

Lieux de savoir, 2. Les mains de l'intellect, Albin Michel, 2011, p. 744-764

Pierre Déléage

## Le préjugé sémiotique dans l'étude des pictographies amérindiennes

« Que l'on a découvert aucune nation d'indiens qui employât l'écriture. » C'est ainsi que s'ouvre la section que José de Acosta consacre aux procédés de notation des Amérindiens dans son *Histoire naturelle et morale des Indes occidentales* publiée en 1589. L'ouvrage encyclopédique de ce jésuite espagnol, qui avait une expérience à la fois du Pérou et du Mexique, fut rapidement traduit en italien, français, allemand, anglais, hollandais et latin. Son succès fut considérable, et la section concernant l'écriture, qui aborde également les « lettres » chinoises et japonaises à partir des descriptions des missionnaires de sa Compagnie, fut consultée par la plupart des auteurs européens qui s'intéressaient de près ou de loin à ce sujet<sup>1</sup>.

Pour démontrer cette thèse, Acosta commence par définir l'écriture comme une série de lettres représentant des paroles ou vocables qui désignent eux-mêmes des pensées et des choses. Il montre alors que les procédés qu'emploient d'une part les Chinois et d'autre part les Amérindiens, en particulier les Mexicains, diffèrent de l'écriture dans la mesure où chacun de leurs signes ne se réfère pas à un son mais directement à une chose ou à un concept. Ils n'utilisent donc que des « peintures », des signes figuratifs ressemblant à la chose dénotée, et des « chiffres », des signes non figuratifs dont la vision évoque le souvenir de la chose dénotée, à la manière des chiffres arabes ou des signes astrologiques. Dans les deux cas, le déchiffrement de ces procédés de notation est indépendant de la langue du lecteur.

Dès ce premier essai comparatif, la classification des écritures s'effectuait donc à partir de la nature référentielle du signe : d'un côté les écritures phonétiques dont les signes se référaient aux sons de la

langue et de l'autre celles dont les signes ne se référaient qu'aux choses et aux idées. Ce grand partage allait perdurer longtemps.

Quelque trois cent cinquante ans après la publication du livre du jésuite, l'historien Ignace J. Gelb proposa un schéma évolutionniste ordonnant les écritures selon le même principe général<sup>2</sup>. Certes, l'écriture chinoise n'y est plus considérée comme une pure logographie ; l'existence stable d'un tel procédé, où un signe ne correspondrait qu'à une chose et où le système aurait vocation à transcrire l'intégralité des syntagmes d'un discours quelconque, y est d'ailleurs tout simplement niée<sup>3</sup>. Le grand partage sépare donc les avant-courriers de l'écriture (nommés sémasiographiques) et les écritures proprement dites (qualifiées de phonographiques). Les premiers, qui incluent l'ensemble des procédés de notation amérindiens, n'établissent qu'une relation, figurative ou non, des signes aux choses, sans parvenir à transcrire des discours linéaires ; les secondes, comportant d'emblée une composante phonétique, peuvent de ce fait transcrire des discours susceptibles par la suite d'être lus en l'absence de leur auteur, et Gelb les range selon une échelle unidirectionnelle évoluant des systèmes logo-syllabiques à l'alphabet.

Ainsi, le choix ethnocentrique d'un critère permettant d'établir le grand partage, à savoir la nature sémiotique des procédés, permettait de laisser complètement de côté les principes propres des technologies intellectuelles amérindiennes, ne considérant ces dernières que comme des essais avortés sur la voie royale qui mène à la transcription phonétique. Ce n'est que récemment qu'il a été établi que les pictographies amérindiennes ne visaient en aucun cas à transcrire l'intégralité de discours, mais qu'elles obéissaient toutes à des principes qui leur étaient communs et se présentaient sous la forme d'un vaste éventail de variations à partir de ces principes. C'est Carlo Severi qui est à l'origine de cette nouvelle compréhension des pictographies, d'abord dans le cadre de son travail sur les pictographies chamaniques des Cuna du Panama<sup>4</sup>, puis à un niveau plus général<sup>5</sup> ; ce chapitre s'inspire largement des résultats de sa recherche.

## Les technologies intellectuelles amérindiennes

Il est aujourd'hui communément admis qu'en dehors de l'aire maya<sup>6</sup> l'Amérique préhispanique n'a pas éprouvé le besoin de se doter d'écritures phonétiques<sup>7</sup>. Toutefois, si l'on se déprend des préjugés sémiotiques et évolutionnistes, on se rend compte que l'immense quantité de procédés de notation qu'employèrent les Amérindiens sont des technologies stables et achevées et qu'elles obéissent à des

principes réguliers. Aucun de ces procédés, depuis les cordelettes à nœuds jusqu'aux pictographies, n'a pour objectif de se substituer à la parole et de transcrire des discours dans leur intégralité. Au contraire, tous fonctionnent parallèlement à un apprentissage par cœur de discours cérémoniels dont ils ne transcrivent que certains éléments rigoureusement sélectionnés.

La fonction de ces procédés n'est donc pas de permettre la communication *in absentia*, et les chroniqueurs, puis les historiens, eurent beau jeu de répéter inlassablement l'anecdote selon laquelle les Amérindiens ne comprenaient pas comment un message pouvait être transmis par le moyen d'une simple feuille de papier couverte de signes alphabétiques. Leurs procédés ont pour fonction de stabiliser le contenu des discours cérémoniels et d'en faciliter la transmission et la mémorisation. Ils n'étaient utilisés que dans les cadres stricts de l'apprentissage et de l'exécution de ces activités rituelles.

Si l'on laisse de côté les simples procédés de comput utilisés dans divers contextes (en particulier pour les jeux) qui ne rentrent pas dans le cadre de cette analyse, il est possible de distinguer deux grandes catégories de technologies intellectuelles : les procédés où la combinaison variable de différents éléments matériels permet de sélectionner un discours parmi d'autres (qui correspondent à d'autres combinaisons) et ceux dont les éléments matériels correspondent aux séquences d'une narration. Les premiers systèmes, clos et d'usage essentiellement divinatoire, ne seront pas abordés ici<sup>8</sup> ; les seconds, qui forment l'objet de ce chapitre, se retrouvent dans divers contextes de récitation rituelle.

Les techniques intellectuelles correspondant à des narrations orales sont fondées sur deux principes : l'association conventionnelle d'un signe à un nom et l'homologie entre l'ordre des signes et l'ordre du discours. Les conséquences du premier principe sont importantes : non seulement y apparaît la nature sélective de la transcription (ce n'est pas le discours entier qui est noté mais seulement certains noms), mais on peut également y constater l'indifférence de ces techniques vis-à-vis de la nature sémiotique des signes employés.

En effet, l'association du signe à un nom peut être obtenue par l'utilisation d'une partie de la chose dénotée (une plume d'oiseau dans les cordelettes émérillons<sup>9</sup>), d'une figuration de la chose (le dessin d'un ours dans la pictographie chamanique du Midewiwin<sup>10</sup>), d'un signe conventionnel évoquant la chose (un signe ressemblant à un « E » majuscule dans la pictographie apache de Silas John et signifiant « ciel »<sup>11</sup>, ou un nœud d'une certaine couleur dans les *khipu* andins), ou même d'un signe figuratif dont la valeur résulte du fait que la prononciation du nom de la chose figurée est identique à celle du nom de la chose effectivement signifiée (c'est le principe du rébus, présent dans la pictographie mésoaméricaine<sup>12</sup>). Il n'y a pas là une évolution

vers le phonétisme mais simplement une variété de moyens

permettant d'associer un signe à un nom rigoureusement sélectionné  
<sup>13</sup>.

Quel rapport le nom associé au signe matériel entretient-il avec le discours narratif qu'il permet de mémoriser ? Il existe, dans les cultures amérindiennes, au moins deux genres de techniques qui correspondent à deux types de rapport nom/discours ; elles seront présentées successivement au cours de ce chapitre. Dans le premier genre, le nom est essentiellement le « titre » d'une séquence discursive cérémonielle qu'il permet d'évoquer ; les annales des Lakota des Grandes Plaines d'Amérique du Nord fourniront un exemple de ces « sommaires ».

Dans le second genre, le nom est la variable de la structure paralléliste d'un discours rituel. En effet, de nombreux discours rituels de nature narrative font usage du parallélisme, cette technique rhétorique facilitant grandement la mémorisation des discours oraux. Un tel discours se présente sous la forme d'une série d'énoncés composés d'une partie variable et d'une partie constante ; la partie variable est en général un nom, tandis que la partie constante est un syntagme prédicatif, indéfiniment répété. Par exemple, dans le discours chamanique des Cuna du Panama, analysé par Carlo Severi <sup>14</sup>, on trouve des structures parallélistes de cette forme :

Au loin, là où se lève le canoë du soleil, un autre village apparut  
Le village *des singes* apparut  
Au loin, là où se lève le canoë du soleil, un autre village apparut  
Le village *qui s'enroule comme un fil* apparut  
Au loin, là où se lève le canoë du soleil, un autre village apparut  
Le village *de la jupe* apparut  
Au loin, là où se lève le canoë du soleil, un autre village apparut  
Le village *des lianes* apparut

Chaque énoncé comporte une partie variable (« des singes », « qui s'enroule comme un fil », « de la jupe » et « des lianes ») qui prend la forme d'un nom, et une partie constante (« Au loin, là où se lève le canoë du soleil, un autre village apparut, Le village [...] apparut ») à chaque fois répétée. La pictographie chamanique des Cuna ne transcrit que les noms variables de ce discours, laissant à la mémoire orale le soin d'enregistrer la partie constante. La suite de ce chapitre montrera

qu'une telle logique permet également d'expliquer les diverses pictographies chamaniques des Navajo du sud-ouest des États-Unis.

Le second principe général des technologies intellectuelles, l'homologie entre l'ordre des signes et celui du discours, est déjà apparu au fil de cette brève présentation. Dans le cas des annales, le discours cérémoniel racontant, par exemple, l'histoire des Lakota suit l'ordre diachronique matérialisé dans la succession des signes. Dans celui des pictographies chamaniques, la succession des énoncés de structure paralléliste correspond à celle des signes notant chacune des variables des énoncés.



Figure 1. Extrait d'une pictographie chamanique cuna  
(Carlo Severi, *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, Quito, Abya-Yala, 1996 [1993], p. 61).

Toutefois, et c'est là toute la richesse de ces technologies, l'ordre des signes ne se contente pas de correspondre à l'ordre linéaire du discours qui lui est associé (comme c'est le cas dans l'écriture phonétique) ; il est au contraire très régulièrement associé à divers autres types d'ordre, que ceux-ci soient temporels ou spatiaux<sup>15</sup>. Cela permet d'une part d'enrichir considérablement la richesse sémantique du discours rituel (et ce indépendamment de la forme orale de ce dernier), d'autre part de faciliter la mémorisation de l'ordre cérémoniel global (par une série de correspondances analogiques). L'exemple navajo, en particulier, permettra de faire apparaître cet aspect de la technologie amérindienne.

À l'issue de cette très rapide présentation des principes des technologies intellectuelles amérindiennes, on aura compris que leur analyse se heurte à un problème de documentation. Les mécanismes de ces procédés ne peuvent être entièrement compris que dans la mesure où il est possible de comparer leur logique à celle des discours qui leur correspondent. Or les situations où nous disposons à la fois d'une transcription du discours oral et d'un exemplaire de la technologie utilisée sont relativement rares. Si ce double matériel est abondant pour les pictographies des Cuna du Panama, il est par exemple à peu près totalement absent pour les *khipu* des Andes<sup>16</sup>. Les données lakota et navajo, quant à elles, sont suffisamment riches pour qu'il nous soit possible de proposer des analyses précises.

## Les annales lakota

Les techniques de type « annales » furent probablement très répandues sur l'ensemble du continent américain. Il est possible que certains *khipu* aient fonctionné selon ce procédé, et Gordon Brotherston a montré que certains codex mexicains préhispaniques nommés *xiuhtlapoualli* appartenaient à cette catégorie<sup>17</sup>. En Amérique du Nord, on dispose de descriptions plus ou moins précises de ces annales chez les Iroquois, les Blackfoot, les Lakota, les Mandan, les Kiowa, les Pima et les Maricopa – une telle liste étant forcément très incomplète. Ce sont toutefois les « comptes d'hivers » lakota (*waniyetu wówapi*) qui sont les mieux connus.

Selon la plupart des spécialistes, les annales lakota sont apparues au cours de la première moitié du xix<sup>e</sup> siècle. Elles résultèrent de la combinaison de deux traditions distinctes : d'une part d'une tradition de récitation cérémonielle purement orale de l'histoire du groupe et d'autre part de la tradition pictographique correspondant à la déclamation rituelle des hauts faits de certains guerriers<sup>18</sup>. Un des membres du groupe était nommé le gardien des comptes d'hivers ; sa fonction était, chaque année, de choisir un événement inattendu ou inhabituel, de lui donner un nom et d'associer à ce nom un signe qu'il inscrivait sur les annales, dont le support pouvait être une peau de bison ou une feuille de papier. Le choix du nom était soumis à l'avis du conseil des anciens.

Le rôle de ce gardien consistait à réciter régulièrement, au cours de certaines cérémonies, la geste de son groupe, chaque événement correspondant à un hiver. Certaines annales dépassaient la durée de la vie d'un homme, et de ce fait elles étaient transmises d'un gardien à l'autre (en général à un fils ou à un neveu). Dans de pareils cas, le successeur du gardien devait lui-même réaliser sa propre copie du compte d'hivers original, car ce dernier était enterré avec son auteur.

Les annales lakota obéissent parfaitement aux principes des technologies intellectuelles amérindiennes. D'abord chaque pictogramme transcrivait le nom d'une année, et chaque nom d'année évoquait, à la manière d'un titre, un récit que le gardien devait mémoriser puis réciter au cours de certaines occasions cérémonielles. Tandis que le pictogramme et le récit n'étaient conservés que par le gardien (le premier dans son compte d'hivers, le second dans sa mémoire), le nom de l'année était confié à la mémoire collective et prenait place dans le vocabulaire de tout un chacun. Ainsi, les Lakota avaient coutume de se référer à leur date de naissance en citant le nom de l'année choisi par le gardien<sup>19</sup>.

Ensuite, les annales fonctionnaient comme un « sommaire » au cours des récitations rituelles de l'histoire du groupe : l'ordre des pictogrammes correspondait à celui des noms et donc à l'ordre des

récits qui composaient cette histoire. Cette technique facilitait ainsi dans une grande mesure la mémorisation des noms d'hiver mais, dans une bien moindre mesure, celle des récits leur correspondant : tandis que les récits liés aux années récentes étaient souvent longs et développés, il ne restait guère des années les plus lointaines que la mémoire de leur nom, attachée à la lecture de leur pictogramme<sup>20</sup>.

L'enrichissement sémantique lié à l'ordre graphique des annales est encore mal connu. Les comptes d'hivers lakota conservés par les musées organisent leurs pictogrammes selon plusieurs ordres différents : le plus ancien semble être un ordre en spirale croissante tournant dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, mais on peut également observer, à une date plus tardive, des annales en boustrophédon ou des ordonnancements linéaires à la manière de l'écriture anglo-saxonne. Cette évolution est peut-être le témoin d'un certain appauvrissement de la valeur sémantique de l'ordre graphique original, qui était probablement lié à la forme circulaire des *tipi* lakota (sur lesquels les annales pouvaient être dessinées) et à leur axe central, dont on connaît par ailleurs la richesse symbolique en termes d'orientation spatiale. De cette manière, la forme graphique des comptes d'hivers comportait une dimension « cartographique » que l'on ne retrouve pas dans les simples listes de noms d'année.

Nous présentons ici une traduction des premiers noms d'années des annales de Chien Seul, le premier compte d'hivers lakota à avoir attiré l'attention des anthropologues<sup>21</sup>.

<b>1800-01</b>	Trente-Dakota-Furent-Tués-Par-Les-Indiens-Crow
<b>1801-02</b>	Un-Homme-Est-Mort-De-La-Variole
<b>1802-03</b>	Un-Dakota-A-Volé-Un-Cheval-Avec-Ses-Chaussures
<b>1803-04</b>	Ils-Volèrent-Quelques-Chevaux-Bouclés-Aux-Crow
<b>1804-05</b>	Les-Dakota-Firent-Une-Danse-Du-Calumet-Et-Partirent-À-La-Guerre
<b>1805-06</b>	Les-Crow-Tuèrent-Huit-Dakota
<b>1806-07</b>	Un-Dakota-Tua-Un-Arikara-Qui-Allait-Tuer-Un-Aigle
<b>1807-08</b>	Le-Chef-Manteau-Rouge-Fut-Tué

## Une pictographie chamanique navajo

Le deuxième exemple de technique intellectuelle amérindienne a été choisi pour son caractère non traditionnel. Il s'agit d'un exemplaire rare de pictographie chamanique réalisé par un chamane navajo. Le chamanisme des Navajo du sud-ouest des États-Unis est d'une grande complexité : il comporte plusieurs longues cérémonies thérapeutiques, durant entre deux et neuf nuits, pour lesquelles le praticien doit mémoriser de longs chants, diverses séquences gestuelles liées à l'usage d'un grand nombre d'objets rituels et un certain nombre de peintures de sable à l'iconographie compliquée. La difficulté de la mémorisation de l'ensemble de ces éléments, tous rigoureusement séquencés, permet de comprendre pourquoi la plupart des shamans se spécialisaient dans un seul type de cérémonie <sup>22</sup>.

Les éléments iconographiques constitutifs de ces cérémonies (pour l'essentiel des masques, des peintures de sable et de petites planches votives) n'étaient pas destinés à être conservés après la fin d'un rituel. Dans le cas des peintures de sable, le patient devait, à un moment donné de la cure, s'asseoir dessus afin que le chamane puisse ensuite recouvrir certaines parties de son corps du sable issu de certaines parties de la peinture. De cette façon, chaque peinture était effacée au cours du rituel, et les Navajo valorisaient grandement la capacité d'un chamane à mémoriser les détails iconographiques d'une peinture sans avoir recours à des copies permanentes. Cette valorisation s'accompagna, au moins à partir de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de l'interdiction de réaliser un quelconque artefact pictographique permanent qui puisse faciliter le processus de mémorisation<sup>23</sup>.



Cependant, il existe quelques exemples de notations pictographiques navajo<sup>24</sup>. Celle que nous avons choisi de présenter à l'avantage de la simplicité, et elle nous permettra d'une part de montrer que les principes des technologies intellectuelles amérindiennes peuvent régir les innovations culturelles les plus idiosyncrasiques en apparence et d'autre part d'éclairer les peintures de sable traditionnelles d'une nouvelle lumière, ce qui fera l'objet de la dernière section de ce chapitre.



Figure 3. Pictographie chamanique de Fils de Perle (David MCALLESTER, « Notes on the Music of the Navajo Creation Chants », *Navajo Creation Chants, recorded for the Museum of Navajo Ceremonial Art*, Peabody Museum of Harvard University, 1950, s. p.).

L'ethnomusicologue David McAllester réenregistra à l'automne 1950, en Arizona, une partie des 568 chants de Crédit du répertoire du célèbre chamane navajo Hasteen Klah. Les chants de ce dernier avaient été gravés sur des cylindres de cire, et c'est un autre chamane, Fils de Perle, qui répéta ces compositions (qu'il connaissait déjà en grande partie) afin qu'elles puissent être enregistrées sur un meilleur support. Pour ce faire, il écoutait attentivement la performance originale de Hasteen Klah, en réalisait une transcription pictographique, puis la répétait devant le micro de l'ethnologue. McAllester publia un extrait de cette notation, annexé aux disques de l'enregistrement<sup>25</sup>.

On remarquera d'abord que c'est dans un contexte d'apprentissage et de mémorisation que Fils de Perle décide d'effectuer une transcription pictographique ; il s'agit donc d'un des contextes typiques d'usage des technologies intellectuelles traditionnelles. Il semble d'ailleurs que l'utilisation de pictographies dans de telles circonstances n'était pas inconnue dans la tradition chamanique navajo (elles étaient alors dessinées sur le sable et effacées au terme de la séance pédagogique)<sup>26</sup>.

Le document est important dans la mesure où, à la différence de toutes les autres pictographies navajo connues, il est accompagné de la transcription des paroles du chant auquel il correspond : il s'agit du chant de Dieu Parlant. Voici la traduction de la première strophe :

Moi, maintenant j'erre, moi, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre  
Moi, je suis le Dieu Parlant, maintenant j'erre  
Depuis l'est souterrain, j'erre, maintenant j'erre  
L'aurore en face de moi, maintenant j'erre  
Le maïs blanc en face de moi, maintenant j'erre  
Des quantités de choses molles en face de moi, maintenant j'erre  
Des quantités d'eau en face de moi, maintenant j'erre  
Le pollen de maïs en face de moi, maintenant j'erre  
Sur la tête du Dieu Parlant, de l'obsidienne et des quantités de choses molles, maintenant j'erre  
Une oreille de maïs à l'extrémité entièrement couverte de grains m'instruit, maintenant j'erre

Moi, j'erre dessus, maintenant j'erre  
Moi, je suis Sahanahray Bekay Hozhon, maintenant j'erre  
Devant moi, la beauté, maintenant j'erre  
Derrière moi, la beauté, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre, moi, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre, moi, maintenant j'erre<sup>27</sup>

L'analyse détaillée de cette strophe nous mènerait bien au-delà du sujet de ce chapitre. L'important est qu'il s'agit là d'un chant typique du chamanisme navajo : on y trouve successivement l'ensemble des séquences considérées comme obligatoires<sup>28</sup>. Le chant est introduit et conclu par la *nomination* de la divinité : « Je suis Dieu Parlant » (3) et « Je suis Sahanahray Bekay Hozhon » (13) ; puis vient sa *localisation* : « Depuis l'est souterrain » (4) ; et le reste du chant est constitué d'une *liste des attributs* de la divinité (5-11).

Chacun de ces éléments (nomination, localisation, attributs) prend la forme d'une variable au sein d'une structure paralléliste. En effet, l'énoncé prédicatif, dans les limites de cette strophe, est constant : « maintenant, j'erre » est répété inlassablement à la suite de chacune des variables. Si l'on attribue à chacune des variables une lettre majuscule et à chacune des constantes la lettre minuscule « z », on pourra visualiser la structure parallèle de cette strophe ainsi :

	<b>zz</b>
	<b>z</b>
<b>A</b>	<b>z</b>
<b>B</b>	<b>zz</b>
<b>C</b>	<b>z</b>
<b>D</b>	<b>z</b>
<b>E</b>	<b>z</b>
<b>F</b>	<b>z</b>
<b>G</b>	<b>z</b>
<b>H</b>	<b>z</b>
<b>I</b>	<b>z</b>
	<b>zz</b>
<b>J</b>	<b>z</b>
<b>K</b>	<b>z</b>
<b>L</b>	<b>z</b>
	<b>zz</b>
	<b>zz</b>

La seconde strophe du chant est structurée par le même parallélisme ; cependant elle introduit une nouvelle forme de parallélisme, d'ordre supérieur, en dupliquant exactement la même succession de séquences tout en en substituant chacune des variables. En voici la traduction :

Moi, maintenant j'erre

Moi, je suis le Dieu Hoghan, maintenant j'erre  
Depuis l'ouest souterrain, j'erre, maintenant j'erre  
Le crépuscule jaune en face de moi, maintenant j'erre  
Le maïs jaune en face de moi, maintenant j'erre  
Des quantités de choses dures en face de moi, maintenant j'erre  
Un peu d'eau en face de moi, maintenant j'erre  
Le pollen de maïs en face de moi, maintenant j'erre  
Sur la couronne de la tête du Dieu Hoghan, un arc-en-ciel et des  
quantités de choses dures, maintenant j'erre avec eux, maintenant  
j'erre  
Un grain de maïs rond me parle, maintenant j'erre  
Moi, j'erre dessus, maintenant j'erre  
Moi, je suis Sahanahray Bekay Hozhon, maintenant j'erre  
Derrière moi, la beauté, maintenant j'erre  
Devant moi, la beauté, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre, moi, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre, moi, maintenant j'erre  
Moi, maintenant j'erre

La structure de cette seconde strophe est exactement identique à celle de la première : si l'on remplaçait les variables et les constantes par des lettres majuscules et minuscules, on obtiendrait la même figure que ci-dessus – il s'agit donc du même parallélisme. Simplement, aux variables séquencées de la première strophe viennent se substituer, à propos d'un second nom de divinité, de nouvelles variables concernant la nomination (« Je suis le Dieu Hoghan »), la localisation (« Depuis l'ouest souterrain ») et la liste des attributs (des lignes 4 à 10)<sup>29</sup>. On peut donc voir chaque strophe comme un seul énoncé d'une structure paralléliste d'ordre supérieur.

De quelle manière Fils de Perle a-t-il réalisé sa transcription pictographique ? Il a d'abord choisi de ne noter que les seules variables de la structure paralléliste. En effet, même si un pictogramme correspond à la constante « J'erre », il n'est dessiné qu'une fois (en troisième position) ; pour la suite de la transcription, il reste implicite. Puis le chanteur a transcrit la seconde strophe de la même manière, en sélectionnant les seules variables. Mais il a également donné à voir la seconde forme de parallélisme, d'ordre supérieur, en établissant une double correspondance graphique et spatiale entre les deux séries « parallèles » de pictogrammes.

La pictographie de Fils de Perle, malgré son aspect apparemment improvisé, obéit donc parfaitement aux principes de base des technologies intellectuelles amérindiennes et va jusqu'à adapter sa propre complexité graphique à celle de la structure poétique du chant qu'elle permet de mémoriser. Toutefois, dans la mesure où elle ne s'inscrit que de manière marginale dans la tradition chamanique des Navajo, elle ne véhicule pas de richesse sémantique propre, indépendante des paroles du chant qu'elle transcrit. Son analyse va

néanmoins nous permettre d'aborder à partir d'une nouvelle perspective les peintures de sable des cérémonies thérapeutiques, qui, quant à elles, sont tout à fait traditionnelles.

## Les peintures de sable navajo comme pictographies

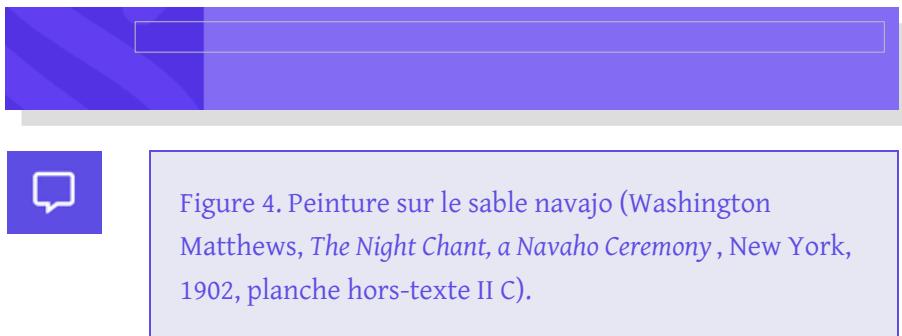
Toutes les cérémonies thérapeutiques des Navajo comportent, au cours d'au moins une de leurs phases successives, une peinture de sable. Leur existence est connue des anthropologues depuis que Washington Matthews les a décrites pour la première fois à la fin du xix<sup>e</sup> siècle. De nombreuses reproductions ont été publiées par la suite, et toute une littérature a été consacrée à leur exégèse. On connaît maintenant assez bien leur valeur ontologique ainsi que les complexités de leur iconographie. On sait aussi que les Navajo ne sont pas le seul peuple du Sud-Ouest américain à utiliser des peintures de sable : les Pima, les Apaches et les Pueblo connaissent aussi ce genre de technologie rituelle<sup>30</sup>.

Les peintures de sable sont avant tout des représentations des divinités invoquées au cours des cérémonies. Les chamanes navajo ne les considèrent pas comme les divinités mêmes mais comme leurs « portraits » ; et ces portraits ont le pouvoir de les attirer, de les rendre présentes dans la loge (*hoghan*) où se déroule la cure ; car, disent certains chamanes, les divinités aiment s'admirer elles-mêmes dans leur portrait.

Au cours de la cérémonie, le patient est invité à « entrer » dans la peinture, puis à s'asseoir dessus. Le chamane applique alors à certaines parties du corps du malade du sable provenant des parties correspondantes du corps de la divinité. Ce faisant, le malade est identifié à la divinité, ce qui aura pour effet de restaurer sa santé.

Jusqu'à aujourd'hui, toutes les études un peu précises s'attachant aux peintures navajo dans leur contexte traditionnel se sont focalisées sur leur valeur ontologique (qui, dans une certaine mesure, est liée à l'interdit relatif qui frappe leur exécution sur un support permanent) et sur leur interprétation iconographique (quelles sont les divinités représentées par la peinture ? comment leurs attributs sont-ils figurés ? avec quelles couleurs ? selon quelle orientation ? etc.). Étrangement, ces catalogues iconographiques, qui classent les peintures en fonction des divinités qu'elles représentent, ont prêté plus d'attention aux récits mythologiques au sein desquels elles apparaissent qu'aux discours rituels qui, pourtant, entretiennent une relation beaucoup plus directe et immédiate avec les peintures dans le contexte de la cérémonie<sup>31</sup>. Or, si l'on se fie aux résultats de notre analyse de la pictographie peu traditionnelle de Fils de Perle, c'est cette relation entre image et discours rituels qu'il faut mettre au

centre de la réflexion si l'on souhaite voir en quoi ces peintures apparaissent en continuité avec les technologies intellectuelles amérindiennes, obéissant aux mêmes principes qu'elles.



Pour ce faire, nous appuierons notre étude sur une des toutes premières descriptions d'une cérémonie thérapeutique navajo, peut-être encore la meilleure – celle que Washington Matthews a consacrée au Chant de la Nuit en 1902<sup>32</sup>. La peinture qui nous intéresse est réalisée au cours du deuxième jour du rituel qui en compte neuf ; c'est une petite peinture, d'un mètre de diamètre, plus simple que les grandes peintures des sixième, septième et huitième jours, qui peuvent atteindre plus de trois mètres de diamètre. Sa description nous sera toutefois plus utile, car elle inclut une transcription des chants qui lui correspondent<sup>33</sup>.

La peinture est réalisée en une heure et demie par les assistants du chamane au début de l'après-midi, après une série de rituels comportant la confection de plusieurs offrandes et d'une loge de sudation destinée au patient. Elle représente les quatre grandes montagnes du territoire navajo ainsi que leurs contreparties souterraines dans le Quatrième Monde où résident les divinités<sup>34</sup>. Chaque montagne est la maison d'une divinité, chacune avec sa porte, et les lignes menant jusqu'à la figure centrale sont les chemins qu'empruntent ces divinités. La figure centrale, quant à elle, varie en fonction du sexe du patient : si c'est une femme, il s'agira du portrait de la Fille Sauterelle (C) et si c'est un homme, de celui du Garçon Pollen (C')<sup>35</sup>.

Lorsqu'il est appelé par le chamane, le patient doit entrer dans le *hoghan* et marcher soigneusement sur chacune des empreintes de pas lui permettant d'entrer dans la peinture ; ce faisant, il suit les traces de Dieu Parlant et commence à s'identifier à lui. Puis il s'assoit sur la figure centrale faisant face à l'est. C'est alors que le chamane commence à chanter et qu'un de ses assistants portant le masque du Dieu Parlant apparaît dans le *hoghan*, entre dans la peinture, comme le patient avant lui, et s'assoit à côté de lui après avoir crié dans ses oreilles. À la fin de ce premier chant, le chamane applique du pollen sur certaines parties du corps du patient, puis il entame une longue prière que le patient doit progressivement répéter à sa suite<sup>36</sup>.

Lorsque la prière est achevée, l'homme masqué parcourt les quatre montagnes de la peinture, leur empruntant à chacune un peu de sable qu'il applique sur le corps du patient tout en lui criant dessus. Puis le masque quitte la loge tandis que le patient sort de la peinture pour recevoir les fumigations du chamane. La peinture est alors effacée, et le sable rassemblé dans une couverture puis dispersé à l'extérieur du *hoghan*.

La logique de la cérémonie prend ainsi la forme d'une série d'identifications du patient aux divinités : globalement avec Dieu Parlant (dont le patient imite la démarche et répète la prière) et avec les quatre divinités des montagnes, Dieu Parlant et Dieu Hoghan, accompagnés de leur épouse respective (par l'application du sable de leurs maisons), mais aussi avec la divinité représentée par la figure centrale (par le fait de s'asseoir dessus).

Le premier chant correspondant à la peinture est intitulé « Chant de la Montagne ». En voici la traduction :

Je marche avec un Dieu, je marche avec un Dieu  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
Sur *Tsisnadzini*, je marche avec un Dieu  
Au sommet de la montagne, je marche avec un Dieu  
Aux temps anciens, je marche avec un Dieu  
Sur le chemin de la beauté, je marche avec un Dieu

On retrouve dans cette première strophe le même parallélisme que dans le chant de Fils de Perle ; et les strophes suivantes non seulement exhibent une structure identique mais, à la manière également du chant de Dieu Parlant, entretiennent aussi entre elles une relation de parallélisme d'ordre supérieur.

En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
Sur *Tsotsil*, je marche avec un Dieu  
Au sommet de la montagne, je marche avec un Dieu  
Aux temps anciens, je marche avec un Dieu  
Sur le chemin de la beauté, je marche avec un Dieu.  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
Sur *Dokoslid*, je marche avec un Dieu  
Au sommet de la montagne, je marche avec un Dieu  
Aux temps anciens, je marche avec un Dieu  
Sur le chemin de la beauté, je marche avec un Dieu.  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
En un lieu sacré, je marche avec un Dieu  
Sur *Depentsa*, je marche avec un Dieu  
Au sommet de la montagne, je marche avec un Dieu  
Aux temps anciens, je marche avec un Dieu

## Sur le chemin de la beauté, je marche avec un Dieu

Ainsi comme dans le cas de la pictographie de Fils de Perle, cette peinture de sable du Chant de la Nuit établit une relation avec la prière rituelle fondée sur la seule transcription des noms variables : aux quatre noms de montagnes ayant la position de variable dans la structure parallèle du chant correspond la figuration des quatre montagnes de la peinture de sable. L'ordre des strophes du chant correspond à l'ordre selon lequel ont été peintes les montagnes et à celui que suit le masque de Dieu Parlant lorsqu'il les parcourt ; c'est un ordre que l'on retrouve dans la plupart des cérémonies navajo, souvent associé aux mêmes couleurs (est/noir, sud/bleu, ouest/jaune et nord/blanc)<sup>37</sup>.

On voit ainsi que les peintures de sable rituelles obéissent aux principes de la pictographie amérindienne ; mais on peut également observer l'enrichissement sémantique que produit l'usage de cette version iconographique du chant. Tandis que la prière ne fait que nommer chacune des montagnes, la peinture les représente avec une porte et un chemin, leur conférant ainsi une valeur de maison. Et tandis que l'ordre de succession des variables et des strophes du chant est simplement diachronique, la peinture donne à voir d'une part l'orientation spatiale de chaque montagne (il s'agit donc d'un cosmogramme rituel qui doit être, à encore un autre niveau, relié à l'orientation du *hoghan* dans lequel il s'inscrit) et d'autre part la succession de leur couleur (ce qui permet de déterminer à quelle divinité correspond telle maison). C'est ainsi que fonctionnent les pictographies lorsqu'elles sont utilisées dans un contexte traditionnel : par enrichissements sémantiques variés et par superpositions d'ordres de natures distinctes.

Les peintures de sable navajo, une fois reliées aux chants qui leur correspondent, apparaissent donc comme des pictographies classiques. Elles en diffèrent néanmoins dans la mesure où elles ont un usage rituel qui dépasse de loin leur seule relation à la prière et où elles sont dotées d'un poids ontologique particulier, lié à l'attraction des divinités, dont les pictographies les plus communes sont en général dépourvues.

Les technologies intellectuelles amérindiennes, loin de n'être que des proto-écritures inachevées, apparaissent donc comme des procédés d'une grande cohérence, obéissant aux mêmes principes généraux et offrant de multiples variations à partir de ces principes. Leur analyse détaillée, toujours programmatique, ouvre un large champ de recherche qui reste encore très peu exploré et qui permet de rendre justice à l'inventivité et à la richesse des traditions amérindiennes.

## Notes

[1.](#) David, 1965.

[2.](#) Gelb, 1973, p. 212.

[3.](#) « Un procédé grâce auquel des signes particuliers peuvent exprimer des mots particuliers devait naturellement conduire à un système complet de signes de mots, ou logogrammes. En cela opposé à l'opinion qui prévaut parmi les spécialistes, j'estime qu'un tel système n'a, dans sa pureté, jamais existé » (Gelb, 1973, p. 214). Ce qui n'est pas tout à fait exact pour l'Amérique coloniale où, dans des contextes similaires et limités, certaines logographies utilisées pour la catéchèse furent dotées d'une indéniable stabilité (Déléage, 2009).

[4.](#) Severi, 1996.

[5.](#) Severi, 2007.

[6.](#) La nature sémiotique de plusieurs procédés de notation précédant celui des Maya fait encore aujourd'hui l'objet de débats : Houston, 2004. Pour une synthèse accessible des récents travaux d'épigraphie maya, on pourra consulter Coe et Van Stone, 2005.

[7.](#) En revanche, de très nombreuses langues amérindiennes furent transcrites dans l'alphabet latin dès le xvi<sup>e</sup> siècle ; et, au xix<sup>e</sup> siècle, certains groupes d'Amérique du Nord se dotèrent de leur propre écriture phonétique (syllabique en l'occurrence), par exemple les Cherokee, les Winnebago ou les Yupik (Déléage, 2009a).

[8.](#) L'exemple prototypique de ces procédés est certes l'ensemble des codex préhispaniques de la catégorie des *teoamoxtli*, mais de nombreuses techniques divinatoires andines, mésoaméricaines et autres répondent aux mêmes principes.

[9.](#) Perret, 1933, p. 83.

[10.](#) Cf. par exemple Hoffman, 1891.

[11.](#) Basso, 1990, chap. iii.

[12.](#) Smith, 1973 ; Boone, 2000.

[13.](#) De ce point de vue, il n'y a pas de raison pour que les signes employés par ces technologies intellectuelles ne soient pas des mots transcrits en écriture phonographique ; il n'est pas impossible que les inscriptions maya doivent être interprétées dans un tel cadre cognitif.

[14.](#) Severi, 1996.

[15.](#) Brotherston, 1992.

[16.](#) D éléage, 2007.

[17.](#) Brotherston, 1992, p. 103 sq. Néanmoins, par la complexité et la disposition de leur iconographie, il est très possible que ces codex aient été également accompagnés de narrations de forme paralléliste.

[18.](#) Burke, 2007. Sur la tradition pictographique des autobiographies de guerriers : Greene, 2005, et Severi, 2007, chap. ii. Le recensement jusqu'à présent le plus complet des comptes d'hivers est celui de Von Del Chamberlain, 1984.

[19.](#) DeMallie, 1982, p. 112.

[20.](#) L'alphabétisation des Lakota eut pour conséquence un ultime changement dans la technique des comptes d'hiver : les noms d'année

furent transcrits alphabétiquement, puis ces listes furent soit conservées sous forme manuscrite (Howard, 1976, p. 2-3), soit publiées dans le journal en langue dakota de l'Église presbytérienne, *Iapi Oaye* (M c Coy, 1983, p. 38-42).

21. Mallery, 1877. Pour donner à voir qu'il s'agit là d'une liste de *noms* d'années, et non de simples phrases, nous avons imité Mallery et lié chacun des mots par un tiret.

22. Sur les cérémonies chamaniques navajo, on pourra, au cœur d'une bibliographie pléthorique, se référer préférentiellement aux travaux de Washington Matthews, Berard Haile, Gladys A. Reichard, Leland C. Wyman, Charlotte J. Frisbie, Louise Lamphere et Karl W. Luckert.

23. Sur l'interdit de reproduction des peintures navajo, on pourra lire Newcomb et Reichard, 1982, ou, plus généralement, Parezo, 1991.

24. En plus des exemples indiqués dans les notes suivantes, on signalera le manuscrit 4606 conservé dans la collection Schøyen de la Bibliothèque nationale de Norvège.

25. McAllester, 1950.

26. Newcomb, 1956, p. 45-48. McAllester avait toutefois l'impression que Fils de Perle n'avait jamais dessiné de telles pictographies : cf. Fishler, 1956, p. 73.

27. La traduction a été effectuée à partir du texte anglais.

28. Reichard, 1944 ; Gill, 1981.

29. Le chant continue en effectuant une inversion entre les variables et les constantes : les deux listes de variables seront répétées à l'identique tandis que l'énoncé prédicatif sera progressivement modifié : « J'erre » deviendra « J'ai tourné autour », puis « J'ai arrêté de bouger », « Je reviens », « Je suis revenu » et enfin « Je m'assois » – ce qui, nous le verrons, décrit parfaitement les gestes que le patient doit effectuer, selon les consignes du chamane.

30. Wyman, 1983 ; les premiers témoignages du style iconographique propre aux Navajo sont constitués par des pétroglyphes et des peintures pariétales datant du xviii<sup>e</sup> siècle (Schaafsma, 1966 et 1980, p. 301 *sq.*).

31. Par exemple, Newcomb, 1956 ; Reichard, 1939 ; Bower Olin, 1972 ; Wyman, 1983.

32. Matthews, 1902.

33. *Ibid.*, p. 80-82 et p. 278-279.

34. Ces quatre petits tas de sable figurent les monts Pelado (*Tsisnadzini*), San Mateo (*Tsotsil*), San Francisco (*Dokoslid*) et San Juan (*Depentsa*).

35. Sur l'origine de ces divinités : Matthews, 1994, p. 104.

36. Matthews précise que cette prière comporte 298 lignes, mais il n'en fournit hélas pas la transcription. Il serait logique qu'elle réélabore, dans le style propre aux chants chamaniques, le matériel mythologique cité dans la note précédente ; les interactions rituelles entre le masque et le patient suivent de près cette séquence mythique. C'est donc cette prière qui est liée à la figure centrale de la peinture ; c'est pourquoi l'analyse présentée ici ne concerne pas cette figure.

37. Cf. les longues discussions assez ésotériques de Reichard, 1963.

## Bibliographie

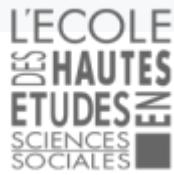
- Basso, 1990 : Keith Basso, *Western Apache Language and Culture. Essays in Linguistic Anthropology*, Tucson.
- Boone, 2000 : Elizabeth Hill Boone, *Stories in Red and Black : Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin.
- Bower Olin, 1972 : Caroline Bower Olin, *Navajo Indian Sandpainting. The Construction of Symbol*, Stockholm.
- Brotherston, 1992 : Gordon Brotherston, *Book of the Fourth World. Reading the Native Americas Through Their Literature*, Cambridge.
- Burke, 2007 : Christina E. Burke, « Waniyetu Wówapi : An Introduction to the Lakota Winter Count Tradition », in Candace S. Greene et Russell Thornton (éd.), *The Year the Stars Fell. Lakota Winter Counts at the Smithsonian*, Washington DC.
- Coe et Van Stone, 2005 : Michael D. Coe et Mark Van Stone, *Reading the Maya Glyphs*, Londres.
- David, 1965 : Madeleine V. David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris.
- Déléage, 2007 : Pierre Déléage, « Les khipu : une mémoire locale ? », *Cahiers des Amériques latines*, 54-55, p. 231-240.
- Déléage, 2009a : P. Déléage, *La Croix et les hiéroglyphes. Écritures et objets rituels chez les Amérindiens de Nouvelle-France*, Paris.
- Déléage, 2009b : P. Déléage, « Les Amérindiens et l'écriture », *L'Homme*, 191, p. 190-198.
- DeMallie, 1982 : Raymond J. DeMallie, « Time and History » in James R. Walker, *Lakota Society*, University of Nebraska.
- Fishler, 1956 : Stanley A. Fishler, « Navaho Picture Writing », *A Study of Navajo Symbolism, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, XXXII (3).
- Gelb, 1973 : Ignace J. Gelb, *Pour une théorie de l'écriture* [1952], Paris.
- Gill, 1981 : Sam D. Gill, *Sacred Words : A Study of Navajo Religion and Prayer*, Westport.
- Greene, 2005 : Candace S. Greene, « Winter Counts and Coup Counts : Plains Pictorial Art as Native History », *AnthroNotes*, 26 (2), p. 1-6.
- Hoffman, 1891 : Walter J. Hoffman, « The Midewiwin or Grand Medecine Society of the Ojibwa », *Bureau of American Ethnology, Seventh Annual Report*, Washington
- D C . Houston, 2004 : Stephen D. Houston, « Writing in Early Mesoamerica », *The First Writing. Script Invention as History and Process*, Cambridge, p. 274-312.
- Howard, 1976 : James H. Howard, « Yanktonai Ethnohistory and the John K. Bear Winter Count », *Plains Anthropologist*, 21 (73-2).
- Mallory, 1877 : Garrick Mallory, « A Calendar of the Dakota Nation »,

*US Geological and Geographical Survey Bulletin*, 3 (1), p. 3-25.

- Matthews, 1902 : Washington Matthews, *The Night Chant, a Navaho Ceremony*, New York.
- Matthews, 1994 (1897) : W. Matthews, *Navaho Legends*, University of Utah.
- McAllester, 1950 : David McAllester, « Notes on the Music of the Navajo Creation Chants », *Navajo Creation Chants, recorded for the Museum of Navajo Ceremonial Art*, Cambridge (Mass.).
- McCoy, 1983 : Ronald T. McCoy, *Winter Count : The Teton Chronicles to 1799*, PhD dissertation, Tucson.
- Newcomb, 1956 : Franc J. Newcomb, « Navajo Symbols in Sand Paintings and Ritual Objects », *A Study of Navajo Symbolism, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, XXXII (3).
- Newcomb et Reichard, 1982 : Franc J. Newcomb et Gladys A. Reichard, *Sandpaintings of the Navajo Shooting Chant* [1937], New York.
- Parezo, 1991 : Nancy Parezo, *Navajo Sandpainting : From Religious Act to Commercial Art*, Albuquerque.
- Perret, 1933 : Jacques Perret, « Observations et documents sur les Indiens Emerillon de la Guyane Française », *Journal de la Société des américanistes*, 25 (1).
- Reichard, 1939 : Gladys A. Reichard, *Navajo Medicine Man : Sandpaintings and Legends of Miguelito*, New York.
- Reichard, 1944 : Gl. A. Reichard, *Prayer : The Compulsive Word*, New York.
- Reichard, 1963 : Gl. A. Reichard, *Navaho Religion : A Study of Symbolism*, New York.
- Schaafsma, 1966 : Polly Schaafsma, *Early Navaho Rock Paintings and Carvings*, Santa Fe.
- Schaafsma, 1980 : P. Schaafsma, *Indian Rock Art of the Southwest*, Santa Fe.
- Severi, 1996 : Carlo Severi, *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia* [1993], Quito.
- Severi, 2007 : C. Severi, *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire* [2004], Paris.
- Smith, 1973 : Mary Elizabeth Smith, *Picture Writing from Ancient Southern Mexico : Mixtec Place Signs and Maps*, Norman (Okla.).
- Von Del Chamberlain, 1984 : Von Del Chamberlain, « Astronomical Content of North American Plains Indian Calendars », *Archaeoastronomy Supplement*, 15 (6), p. S1-S54.
- Wyman, 1983 : Leland C. Wyman, *Southwest Indian Drypainting*, Santa Fe.

## Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



haStec

Laboratoire d'Excellence  
Histoire et anthropologie  
des savoirs, des techniques  
et des croyances



P D N

Pôle Document Numérique  
Maison de la Recherche en Sciences Humaines  
CNRS - UNIVERSITÉ DE CAEN

métopes

méthodes et outils  
pour l'édition structurée

EPFL

bnu  
strasbourg

enssib

école nationale supérieure  
des sciences de l'information  
et des bibliothèques



- CONCEPTION :  
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),  
PÔLE NUMÉRIQUE  
RECHERCHE ET  
PLATEFORME  
GÉOMATIQUE  
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :  
DAMIEN  
RISTERUCCI,  
[IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#).  
DESIGN : [WAHID MENDIL](#).