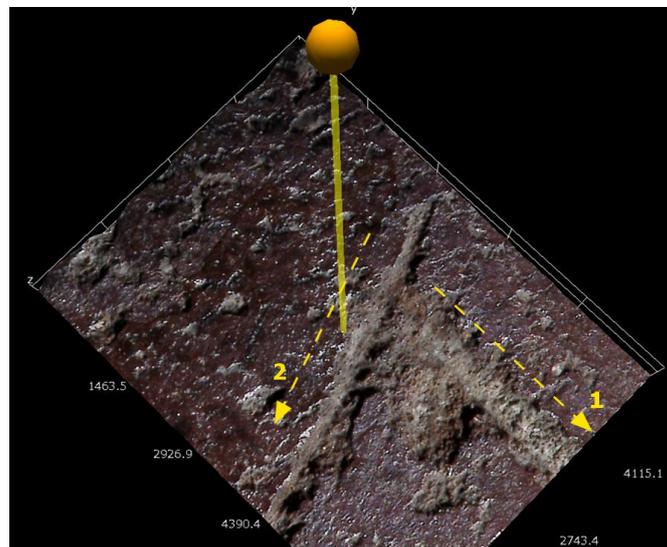
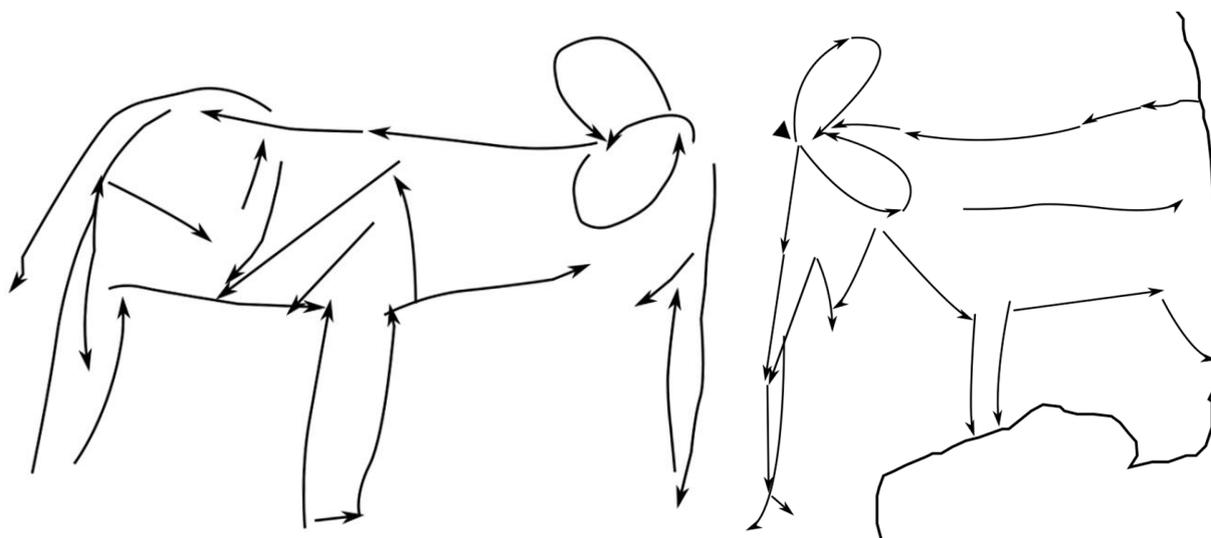


Schéma de lecture d'une intersection de deux traits : direction et ordre de réalisation

### **Résultats préliminaires : Imaginaire collectif et Compétence graphique**

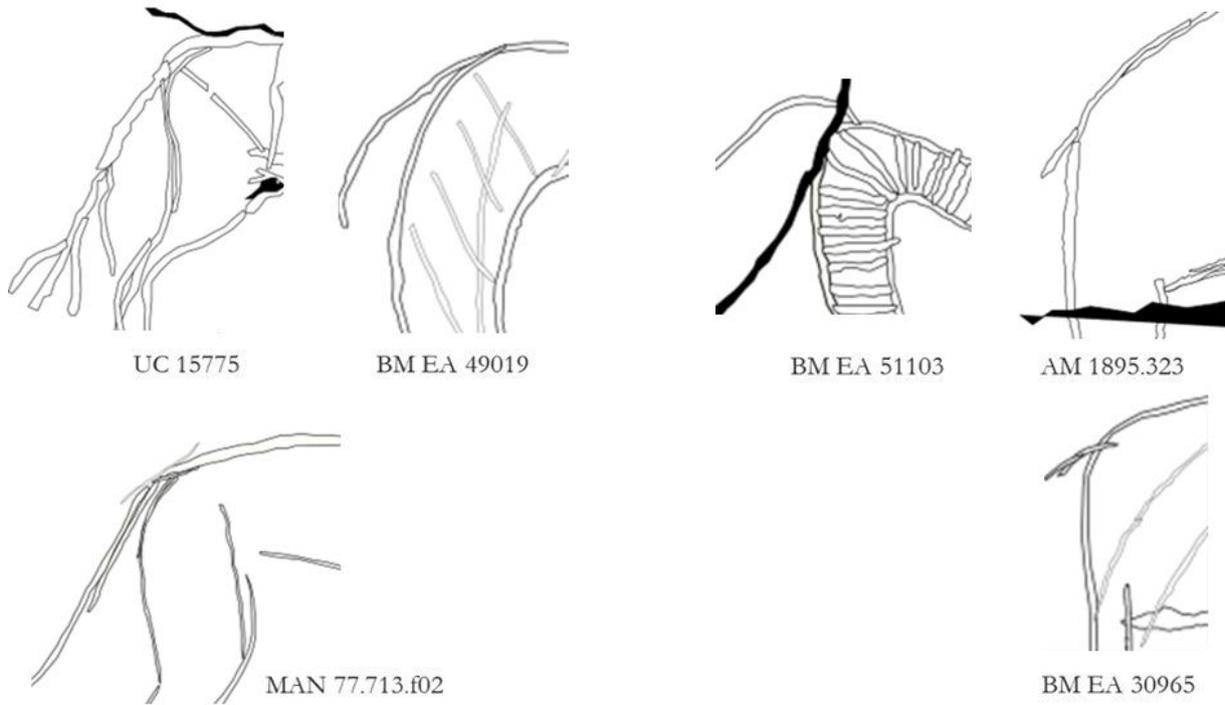
Même si le corpus de graffiti réunis à ce stade de l'étude est bien loin d'être complet et l'exploitation des données n'est pas encore terminée, quelques résultats préliminaires issus de la confrontation des gravures déjà traitées peuvent être proposés ici, sous réserve de modifications après complétion du corpus.

Le cas des éléphants ci-dessous montre ainsi que la proximité du *morphotype*, c'est-à-dire de la morphologie générale conférée à l'animal, n'induit pas nécessairement une ressemblance dans le tracé suivi. Ces deux éléphants sont très semblables, en comparaison d'autres représentations contemporaines ou postérieures, mais après étude détaillée, il s'avère que la méthode de tracé diffère totalement. C'est notamment le cas pour les oreilles qui sont l'aspect le plus caractéristique de ce morphotype : il est évident que cette forme puise dans une source commune, imitant à un certain degré une image déjà vue ailleurs ; de plus, en tant qu'élément essentiel de reconnaissance de l'animal, on pourrait croire que la réalisation fait l'objet d'une « formule » morellienne mécanisée et presque inconsciente. Cependant, il ne semble pas que les deux personnes responsables de ces deux gravures aient appris à réaliser cet élément de la morphologie de l'éléphant, ni le corps schématique d'un animal, de la même manière. Celui de gauche réalise les oreilles un peu comme nous dessinons un B, celui de droite plutôt comme un 8. La ligne de dos est réalisée de la nuque à la croupe à gauche, et dans le sens inverse à droite ; même les pattes sont tracées de bas en haut à gauche et de haut en bas à droite. Ainsi, sur cette étude de cas restreinte, on ne semble pas pouvoir conclure à une standardisation du geste, malgré la standardisation du morphotype, qui est, elle, indéniable pour l'éléphant.



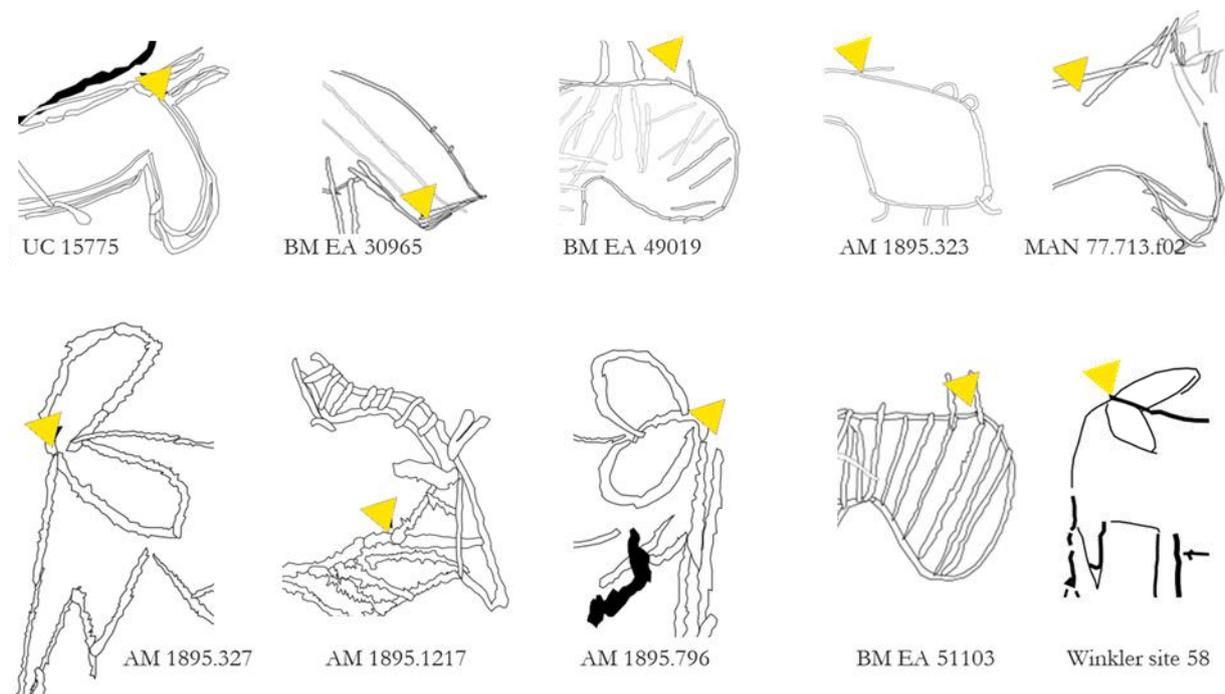
**Confrontation des hypothèses de restitution du tracé pour les graffiti AM 1895.796 et AM 1895.327**

La comparaison est plus malaisée pour des graffiti représentant des espèces animales différentes. Néanmoins, certaines « recettes » génériques semblent pouvoir être distinguées. Ainsi, les trois figures présentées à gauche page suivante ont en commun le fait de tracer d'abord, d'un même geste, la ligne de dos, la croupe et la queue, puis de lever l'outil pour réaliser la patte arrière. A l'inverse, les figures de droite réalisent d'abord la séquence ligne de dos – croupe – cuisse arrière – jarret, puis relèvent l'outil et ajoutent la queue comme un élément de détail. Il n'est actuellement pas clair si cette différence peut être rattachée à des « écoles », pour ainsi dire, qu'elles soient chronologiques ou locales, mais aucune solution médiane n'a actuellement été constatée et les figures semblent donc se polariser entre ces deux « recettes », quelle que soit l'espèce animale représentée (ou la longueur de la queue considérée).

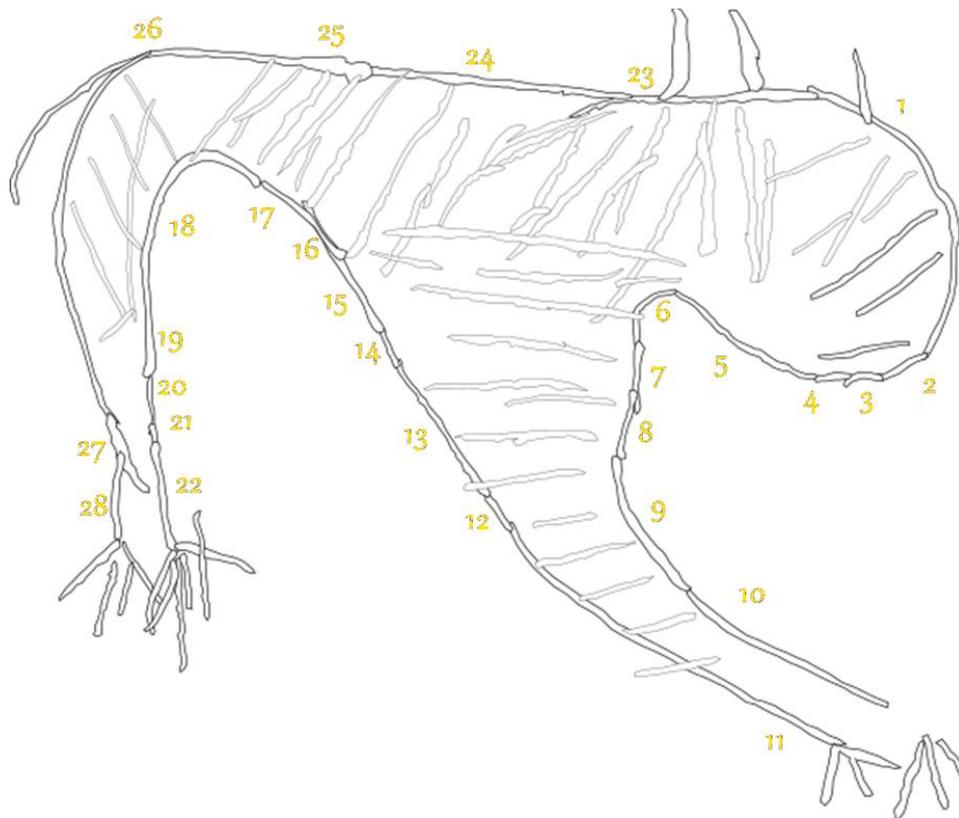


### Comparaison de la place de la queue dans la séquence gestuelle adoptée par les graveurs

On peut de même comparer le point par lequel le dessin est amorcé par le graveur. Celui-ci se situe systématiquement au niveau de la tête, ce qui semble surtout relever d'un invariant cognitif universel : la même remarque a pu être effectuée par Olivia Rivero concernant la majorité de l'art paléolithique européen par exemple ; et même si une expérimentation rigoureuse et de grande échelle reste à mener, il est très certain que l'immense majorité des gens, aujourd'hui, commencent par la tête si on leur demande de dessiner un animal schématique. Le fait qu'il s'agisse de la partie la plus caractéristique d'un animal donné, mais aussi d'une extrémité qui permet de fixer les proportions à donner au reste du corps, en fait un choix logique et universel. En revanche, il est peut-être plus significatif que rares soient les figures qui entament le dessin par la nuque (no. 7, 9 ?) ou encore plus rarement par le menton (no. 2) pour tracer en premier lieu la ligne de dos ; la majorité commence plutôt par le front (nos. 1, 3, 7, 8) ou moins fréquemment la nuque (nos. 4, 5) pour descendre sur le museau et de là continuer en traçant le poitrail.



Un dernier aspect perceptible d'emblée sur ce corpus préliminaire est la fréquence des *repentirs*, c'est-à-dire des moments où le graveur s'interrompt et lève l'outil pour rectifier son trait. Il est généralement admis que plus le geste est intériorisé, répétitif et donc maîtrisé, plus le tracé est fluide et moins le nombre d'interruptions sera important. A l'inverse, moins le graveur est habitué à cet exercice, et plus le nombre de repentirs sera élevé, pour des raisons qui peuvent être diverses : l'outil a ripé et dérapé (manque d'aisance avec cet outil ou le support sur lequel on grave), le geste de tracé était maladroit (manque de dextérité de la main à graver des signes quelconques, motricité fine mal acquise) ou bien le trait n'était pas prévu dans son entier (manque d'aisance dans le dessin et la visualisation mentale de son aspect final). Le graffiti BM EA 49019 est un cas extrême d'un tracé particulièrement hésitant, nécessitant presque 30 segments de trait, la plupart longs de moins d'un demi-centimètre, pour tracer ce félin schématique.



Ainsi, à ce stade de la recherche et sous réserve d'évolutions futures, il semble difficile de parler d'« artistes » professionnels pour les graveurs responsables des graffitis sur céramique ou palette, au vu de leur peu de spécialisation et d'aisance technique : nombreux repentirs, manque d'optimisation du geste et tracés peu ergonomiques. On ne semble pas non plus pouvoir constater l'existence d'un ductus homogène qui témoignerait de l'apprentissage par ces populations de « recettes » génériques de représentation des mammifères, telles qu'elles existent dans des cultures de l'écrit standardisé (une comparaison avec les figures animales normalisées connues dans les phases ultérieures de l'écriture hiéroglyphique reste à mener). Il semble plutôt, au vu de l'homogénéité des morphotypes considérés (éléphant ou félin par exemple), que l'on ait affaire à une population qui possède une *culture visuelle commune* acquise probablement en observant les vases peints réalisés, eux, par des artisans spécialisés.

Même si ces résultats préliminaires demandent à être vérifiées et étendues à un corpus bien plus exhaustif, ainsi qu'à des corpus de comparaison, dans la suite de l'étude, les auteurs des graffiti paraissent en fait reproduire des images qu'ils ont déjà  *vues*, et qui font partie d'un imaginaire collectif assez répandu, à défaut d'avoir  *appris* à les réaliser d'une manière standardisée et de posséder des compétences graphiques particulières.