

# L'univers des arts de la mémoire

## Anthropologie d'un artefact mental

*Carlo Severi*

Il faut qu'il existe dans la nature des hommes une langue mentale, commune à toutes les nations [...] c'est là le principe des hiéroglyphes, avec lesquels toutes les nations ont parlé au temps de leur première barbarie <sup>1</sup>.

Giambattista Vico, *La Scienza Nuova*

**Dans la tradition européenne**, la question de la naissance de la société humaine, ainsi que celle de sa « première barbarie », a été longtemps associée au mythe d'une langue universelle qui aurait été commune à toute l'humanité. Cette langue des origines, dont l'existence était postulée d'un commun accord par tant d'auteurs, a soulevé une série infinie de questions. Quelles étaient la morphologie, la grammaire, la puissance logique de la langue parlée par les premiers hommes ? Comment pouvaient-ils en préserver la mémoire sans l'aide d'une écriture ? Comment pouvaient-ils communiquer, entre eux et avec Dieu ? Giambattista Vico répond à ces questions en formulant ce qu'on pourrait appeler un *mythe anthropologique*. Nous devons supposer, écrit-il, que la première mémoire de l'humanité a été confiée aux emblèmes et aux figures symboliques, puisque l'image constitue la « langue mentale » qui fonde, pour toutes les nations, le « principe de tous les hiéroglyphes ». Ce mythe d'une langue figurée composée d'icônes, qui de Paolo Rossi à Francis Yates traverse toute l'histoire des arts de la mémoire, a profondément influencé les historiens de l'écriture qui ont longtemps distingué entre une « écriture des choses », à la fois iconique, incertaine et primitive, et une « écriture de mots » plus tardive et évoluée. Encore aujourd'hui, bien que sous forme implicite ou fragmentaire, on peut en percevoir les effets dans la pratique de l'anthropologie sociale. L'étude des techniques non-occidentales de la mémorisation fait en effet émerger des objets non seulement peu étudiés, mais aussi difficilement

1 - Giambattista VICO, *Opere*, Milan, Mondadori, [1744] 1990, t. 1, p. 503 et 517.

conceptualisables. Nos catégories habituelles (dessin, symbole, idéographie, pictographie, sémasiographie<sup>2</sup>, écriture, etc.) s'adaptent mal à ces graphismes, généralement classés sous le label un peu vague de « supports mnémoniques », et il est souvent difficile d'en saisir la nature logique. Prenons l'exemple du débat que suscitent, dans le milieu américaniste, les *kipus* andins, ces ensembles de cordellettes marquées par différents types de nœuds qui servaient à transmettre des messages et à mémoriser des données au sein de l'administration de l'empire inca. Un certain nombre de recherches<sup>3</sup> permettent aujourd'hui de comprendre de manière nouvelle le maniement technique et l'enjeu social de ces mnémotechnies. Ces recherches sont fondées sur le fait que les *kipus* étaient essentiellement des instruments numériques, dont l'usage était lié à la maîtrise de différents ensembles (constitués d'individus, de marchandises, d'offrandes rituelles, de tributs, ou même d'unités de temps et d'espace) dans le cadre de l'administration de l'État inca. L'usage des *kipus* est ainsi vu, selon l'heureuse formule de Gary Urton, comme une illustration particulièrement élaborée de la « vie sociale des nombres ». Ce point est confirmé par plusieurs sources anciennes, qui attestent par exemple que le mot quechua *kipu* signifie aussi bien « nœud » que « calcul » et que le verbe *kipuni* associe « faire des nœuds » et « calculer »<sup>4</sup>. Nous savons toutefois que cette interprétation ne s'applique qu'à une partie des *kipus*, celle où l'on peut constater

2 - Ignace GELB, *Pour une théorie de l'écriture*, Paris, Flammarion, [1952] 1973, p. 282, définit la sémasiographie comme une « forme avant-courrière de l'écriture qui tend à assurer l'intercommunication au moyen de tracés exprimant des significations, mais pas nécessairement des éléments linguistiques ».

3 - Marcia ASCHER et Robert ASCHER, *Code of the quipu: A study in media, mathematics and culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981 ; Gary URTON et Primitivo Nina LLANOS, *The social life of numbers: A Quechua ontology of numbers and philosophy of arithmetic*, Austin, University of Texas Press, 1997 ; Gary URTON, « From knots to narratives: Reconstructing the art of historical record keeping in the Andes from Spanish transcriptions of Inka khipus », *Ethnohistory*, 45-3, 1998, p. 409-438 ; *Id.*, *Signs of the Inka khipu: Binary coding in the Andean knotted-string records*, Austin, University of Texas Press, 2003 ; Jeffrey QUILTER et Gary URTON (dir.), *Narrative threads: Accounting and recounting in Andean khipu*, Austin, University of Texas Press, 2002 ; Frank SALOMON, « How an Andean 'writing without words' works », *Current Anthropology*, 42-1, 2001, p. 1-27 ; *Id.*, « Patrimonial khipus in a modern Peruvian village: An introduction to the Quipocamayos of Tupicocha, Huarochiri », in J. QUILTER et G. URTON (dir.), *Narrative threads...*, *op. cit.*, p. 293-319 ; *Id.*, *Los Quipocamayos. El antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Estudios Peruanos, 2006 ; Martti PÄRSSINEN et Jukka KIVIHARJU, *Textos Andinos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. On se référera aussi aux remarques tout à fait éclairantes de Pierre DÉLÉAGE à paraître dans le *Journal de la Société des Américanistes*.

4 - Diego GONZÁLEZ HOLGUÍN, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qchicua, o del inca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, [1608] 1989, p. 309 ; GARCILASO DE LA VEGA, *Comentarios reles de los incas*, éd. par A. Rosenblat, Buenos Aires, Emecé Editores, [1609] 1943, t. I, liv. 6, chap. 7-9 ; Tom CUMMINS, « Los Quilkakamayoc y los dibujos de Guamán Poma » in C. ARELLANO HOFFMANN, P. SCHMIDT et X. NOGUEZ (dir.), *Libros y escrituras de tradicion indigena: Ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México*, Mexico, El Colegio Mexiquense, 2002, p. 185-217.

des rapports réguliers d'ordre numérique entre des segments de cordelettes ou des ensembles de cordelettes.

Dans ce cadre, l'usage de séries, voire de séries de séries de cordelettes, permet d'enregistrer et de mémoriser de façon rigoureuse des ensembles quantitatifs importants (sur une base décimale) et un petit nombre de catégories qualitatives marquées, par exemple, par la couleur, le mode de pliage des nœuds ou la direction des cordelettes. G. Urton a constaté qu'il existe un nombre significatif (à peu près un tiers sur un nombre qu'on évalue de cinq à six cents) des *kipus* conservés dans nos musées qui ne possèdent pas une telle régularité et dont l'usage ne peut être associé au calcul. Un certain nombre de sources historiques, notamment la *Nouvelle Chronique* de Felipe Guamán Poma<sup>5</sup>, attestent que ces *kipus* servaient à mémoriser des textes comprenant des noms de personnes et de noms de lieux<sup>6</sup>, mais il reste particulièrement difficile de comprendre comment fonctionnait cette technique de mémorisation. Comment concevoir une technique mnémotechnique qui, bien que manifestement orientée par les mêmes opérations mentales (la mise en place de séries ordonnées), peut remplir des fonctions aussi différentes que le calcul et la mémorisation d'un texte ? Le débat sur ce point semble aujourd'hui aussi vif qu'incertain, les positions des uns et des autres se bornant le plus souvent à chercher à savoir si les *kipus* sont une « vraie » écriture ou seulement une « mnémotechnique ». Rappelons que, par ce terme, pratiquement tous ces auteurs désignent un « moyen arbitraire et individuel de mémoriser [qui] ne suivrait aucune règle standard<sup>7</sup> ». G. Urton est sans doute l'auteur qui illustre de la manière la plus claire cette opposition, universellement admise dans ce domaine d'études, entre le concept d'« écriture » et celui de « mnémotechnique ». Pour montrer que l'on ne peut pas réduire l'usage des *kipus* à une « simple technique mnémotechnique », il a proposé de distinguer entre différents types de *kipus*, les uns d'usage populaire et de caractère mnémotechnique, les autres, nettement plus codifiés, au service de l'administration de l'État inca. Plus tard, il a défendu, contre des spécialistes comme Marcia et Robert Ascher ou Martti Pärssinen, l'idée que tous les *kipus* dérivent d'une véritable écriture pré-hispanique. En soulignant la capacité de certains *kipus* à noter des verbes ou des phrases<sup>8</sup>, G. Urton parle du « haut niveau d'information syntaxique et sémantique » dont les « signifiants des *kipus* » étaient porteurs, et déclare notamment que « le système de codage des *kipus* était bien plus proche d'une forme d'écriture que ce que l'on a pu croire »<sup>9</sup>. Ces remarques conduisent l'ethnologue américain à une troisième hypothèse : *les kipus auraient*

5 - Felipe GUAMÁN POMA DE AYALA, *El primer nueva coronica y buen gobierno*, éd. par J. Murra et R. Adorno, Mexico, Siglo Veintiuno, [1615] 1980, p. 199, mais voir aussi les textes réunis par M. PÄRSSINEN et J. KIVIHARJU, *Textos Andinos*, op. cit.

6 - John V. MURRA, « 'Nos hazen mucha ventaja': The early European perception of Andean achievement », in K. ANDRIEN et R. ADORNO (dir.), *Transatlantic encounters: European and Andean in the sixteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 73-89.

7 - T. CUMMINS, « Los Quilkakamayoc... », art cit., p. 55.

8 - G. URTON, « From knots... », art. cit., p. 427.

9 - *Ibid.*

été réduits à l'état de simples mnémotechnies par les violentes transformations que le système aurait subies au début de l'époque coloniale. Ces transformations, virtuellement accomplies, selon lui, avant la fin des années 1590, auraient conduit « à l'élimination de constructions pleinement grammaticales – du type sujet/objet/verbe –, qui furent remplacées par des représentations réduites (*attenuated*) et non narratives, composées principalement de noms et de nombres ».

Le mode d'existence de cette écriture précoloniale, toutefois – au-delà de l'hypothétique capacité de transcription de certains éléments du langage que G. Urton lui attribue par hypothèse : les formes et les temps de certains verbes, ainsi que certains classificateurs épistémiques<sup>10</sup> – reste difficile à imaginer. On pourrait rappeler que toute « véritable écriture », par exemple dans la définition qu'en donne John DeFrancis<sup>11</sup>, construit à travers l'usage d'un nombre fini de signes une représentation complète d'une langue telle qu'elle est parlée. Par conséquent, une écriture digne de ce nom couvre l'ensemble des mots d'une langue, un but qui semble difficilement atteignable par un système de notation comme celui des *kipus*. Aussi remarquera-t-on avec Tom Cummins que les *kipus*, qui organisent en ensembles ordonnés les contenus les plus variés, « donnent une image de la mémoire, beaucoup plus qu'une représentation de ce qui est à préserver<sup>12</sup> », qu'il s'agisse de mémoriser des images ou des mots. En d'autres termes, les cordellettes des *kipus*, disposées selon une série de successions d'arbres logiques, donnent à voir un processus de pensée et presque rien de ses contenus éventuels. Comment donc imaginer, dans ces conditions, un passage cohérent de la mémorisation de séries arithmétiques à celle de narrations historiques ? La question de savoir quelle unité conceptuelle peut sous-tendre ces usages mnémoniques si différents (et par conséquent la question de la *nature logique* des *kipus* : écriture, symbole mathématique ou simple aide-mémoire ?) reste aujourd'hui sans réponse pour les défenseurs comme pour les adversaires de toutes ces hypothèses.

Nous ne doutons pas que l'examen des documents existants permettra bientôt aux spécialistes de ces questions de sortir de cette impasse. Relevons néanmoins un point de ce débat, d'ordre théorique et général : l'opposition, sans doute inspirée par les vieux travaux d'Ignace Gelb, qui s'opère ici entre techniques mnémoniques et écriture est conceptuellement très fragile. Pour I. Gelb comme pour les auteurs que nous avons cités, le choix entre l'une ou l'autre voie – celle des « supports mnémotechniques » et celle de l'écriture phonétique – semble inévitable. L'auteur du fameux *Study of writing* est formel : ou bien on pratique le simple exercice de la mémoire orale et l'on obtient des traditions fragiles et incertaines, ou bien on invente de véritables techniques de transcription du langage et l'on ouvre la voie à l'écriture. En fait, la réalité de bien des cultures amérindiennes échappe à cette opposition : l'exercice de la mémoire et l'usage de signes graphiques ne sont pas dissociés au sein de ces traditions, qui ont inventé, précisément, des arts

10 - *Ibid.*, p. 428.

11 - John DEFRANCIS, *Visible speech: The diverse oneness of writing systems*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1989.

12 - T. CUMMINS, « Los Quilkakamayoc... », art. cit.

de la mémoire qui ne coïncident ni avec des écritures ni avec des mnémotechnies individuelles. Nous reprendrons plus tard l'ensemble de ces questions. Notons pour l'instant que d'autres graphismes indigènes amérindiens ont suscité cette sensation d'hétérogénéité et d'apparente contradiction entre les traits qui les définissent. On pensera avant tout aux pratiques pictographiques, où l'on voit se réaliser, du point de vue des sémiotiques occidentales, une « rencontre impossible » du dessin et du signe. À propos de ces systèmes, qu'il s'agisse du Nord, du Centre ou du Sud des Amériques, les historiens de l'écriture ont longtemps hésité, en multipliant définitions contradictoires et dénégations. À la seule exception de Diego Valadés qui, déjà au xv<sup>e</sup> siècle, parlait d'images de mémoire (en toute connaissance de cause), toute une série d'auteurs a réduit la compréhension des pictographies à une confrontation avec l'écriture alphabétique. La très longue liste de ces auteurs pourrait commencer avec Michele Mercati qui, en 1598, imaginait des « hiéroglyphes des Indes » analogues à ceux des Égyptiens, et se conclure avec la définition des pictogrammes amérindiens en tant que « rudimentary means transcribing basic ideas » que l'on doit à Walter Hoffman et Garrick Mallery<sup>13</sup>, en passant par toutes sortes de *paléographies* mystérieuses imaginées pendant des siècles, mais rarement décrites, par maints chroniqueurs et géographes, américains et européens.

Par certains aspects, la discussion actuelle sur les *kipus* fait écho à ces débats anciens. Je vais essayer de montrer que nous ne pourrions comprendre la nature logique de ces mnémotechnies qu'en passant de l'interrogation, typique de l'histoire des écritures et inévitablement ethnocentrique, que soulève la comparaison entre écriture et *kipus*, à un tout autre ordre de questions qui relèvent de l'anthropologie comparative. Nous ne chercherons donc pas à savoir si pictographies ou *kipus* sont de « véritables » écritures ou « seulement » des mnémotechnies. Nous nous demanderons plutôt si *kipus* et pictographies, en tant qu'ensembles graphiques organisés à usage mnémonique, possèdent – même si l'on choisit de partir de cas apparemment éloignés – des traits formels en commun (et donc impliquent des opérations mentales comparables) et si l'on peut établir des différences pertinentes entre ces deux techniques de mémorisation. On cherchera donc à déterminer si ces deux systèmes de codage mnémonique sont comparables indépendamment de toute référence à l'écriture. En étudiant les opérations mentales qu'ils impliquent, nous chercherons ainsi à établir s'ils appartiennent à un même univers conceptuel, à une *langue mentale* – pour reprendre l'idée de Vico – qui caractériserait les arts amérindiens de la mémoire. On verra que, si l'on suit cette voie, les *kipus* et les pictographies cessent de nous sembler hybrides ou imprécis et que nous pourrions mieux en comprendre la nature et les fonctions en tant qu'artefacts mentaux. Ces analyses, qu'il faudra mener sur quelques cas ethnographiques nécessairement

13 - Walter J. HOFFMAN, *The graphic art of the Eskimos: Based upon the collections in the National Museum*, New York, AMS Press, [1891] 1975; *Id.*, *The Midewiwi, or « grand medicine society » of the Ojibwa*, Washington, Bureau of American Ethnology, seventh annual report, 1891; *Id.*, *Comparison between Eskimo and other pictographs of the American Indians*, Washington, Bureau of American Ethnology, 1898; Garrick MALLERY, *Picture writings of the American Indians*, New York, Dover Publications, [1893] 1972.

décrits à grands traits, nous conduiront ensuite à esquisser les éléments logiques qui définissent, en premier lieu dans l'aire amérindienne, l'*univers* de ces arts de la mémoire. Dans ce contexte, où il s'agira d'esquisser un horizon de recherche (et non d'enfermer dans un schéma réducteur l'immense diversité des cultures amérindiennes), le mot *univers* ne s'appliquera donc pas seulement au sens géographique, mais aussi au sens logique en tant qu'« ensemble d'éléments et d'opérations mentales » impliqués par l'usage de ces techniques de la mémorisation.

## Arts de la mémoire amérindiens : un exemple

Nous avons déjà remarqué que nos catégories sémiotiques traditionnelles (dessin, pictographie, idéographie...) s'appliquent mal aux techniques non occidentales de la mémorisation. Ces notions ne permettent guère de décrire de manière cohérente les modes de fonctionnement de ces graphismes. Au lieu de chercher à catégoriser *a priori* des ensembles graphiques mal connus, il vaut donc mieux commencer par l'étude empirique de traditions iconographiques utilisées à des fins mnémoniques, pour analyser ensuite les opérations mentales qu'elles mobilisent. Considérons un cas qui peut paraître relativement simple au premier abord : les vanneries des Yekwana, un groupe de langue carib habitant aujourd'hui la région du Haut-Orénoque, entre Venezuela et Brésil (bien que probablement originaire de l'Amazonie méridionale). Les travaux d'un certain nombre d'ethnologues, et notamment ceux de Marc de Civrieux<sup>14</sup>, nous ont permis d'acquérir une connaissance relativement détaillée de la mythologie de ces chasseurs et agriculteurs amazoniens. Il s'agit d'un long cycle d'histoires, relatant les épisodes sanglants d'un conflit qui, aux yeux des Indiens, régit tout l'univers. Ce conflit oppose Wanadi, personnage positif associé au soleil et qui préside notamment à la culture des humains (techniques d'agriculture, de pêche, de chasse, de fabrication d'artefacts, etc.), à son frère jumeau Odosha qui incarne le mal, les malheurs, les maladies et la mort. Ce conflit cosmique ne représente pas, pour les Yekwana, un simple schéma d'explication de l'origine de l'univers. Bien qu'entamée à l'origine des temps, la lutte entre ces deux frères ennemis n'a jamais cessé : elle marque la vie quotidienne des hommes, en entraînant souvent des conséquences tragiques. Cette rupture d'équilibre tient à une dissymétrie originaire entre le bien et le mal, et entre l'existence des humains et celle de leurs ennemis potentiels, animaux ou végétaux. Pour les Yekwana, le mal prévaut toujours sur le bien. C'est pour cela que Wanadi, leur allié, habite dans une région éloignée du ciel et entretient peu de relations avec le monde d'ici-bas. Son jumeau Odosha, entouré de ses démons (souvent représentés par des « maîtres » invisibles des animaux et des plantes), est, lui, constamment présent, proche et menaçant. Ceci explique aussi qu'Odosha puisse être représenté par une longue série d'êtres maléfiques : singes hurleurs, serpents, jaguars ou étrangers cannibales,

alors que Wanadi, réfugié dans son ciel, est seul à défendre les Indiens. En effet, chaque acte lié à la pêche, à la chasse ou à la culture des plantes s'accomplit, pour les Yekwana, contre la volonté d'une foule de « maîtres invisibles » qui sont censés posséder les animaux et les plantes. Cet univers peuplé d'ennemis potentiels, toujours menaçants, est celui d'Odosha et de ses démons. Chaque acte nécessaire à la vie des humains suscite donc une vengeance qui, bien que constamment conjurée par des chants spécifiques, est toujours attendue. À ce principe de dissymétrie entre le bien et le mal s'ajoute l'idée d'un processus de transformation constant de l'un dans l'autre : toute acquisition culturelle (qu'il s'agisse d'armes, de vanneries, d'ornements ou de peintures corporelles) est pour les Yekwana le résultat d'une transformation du mal ou des êtres qui en dépendent. D'où l'idée d'une constante ambiguïté qui frappe tous les êtres de l'univers : tout ce qui est utile et bénéfique (y compris les paniers en vannerie que les hommes décorent en préparation de leur mariage) inclut une « part transformée » d'un être maléfique.

Nous ne pouvons naturellement pas entrer dans les détails de cette mythologie. Relevons toutefois un point, qui concerne le type d'iconographie qui lui est associée. Lorsque Marc de Civrieux publia pour la première fois une collection de mythes yekwana, il demanda à certains de ses interlocuteurs d'illustrer les histoires de Wanadi et d'Odosha. Il obtint ainsi, de la main de plusieurs Indiens, de nombreux dessins (fig. 1). Tracés d'un trait incertain, ces figurines humaines, ces huttes, ces arbres grossièrement esquissés illustraient parfaitement l'idée qu'on avait alors du pictogramme amérindien. Il s'agissait, sans aucun doute, selon la définition donnée jadis par W. Hoffman à propos des Inuits, de « rudimentary means to represent basic ideas <sup>15</sup> ».

Nous devons aux recherches détaillées et approfondies de David Guss, qui a effectué de longs séjours de terrain auprès des Yekwana entre 1976 et 1984, une double découverte. D'une part, cet anthropologue américain constatait, à son grand étonnement, que nulle part la mythologie était formellement « racontée » dans la société yekwana. Aucune de ces situations d'énonciation que le recueil des mythes de M. de Civrieux laissait imaginer, « où l'on aurait vu des groupes de jeunes attentifs écouter les vieux raconter les épisodes saisissants ou pittoresques d'une des plus riches mythologies de l'Amazonie <sup>16</sup> », ne se présentait à lui. Bien que partout présente dans la conversation quotidienne, l'énonciation de la mythologie assumait toujours une forme fragmentaire, allusive, épisodique. La tâche qu'il s'était fixée, de reconstruire en langue originelle, à partir de ces milliers de bribes, le corpus de ces histoires aurait sans doute pris, notait encore D. Guss, plusieurs années. Seuls existaient, dans la société yekwana, deux contextes d'élaboration traditionnelle de ces histoires : des dessins décorant des paniers en vannerie et des chants – eux-mêmes, souligne D. Guss, « bien souvent constitués presque exclusivement de listes de noms d'esprits <sup>17</sup> ». La transmission de la mythologie, qui se

15 - W. J. HOFFMAN, *The graphic art of the Eskimos...*, *op. cit.*

16 - David M. GUSS, *To weave and sing: Art, symbol, and narrative in the South American rainforest*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 1.

17 - *Ibid.*, p. 36.

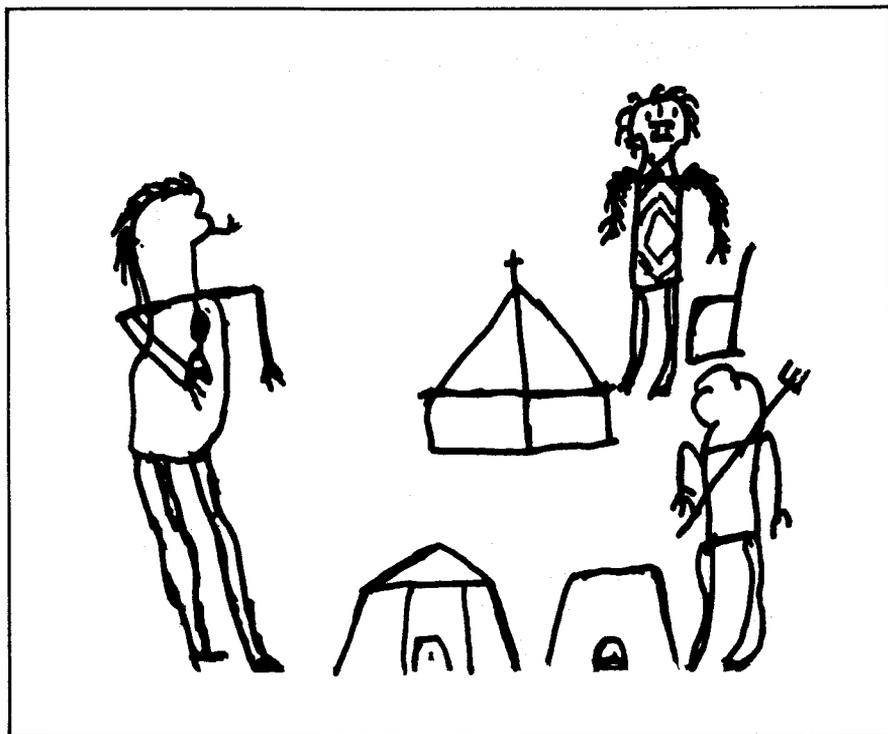


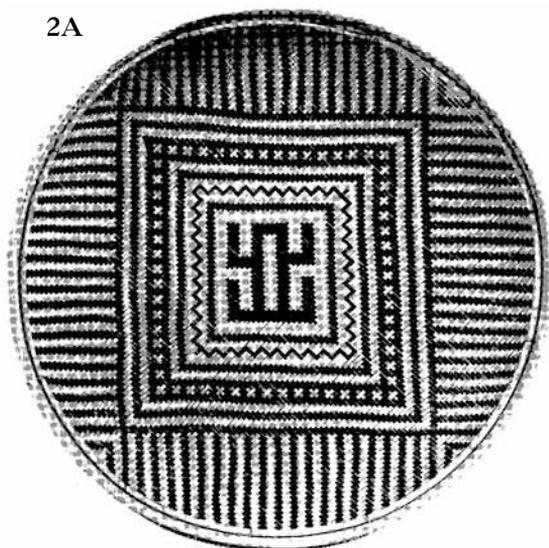
Figure 1. Des « pictogrammes » yekwana illustrant les récits mythologiques récoltés par Marc de Civrieux (Marc DE CIVRIEUX, Watunna. *Mitología Makiritare*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970).

faisait essentiellement pendant le tressage des vanneries, impliquait donc bien plus que la forme narrative (que M. de Civrieux, sans doute sans le vouloir, laissait imaginer à son lecteur), d'une part l'élaboration d'une iconographie et d'autre part l'énonciation de listes de noms propres dans des conditions spécifiques. L'apparence narrative du recueil mythologique de M. de Civrieux résultait donc de deux opérations radicalement étrangères à la tradition yekwana : une reconstruction *a posteriori* sous forme de séquences d'épisodes allant de l'origine des temps au présent d'une mythologie qui n'avait nullement la forme d'un *corpus* organisé, et l'annexion à des fins d'illustration de « dessins pictographiques » faussement « indigènes ». D. Guss découvrait que cette double opération avait donc complètement altéré la forme d'exercice de ce savoir. Tout en restituant certains contenus de la mythologie, M. de Civrieux en trahissait la mémoire en occultant les techniques d'exercice de la tradition yekwana.

Ces constats d'ethnologue avaient des conséquences qui concernaient notamment l'iconographie. Après avoir longuement appris la technique indigène de la vannerie, le jeune ethnologue américain pouvait confirmer que les Yekwana possédaient bien une tradition graphique associée à certains aspects de leur mythologie. Mais il constatait aussi qu'elle était radicalement différente des illustrations du recueil publié par M. de Civrieux. Les formes traditionnelles ne devaient rien à l'imagination individuelle. Fondées sur la technique du tressage de la vannerie,

elles avaient plutôt une apparence régulière, abstraite et géométrique. Le nombre de thèmes graphiques reconnus comme faisant partie de la tradition était d'ailleurs relativement limité. Au terme de son enquête, D. Guss relevait une trentaine de thèmes distincts et bien identifiés. On ne trouvait donc pas, dans la tradition yekwana, de figurines grossières, humaines ou animales. Pas de huttes chancelantes ou d'horizons mal tracés. Mais ces différences ne se limitaient pas à la forme. L'iconographie que D. Guss découvrait possédait aussi un champ d'application tout à fait spécifique. Aucune action, aucun épisode du cycle mythique n'y était représenté : seuls les noms de certains personnages étaient traduits en image. Sur les vanneries apparaissaient donc des représentations d'apparence géométrique, abstraites ou faiblement iconiques, figurant un nombre fini de personnages bien identifiés dans la mythologie, tels que Crapaud, Serpent, Vautour ou Chauve-souris (fig. 2).

2A



2B

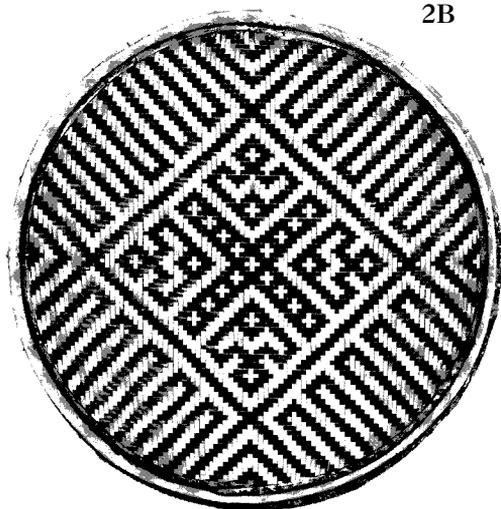
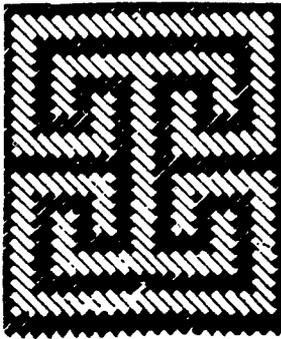


Figure 2. « Crapaud » (A) et « Chauve-souris » (B) selon l'iconographie traditionnelle yekwana (David M. Guss, *To weave and to sing. Art, symbol, and narrative in the South American rainforest*, Berkeley, California University Press, 1989).

Un des aspects les plus surprenants des observations de D. Guss est donc que les pictogrammes yekwana, comme les chants adressés aux « maîtres du gibier » et des plantes cultivées, n'enregistrent que la mémoire des noms propres. S'appuyant sur plusieurs exemples, il montre bien que ces listes de noms (toponymes et anthroponymes) constituent les véritables *foyers de mémoire* des narrations mythiques yekwana. C'est en effet par les toponymes qu'on peut, dans cette tradition, indiquer les époques successives de la mythologie, et c'est par les noms des personnages qu'on peut mémoriser leurs histoires. On comprend donc que la mémoire visuelle de la mythologie repose sur une iconographie spécifique, qui restitue une sorte de « catalogue » fini et bien identifié de ces noms propres. Comment décrire, dans ces conditions, le mode de fonctionnement de cette

mémoire visuelle ? Une analyse des schémas graphiques typiques de cette iconographie montre qu'au lieu de tenter de représenter tel ou tel épisode dans un espace plus ou moins « réaliste » (comme, selon toute vraisemblance, essayaient de le faire les « illustrations » que M. de Civrieux avait annexées à son recueil de textes), les pictogrammes yekwana reflètent un niveau plus profond d'organisation du savoir mythologique. Comme nous l'avons vu, les deux grands motifs de cette mythologie sont l'opposition constitutive entre deux grands groupes de personnages et l'idée qu'un processus de transformation continue les affecte tous. Ces métamorphoses ont deux modalités. D'une part, on peut avoir la notion d'une créature multiple qui (comme Odosha) « prend la forme » de toute une série d'autres êtres. D'autre part, ce processus de métamorphose incessante (où l'idée du bien résulte nécessairement d'un processus de domestication du mal) peut conduire à investir une même créature d'une ambiguïté constitutive, qui en fait simultanément une instance positive et négative. Or, l'iconographie yekwana permet de traduire en termes visuels, avec économie de moyens et précision, ces deux principes d'organisation du monde mythique. En fait, les thèmes visuels qui traduisent les noms des esprits dérivent tous d'un même thème graphique, une sorte de « T » inversé qui représente Odosha (fig. 3A).

3A



3B

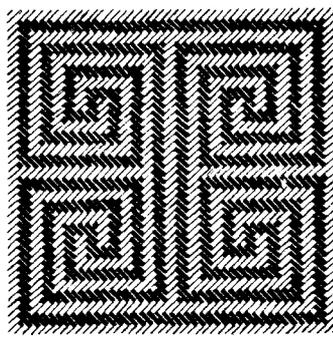


Figure 3. Les thèmes visuels yekwana dérivent du même thème graphique, la représentation d'Odosha (A). La représentation B représente alternativement Odosha ou Awidi le serpent, selon que l'on se concentre sur la forme ou sur le fond de l'image (David M. Guss, *To weave and to sing. Art, symbol, and narrative in the South American rainforest*, Berkeley, California University Press, 1989).

Il est facile de voir qu'au moyen de quelques transformations géométriques simples, toute la série des autres personnages de la mythologie est engendrée à partir de ce premier thème graphique. En fait, ces graphismes traduisent à la fois la multiplicité d'animaux différents (singe, serpent ou crapaud) et leur unité en tant que formes dérivées d'un même être originaire. Les différents personnages sont ainsi construits à partir d'une seule forme de base, dans un système qui permet de représenter non seulement des personnages bien identifiés, mais aussi leurs relations possibles. Ces relations entre figures (d'analogie, d'inclusion ou de transformation) indiquent une organisation interne, propre à un système de représentations, qui se fonde évidemment sur un critère unitaire. Mais il y a plus. La technique visuelle que nous venons de décrire implique aussi un jeu de forme et de

fond qui permet de représenter à la fois un être spécifique et une de ses métamorphoses possibles. Cette possibilité d'une double représentation (ou d'une représentation en forme d'être potentiellement double) concerne plusieurs personnages de la mythologie : les singes, les chauves-souris ou les crapauds. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de la représentation dite *Woroto sakedi*, qui représente alternativement, selon qu'on focalise l'attention sur la forme ou sur le fond de l'image, Odosha ou Awidi qui est une de ses transformations sous forme de serpent. En fait, comme l'a bien vu D. Guss, le vrai sujet des graphismes yekwana n'est pas tel ou tel personnage, mais « la relation dynamique en forme de transformation latente entre les deux images » de l'un dans l'autre<sup>18</sup> (fig. 3B). Nous trouvons donc dans une série iconographique apparemment simple une organisation de l'espace visuel de l'ensemble des pictogrammes qui se déploie par complexité croissante, à partir d'une forme élémentaire, partout présente et partout transformée. Au sein de cet espace, tout être (y compris Wanadi lui-même !) résulte de la forme d'Odosha. Des ajouts, des variantes, des rapports d'inclusion, de répétition et d'inversion s'établissent entre ces formes et en manifestent ainsi l'unité profonde. Par cette technique, l'univers de la mythologie se traduit en termes visuels, en même temps qu'une mémoire iconique des noms des personnages se réalise.

Cette tradition montre bien quel peut être le rôle d'une iconographie au sein d'une tradition dite « orale ». En fait, entre les deux pôles opposés de l'usage exclusif de l'oral et de l'écrit, il existe un grand nombre de situations où ni l'usage exclusif de la parole énoncée, ni celui du signe écrit ne dominent. Lorsqu'on se donne la peine de reconstruire les voies de la transmission des connaissances, on découvre plutôt, comme dans les vanneries que nous avons étudiées ici, une articulation spécifique opérée à des fins mnémoniques, entre, d'une part, un certain type d'images (stéréotypées selon un schéma visuel dominant, et bien souvent en nombre réduit, ou en tout cas fini) et, d'autre part, certaines catégories de mots de la langue, et notamment des ensemble organisés de noms propres. Nos habitudes nous portent facilement à supposer que, les mots et les images étant partout présents dans la vie d'une société, toute représentation visuelle, toute proposition peut y faire mémoire. Or, la recherche de terrain montre au contraire que la naissance d'une tradition iconographique implique avant tout la formation d'un *univers de discours* propre à la représentation visuelle. Dans une culture comme celle des Yekwana comme dans d'autres cultures dites « orales », tout ne se représente pas par l'image : il existe un domaine du représentable (ici, la mythologie) auquel l'iconographie s'applique de manière presque exclusive. À l'intérieur de cet univers, plusieurs niveaux de relations, de plus en plus spécifiques, s'établissent entre le domaine de la langue (et notamment des lexiques spéciaux, anthroponymes ou toponymes) et celui de la représentation iconique.

L'analyse de plusieurs cas ethnographiques nous a montré que la mise en place de cet univers du représentable suppose trois opérations constitutives de tout art de la mémoire amérindien. Une sélection des mots à représenter, la construction

18 - *Ibid.*, p. 106 et 121-124.

d'une saillance visuelle et l'établissement d'un espace ordonné, qui prend ici la forme d'une succession de transformations d'une forme géométrique de base où apparaissent, chacun dans sa spécificité, des thèmes visuels. Ces opérations se lient ensuite à des formes de l'énonciation du savoir traditionnel, ici représentées par les chants. Un pictogramme yekwana n'illustre donc pas, à la façon d'un dessin, une histoire. Son apparence n'a rien de « réaliste » et les éléments graphiques qui le constituent peuvent désigner des relations (d'inversion, de prolongement, d'inclusion, d'analogie, etc.) entre des êtres mythiques différents, par la seule voie iconographique. Bref, en tant que graphisme, le pictogramme suppose une iconographie cohérente *et* un savoir défini. Loin de se réduire à un élément graphique tour à tour « inventé » par un individu, un pictogramme est à concevoir comme *la marque d'une relation* entre un ensemble de connaissances (les opérations mentales que cet ensemble suppose) et une trace graphique orientée par une tradition iconographique.

### Pictographie et mémoire : un modèle

À partir de ces premières remarques, que nous avons intentionnellement centrées sur un exemple apparemment simple, on peut montrer que la pictographie amérindienne peut se développer suivant deux axes parallèles. On aura d'une part la mise en place d'une iconographie (de ses thèmes comme de son style graphique), qui peut devenir de plus en plus précise et raffinée, et d'autre part l'organisation, selon des critères taxonomiques précis, des connaissances susceptibles d'être représentées par des séries de pictogrammes. Sans revenir sur les détails des analyses que nous avons proposées ailleurs<sup>19</sup>, considérons ici seulement l'exemple de la représentation pictographique du nom propre. L'ensemble de connaissances que nous avons vu, dans le cas yekwana, assumer la forme élémentaire d'une simple liste de noms de personnages mythiques (Jaguar, Crapaud ou Singe) peut en effet s'organiser de manière plus précise, suivant des axes d'articulation de complexité croissante. La tradition pictographique kuna (une des plus développées du continent amérindien) le montre de manière très claire. On y trouvera des listes de noms propres, représentées par des pictogrammes, associées à des formules narratives, qui restent formulées oralement. On trouvera par exemple, comme dans le chant du Démon<sup>20</sup>, des noms de villages décrits de manière graphique constante, accompagnés de formules telles que :

*Là-bas, au loin, là où se lève le canoë du soleil, le village... apparaît.*

Ou, comme dans le chant du Cristal de roche, des noms d'esprits accompagnés par des formules telles que :

19 - Carlo SEVERI, *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Paris, Éd. Rue d'Ulm/Musée du quai Branly, 2007, p. 91-198.

20 - *Ibid.*, p. 169-179.

*À l'embouchure des fleuves, esprits du..., le premier Dieu a posé votre demeure.*

Dans d'autres cas, on trouvera une organisation encore plus complexe, composée de groupes de noms d'esprits inclus dans un groupe de noms de villages. Le « chemin des villages d'esprits », qui constitue la troisième partie du chant du Démon, est par exemple marqué par des noms de villages (tels que « village des Danses, village des Transformations, ou village du Retour ») où habitent plusieurs sortes d'esprits animaux : cervidés, oiseaux, prédateurs, etc. Il sera par conséquent composé d'une succession d'empoûtements logiques de groupes de noms propres, chacun accompagné par sa formule verbale (fig. 4).

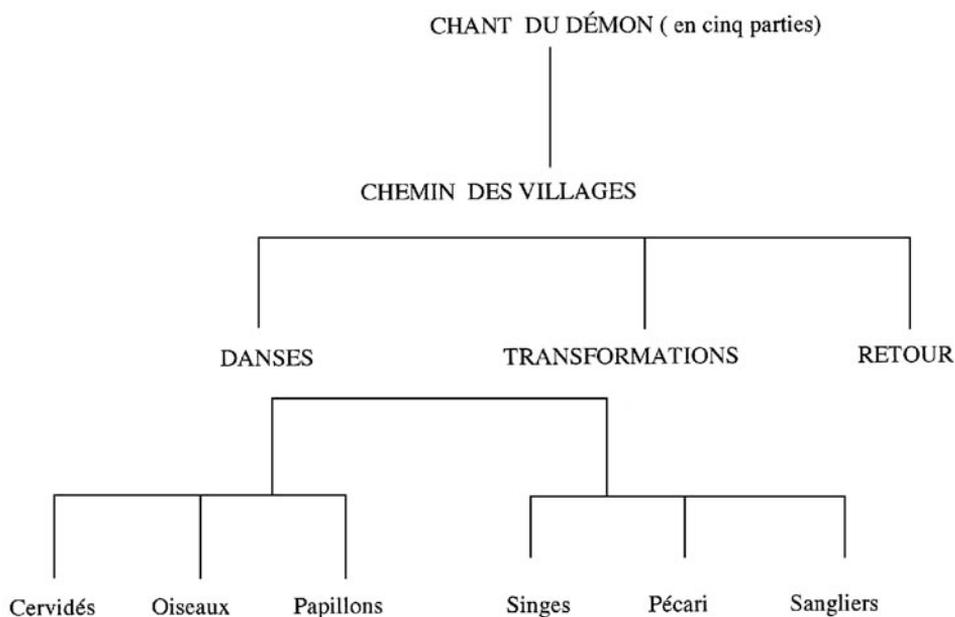


Figure 4. Emboûtement logique de listes de noms propres dans le Chant Kuna du Démon.

Dans d'autres cas, ce jeu d'inclusion de séries au sein d'autres séries pourra être remplacé par un jeu d'alternance de séries ou de petits groupes de séries de noms propres. C'est ainsi que ce qui apparaît sur la planche dessinée comme une simple succession de pictogrammes suppose un ensemble d'opérations de déchiffrement relativement complexes<sup>21</sup>.

Ailleurs, comme dans la pictographie des Indiens des Plaines, mais aussi dans bien des exemples pictographiques nahuatl ou maya, le pictogramme du nom propre, auquel on associera comme chez les Kuna une formule verbale, s'insère aussi à l'intérieur d'un schéma figuratif stable. Un bon exemple en est fourni par les « autobiographies picturales » d'Indiens des Plaines où, à la figure du cavalier parti à la chasse ou à la guerre, on associe le pictogramme qui représente son nom.

21 - *Ibid.*, p. 166-176.

Dans ces cas, dont on a un exemple à la figure 5, le pictogramme du nom – « Arc décoré de plumes » – va s'insérer au sein d'une formule verbale préétablie. On pourra donc ainsi transcrire la figure : « Le cavalier à visage découvert, dont le nom est 'Arc décoré de plumes', est parti à l'attaque<sup>22</sup>. »

Bref, au-delà des variations qui peuvent caractériser telle ou telle tradition locale, un certain nombre de principes orientent toujours l'exercice de la pictographie dans les cultures amérindiennes. Un thème narratif (voyage, dialogue entre esprits, expédition de guerre ou compte rendu de chasse...) s'exprime dans un genre de la tradition orale (chant ou récit), tout d'abord à travers l'imposition d'un *ordre des mots* qui suit pratiquement toujours la structure parallèle. Cet ordre transforme une séquence narrative en une alternance de formules constantes répétées et de variations alignées les unes après les autres, bien souvent sous forme de listes de noms propres. À l'intérieur de ce bloc de mots organisés sous une forme mnémotechnique, l'image pictographique a pour fonction d'attribuer de la saillance mnémotechnique aux variations d'un texte ainsi organisé. De cette manière, suivant un procédé que nous avons appelé *principe de transcription de la variation en image*, le pictogramme rend possible la mémorisation efficace de textes longs et élaborés. La mémoire sociale de bien des traditions amérindiennes n'est donc fondée ni sur une pratique analogue à l'écriture alphabétique, ni sur une tradition vaguement définie comme « orale ». Cette pratique se fonde plutôt sur une mnémotechnique figurée, dont l'essentiel est à identifier dans la relation qui s'établit entre une iconographie relativement stable et un usage rigoureusement structuré de la parole rituelle. La pictographie amérindienne n'est donc pas une forme annonciatrice et inaccomplie de l'écriture alphabétique. Elle implique, au contraire, un art de la mémoire particulièrement souple et sophistiqué, doué d'un style graphique cohérent et socialisé. Rappelons aussi que toute iconographie pictographique est, du point de vue graphique,

1. *conventionnelle*: chaque « auteur » suit un répertoire de thèmes graphiques conventionnel et reconnaissable ;

2. *fermée*: dans l'univers de discours que la pictographie est en mesure de décrire, on dessine seulement un certain nombre de situations ou de symboles prédéfinis ;

3. *sélective*: celui qui dessine des pictographies utilise des conventions graphiques simples que les spécialistes appellent *conventional shorthands*, pour suggérer des images complexes. L'usage de ces schémas graphiques fait que le dessin sélectionne, à l'intérieur de l'image réelle, un nombre limité de traits ;

4. *redondante*: l'iconographie pictographique ajoute toujours des détails par rapport à la description linguistique de la scène ou de l'épisode décrit dans les dessins ;

5. *séquentielle*: à partir de cas « simples » dans lesquels l'organisation des graphismes peut ne suivre qu'un principe de transformation géométrique, les pictographies peuvent évoluer vers des situations où l'ordre des images suit un ordre linéaire spécifique et rigoureux (par exemple en boustrophédon comme chez les Kuna, ou en spirale comme chez les Ojibwa).

Les exemples que nous avons rappelés nous permettent d'esquisser un premier ensemble d'opérations mentales impliquées par l'usage des pictographies. Un premier constat s'impose : aucune de ces techniques de la mémorisation ne semble être « arbitraire » (G. Urton) ou « fondée sur le seul usage individuel de la mémoire » (T. Cummins). En Amérique comme ailleurs<sup>23</sup>, tout art de la mémoire est fondé sur l'imposition d'un ordre à un ensemble de connaissances partagées (ensemble que nous proposons d'appeler *tradition*) et sur un effet de saillance qui permet de distinguer toute connaissance individuelle d'une autre. Ces deux opérations rendent possibles ce que nous avons appelé ailleurs des *relations mnémotechniques*. À la différence des relations sémiotiques, celles-ci ne s'établissent nullement entre un signe et son référent dans le monde, comme dans une écriture. Il s'agit plutôt d'un ensemble d'inférences visuelles, fondées sur le déchiffrement d'images complexes, qui établissent une relation entre une mémoire des images et une mémoire des mots. L'efficacité des pratiques liées à la mémorisation des traditions iconographiques n'est donc pas due à la tentative plus ou moins réussie d'imiter la voie de la référence propre à l'écriture, mais à la relation qu'elles établissent entre différents niveaux d'élaboration mnémotechnique. Nous pouvons donc tirer une première conclusion : toute technique graphique de mémorisation suppose une *organisation modulaire* des connaissances à représenter. L'insertion de la représentation graphique du nom propre au sein de configurations de complexité croissante (nom propre + séquence narrative, en rapport d'inclusion ou d'alternance, etc.) nous en a offert un bon exemple.

Mais poursuivons notre analyse. Les deux premières opérations mentales d'ordre et de saillance, qui se réalisent au niveau iconographique, impliquent deux principes de niveau plus abstrait qui nous permettront de repenser aussi, en termes nouveaux, la relation entre pictogramme et signe écrit. Il est en effet utile de contraster, d'un point de vue logique, les traits qui définissent une écriture et ceux qui constituent, en tant que tel, un art de la mémoire quel que soit son degré de complexité. Considérons deux propriétés logiques qui permettent de caractériser *n'importe quel* ensemble de symboles : la puissance et l'expressivité. La puissance d'un système est définie par sa capacité d'attribuer des prédicats, éventuellement très simples, à un nombre élevé d'objets. L'expressivité, elle, permet au système de décrire un nombre limité d'objets en leur attribuant un grand nombre de prédicats. En ce sens, on dira que la description très détaillée d'une personne fournie par une seule image, par exemple un portrait, est très expressive et peu puissante. L'énoncé « tous les hommes sont mortels » est au contraire doué d'une grande puissance logique, tout en étant très peu expressif. Une fois ces prémisses posées, on remarquera que dans toute écriture transcrivant les sons d'une langue, par exemple l'écriture alphabétique que nous utilisons couramment, l'expressivité et la puissance de la langue coïncident avec celle de l'écriture. C'est à ces conditions que, selon la formule de Ferdinand de Saussure, « l'écriture disparaît dans la langue ». Or, un art de la mémoire est un système de symboles qui, tout en étant

23 - *Ibid.* Nous renvoyons ici à nos analyses d'un ensemble de techniques de mémorisation océaniques.

*très éloigné de l'arbitre individuel*, est caractérisé par le fait que son expressivité et sa puissance logique ne coïncident jamais avec celles de la langue. La structure d'un art de la mémoire, en tant qu'artefact mental, est donc constituée par l'établissement d'une relation entre les instruments de la saillance (qui confèrent au système son expressivité) et les modalités de l'établissement d'un ordre (qui confèrent au système sa puissance logique). On remarquera aussi que ces deux principes ont avant tout une fonction mentale : l'ordre qu'organisent les dessins (et leurs relations) en séquence possède une fonction évidente pour la codification mnémonique. La saillance conférée aux images, elle, joue un rôle irremplaçable dans les processus liés à l'évocation. Tout art de la mémoire est donc défini par trois ordres de relations : de type mnémonique (codification/évocation), iconographique (ordre/saillance) et logique (puissance/expressivité).

Pour analyser une tradition iconographique liée à l'exercice d'un art de la mémoire, il faudra par conséquent toujours évaluer quelle relation s'y établit entre codification et évocation, ordre et saillance, puissance et expressivité. Dans cette perspective, le cas des vanneries yekwana pourrait donc se décrire comme une iconographie mnémonique où un répertoire relativement limité de thèmes graphiques, faiblement organisés selon le principe de dérivation de tous les thèmes (singes, jaguar, anaconda) d'une seule forme de base (Odosha), confère au système une expressivité et un ordre relativement limités (fig. 6).

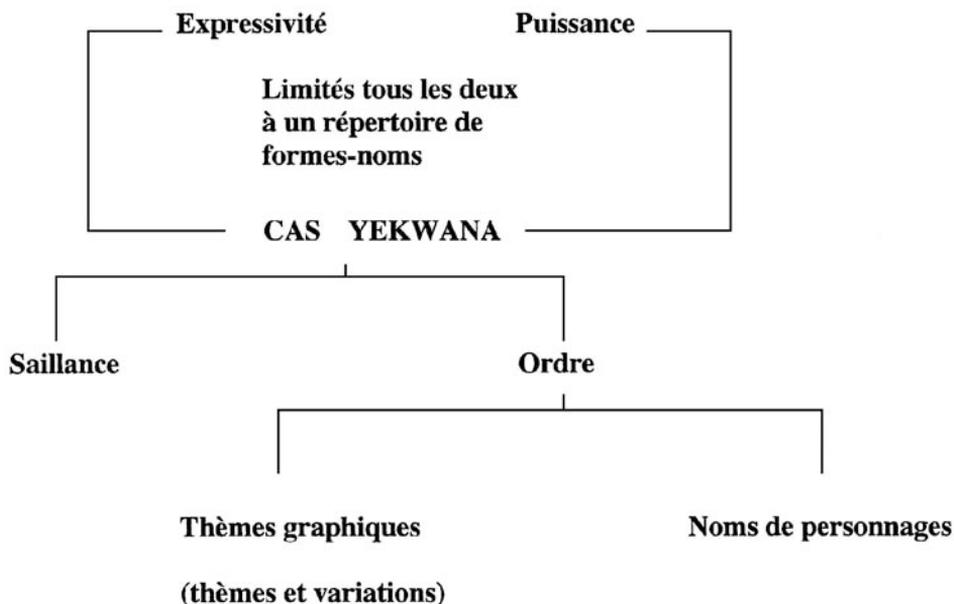


Figure 6. Ordre et saillance dans la pictographie yekwana.

Rappelons que nous parlons bien ici d'opérations mentales et de relations entre iconographie et langage. Pour comparer différents arts de la mémoire, il sera donc inutile d'examiner l'apparence, les supports ou les matériaux utilisés pour composer les graphismes. Seul comptera pour nous le type de relation qui s'établit

entre saillance et ordre d'une part, et expressivité et puissance de l'autre. Ajoutons à cette première définition un dernier point, qui concerne l'évolution des arts de la mémoire. La vision négative de la pictographie véhiculée par les historiens de l'écriture se fonde essentiellement sur l'argumentation que les ensembles pictographiques sont des symbolismes stériles, incapables de se développer parce que constitués d'innombrables tentatives individuelles et non abouties de transmettre de l'information. Dans cette perspective, l'écriture n'apparaît pas comme un développement de la pictographie mais plutôt comme son dépassement à partir de principes tout autres et, en particulier, du principe de la représentation des sons du langage. Bien des recherches indiquent, au contraire, la possibilité que le pictogramme ait suivi, en Amérique, une évolution cohérente et autonome pendant plusieurs siècles. Mais ce qu'il importe de souligner ici est que l'évolution des arts de la mémoire n'est pas seulement à concevoir dans la longue durée. Elle est aussi *modulaire* et multinéaire, ce qui signifie que le développement ou l'extension d'un de ses aspects constitutifs n'implique pas l'évolution parallèle d'un autre. Une tradition locale peut mettre l'accent sur l'organisation des connaissances et atteindre une grande complexité dans la mise en place d'un ordre des savoirs à mémoriser, sans développer une iconographie raffinée<sup>24</sup>. Dans d'autres cas, on pourra trouver une iconographie fortement codifiée et visuellement sophistiquée, douée d'une puissance (au sens logique du terme) relativement limitée. En fait, il n'y a là qu'une question de degré puisque le développement d'une forte saillance face à une puissance moins développée caractérise toutes les pictographies amérindiennes. Comme l'on sait, les pictographies ne peuvent représenter que des savoirs bien spécifiques et identifiés d'avance. Une brève analyse de l'art de la côte du Nord-Ouest de l'Amérique, du point de vue que nous venons de définir, nous permettra de montrer à quel point cette relation inégale entre ordre et saillance peut se développer.

## L'animal éponyme : savoirs visuels de la côte du Nord-Ouest

Les œuvres de Franz Boas et de Claude Lévi-Strauss ont fait de la côte du Nord-Ouest de l'Amérique un des lieux classiques de la recherche anthropologique. Ce véritable « œkoumène<sup>25</sup> » amérindien, qui réunit un certain nombre de cultures en un grand ensemble homogène, a été étudié pour sa mythologie, pour sa structure sociale, pour ses spectaculaires rites d'échange, pour sa temporalité cyclique qui sépare radicalement hiver et été à travers deux manières distinctes de penser la vie en société et le rapport à la nature. Inutile de souligner ici l'importance de l'art qui caractérise ces cultures. Découvert avec admiration par les surréalistes, il est aujourd'hui mis à l'honneur dans tous nos musées : historiens de l'art et anthropologues lui ont consacré un grand nombre d'études, retraçant ses styles, ses références

24 - *Ibid.* C'est le cas de bien des mnémotechniques océaniques que nous avons étudiées ailleurs.

25 - Claude LÉVI-STRAUSS, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979.

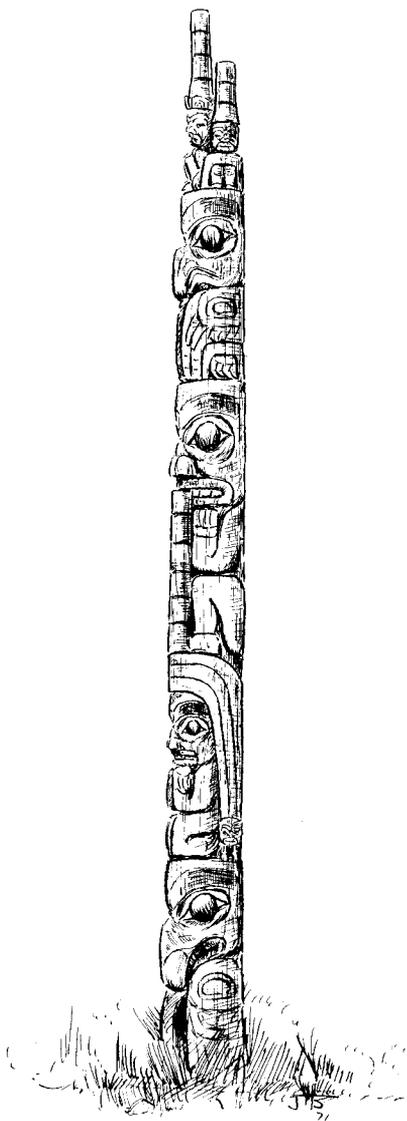


Figure 7. Le totem haida de la Maison de la Baleine Noire (John et Carolyn SMYLY, *The totem poles of Skedans, Seattle, University of Washington Press, 1973*).

mythiques, ses artistes et ses fondements esthétiques. On a plus rarement étudié les fonctions que cette iconographie peut assumer dans la mise en place d'une mémoire. Un totem de la côte, pourtant, n'est pas seulement le témoignage d'une pensée esthétique. Il possède aussi la fonction essentielle de préserver la mémoire d'un nom ou d'une série de noms. Le grand recueil de Marius Barbeau, ainsi que toute une série d'études consacrées aux sociétés de la côte<sup>26</sup> ne laissent aucun doute là-dessus : qu'il soit lié à la mémoire d'une personne, d'une maison, d'un clan, ou d'une moitié, sa fonction reste la même : donner à voir une série de personnages mythiques (Corbeau, Baleine, Aigle, Ours...) dont la série spécifique constitue le nom propre qui désigne l'ensemble d'un groupe social.

Considérons l'exemple d'un totem haida, provenant du village de Skedans<sup>27</sup> (fig. 7). Il s'agit d'une sorte de « colonne pictographique », série verticale d'images composée de ce qu'il est convenu d'appeler des « emblèmes héraldiques » (*crests*), le plus souvent en forme animale. Ces séquences d'emblèmes ne sont pas seulement utilisées pour donner à voir le nom du groupe social qui lui correspond, ici la « Maison de la Baleine Noire » qui porterait le nom complexe, en ce cas, de bas en haut, de : « Baleine noire – Corbeau – Arc-en-ciel – Aigle », mais aussi pour exhiber la propriété d'une série de territoires, de droits de chasse ou de pêche ou de privilèges rituels associés à la propriété de ces noms. Ajoutons ensuite

26 - Marius BARBEAU, *Totem Poles*, Ottawa, National Museum of Canada, 1950; Robert B. INVERARITY, *Art of the Northwest coast Indians*, Berkeley, University of California Press, 1950; John et Carolyn SMYLY, *The totem poles of Skedans*, Seattle, University of Washington Press, [1973] 1975; Viola E. GARFIELD, *The Tsimshian Indians and their arts. The Tsimshian and their neighbors. Tsimshian sculpture*, by Paul S. Wingert, Seattle, University of Washington Press, 1950.

27 - J. et C. SMYLY, *The totem poles of Skedans*, *op. cit.*

que les images correspondent toujours aussi à des ensembles très détaillés de récits, qui se réfèrent à l'histoire du groupe social en question : à ses mythes d'origines, comme aux légendes éventuelles, plus récentes, qui lui correspondent. Ainsi trouvera-t-on par exemple, marqué dans un totem, l'emblème d'un chef de clan particulièrement chanceux ou respecté ou même, dans un cas rapporté par M. Barbeau<sup>28</sup>, le bizarre portrait d'un groupe de missionnaires orthodoxes venus de Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur la côte du Nord-Ouest, le totem fait donc mémoire en plusieurs sens. Il peut se limiter à indiquer sur le site funéraire, dans lequel il s'inscrit, l'image ou le symbole d'une personne. Il peut rappeler des droits, marquer des territoires, indiquer des origines collectives, signaler des événements récents ou passés. Partout, cet ensemble de fonctions se réalise à travers la représentation, par emblèmes, de séries de noms. Nous avons vu, à partir de notre premier exemple amazonien, que la représentation de formes-noms était très répandue dans l'ensemble des pictographies amérindiennes. Ici aussi, il s'agit de mobiliser une mise en ordre des séquences et une saillance visuelle : mais il est clair que les voies d'engendrement de cette saillance sont autrement complexes. Le totem, en tant que forme spécifique, offre à ce problème une solution visuelle originale. On a souvent remarqué que l'iconographie de la côte du Nord-Ouest se fonde sur la formulation de ce qu'on pourrait appeler un alphabet de formes, où chaque thème visuel est doué de sens et correspond à un lexème. On aura par exemple des séries de formes de ce type qui correspondent à une sorte de processus de réduction d'une figure (d'homme ou d'animal) à ses composantes élémentaires : aile, nageoire, œil, patte ou queue (fig. 8). Un animal éponyme pourra donc être représenté par une ou plusieurs de ses parties. La représentation haida du monstre aquatique Sisiutl, dont le corps de reptile disparaît, remplacé par ses trois têtes, est un bon exemple de cette convention graphique (fig. 9).

Comme l'a montré Bill Holm, ce procédé de recombinaison abstraite d'ensembles et de traits pourra d'ailleurs conduire à des formes « représentatives » ou « distribuées » des traits iconiques composant tel ou tel être mythique représenté<sup>29</sup> (fig. 10). En fait, l'aspect « réaliste » ou relativement abstrait de ces représentations est moins important, dans cette tradition, que l'idée d'un espace plat orienté par une opposition droite-gauche par rapport à un axe central. C'est à partir de cette organisation que les traits iconiques (ou les formes de l'alphabet visuel) se disposeront selon un ordre préétabli. On aura reconnu là le concept de *form-line* (proposé et illustré par B. Holm, à la fois dans ses livres et ses œuvres) et celui de *split-representation*<sup>30</sup>. Signalons aussi le caractère dynamique de cette esthétique.

28 - M. BARBEAU, *Totem poles*, op. cit.

29 - Bill HOLM, *Northwest coast Indian art: An analysis of form*, Seattle, University of Washington Press, 1965.

30 - Bill HOLM, *Smoky-Top, the art and times of Willie Seaweed*, Seattle, University of Washington Press, 1983 ; Bill HOLM et William REID, *Form and freedom: A dialogue on Northwest coast Indian art*, Houston, Rice University, 1975 ; Joan M. VASTOKAS, « Cognitive aspects of Northwest Coast art », in M. GREENHALGH et V. MEGAW, *Art in society: Studies in style, culture, and aesthetics*, Londres, Duckworth, 1978, p. 243-259.

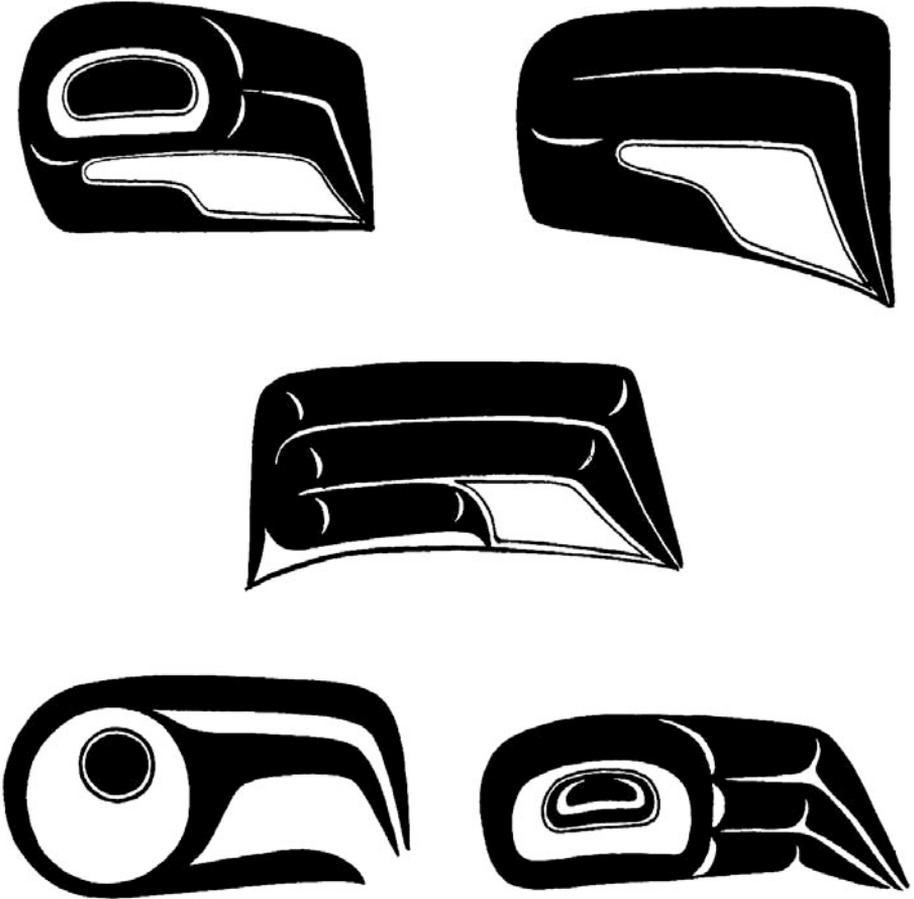


Figure 8. Quelques exemples de l'« alphabet de formes » de la côte du Nord-Ouest (Bill HOLM, Northwest coast Indian art: An analysis of form, Seattle, University of Washington Press, 1965).

Loin de constituer une manière de réduire les thèmes représentés à des représentations fragmentaires et statiques, la tradition iconographique de la côte en a fait un instrument précieux pour représenter la métamorphose. Les traits iconiques qui marquent de manière à la fois fragmentaire et emblématique la présence d'un animal peuvent en effet se combiner facilement et donner à voir un processus de transformation qui en modifie sans cesse l'apparence physique. C'est ainsi que de nombreux personnages mythiques seront représentés dans l'acte de se métamorphoser en un seul être : qu'il s'agisse d'un fabuleux monstre marin, d'un danseur rituel ou même d'un chamane possédé par ses esprits animaux. Nous avons étudié ailleurs les caractères visuels et mnémotechniques de ces représentations chimériques de la métamorphose<sup>31</sup> et nous n'allons pas y revenir. Ajoutons seulement

31 - Carlo SEVERI, « Una stanza vuota – Antropologia della forma onirica », in *Il sogno rivela la natura delle cose*, Milan, Mazzotta, 1991, p. 226-234.



Figure 10. *Espace représentatif et espace distributif* (Bill HOLM, Northwest coast Indian art: An analysis of form, Seattle, University of Washington Press, 1965).

que l'anthropomorphisme typique de l'art de la côte du Nord-Ouest doit probablement sa singulière intensité à un aspect formel qui caractérise ces séquences de transformations. Un bref examen des masques, peintures ou sculptures de la côte suffit pour se convaincre que, dans ces cultures, un être mythique (Pic, Aigle ou Corbeau) est *toujours* conçu comme une conjonction spécifique entre l'animal et l'humain. Au sein de cette iconographie, par conséquent, une série de métamorphoses n'est pas composée de termes binaires (animal 1/animal 2), mais se trouve toujours composée de termes à *trois éléments* (animal (en forme humaine 1)/animal (en forme humaine 2), etc.). C'est ainsi que l'idée d'une transformation d'un animal en un autre se double toujours, dans cette tradition, d'une sorte d'anthropomorphisme latent qui lui confère, parallèlement à l'élaboration d'un espace orienté, un moyen graphique de marquer la saillance. L'élément humain, comme un *ostinato* musical qui reprendrait régulièrement les mêmes notes pour accompagner une ligne mélodique changeante, reste toujours présent en toile de fond, montré et dissimulé à la fois à chaque passage d'une créature à une autre. Il s'agit là d'une manière strictement visuelle et tout à fait singulière de marquer l'unité logique du processus des transformations. Pour en saisir la spécificité, on pourrait utilement la comparer à la manière dont la tradition hopi a trouvé une solution à ce même problème de représentation de la complexité. Dans la tradition des céramiques, par exemple, on trouvera des formes simples et emblématiques, renvoyant comme sur la côte à des lexèmes-noms (Nuage, Foudre, Serpent, etc.) qui s'associent de manière à construire par exemple la figure d'un oiseau mythique (fig. 11).

Ici aussi, on engendre ce qu'on pourrait appeler une intensification de la saillance de l'image appelée à associer des significations différentes, tout en stimulant la reconstruction mentale d'êtres présentés sous forme fragmentaire. On a donc un procédé visuel qu'on pourrait comparer à un puzzle ou à une mosaïque d'éléments disparates, qui, une fois réunis, composent une image d'ensemble. Mais dans ce cas, ce résultat n'est pas obtenu par anthropomorphisme latent, c'est-à-dire en intensifiant la référence à l'humain implicite à l'intérieur d'une séquence linéaire de thèmes visuels qui renvoient l'un à l'autre – mais plutôt en choisissant une forme principale, naturellement porteuse d'une saillance, en tant que *critère d'ordre* où différents thèmes visuels viennent s'inscrire. Ce procédé aboutit ainsi à l'établissement de ce qu'on pourrait appeler une saillance complexe.

On aura donc pu esquisser trois manières graphiques de formuler des chimères et donc d'intensifier la saillance d'une image-nom : selon que ces images complexes se déploient dans un espace orienté, représentatif ou distributif, ou selon qu'elles s'inscrivent dans un espace condensé, linéaire dans le cas de l'anthropomorphisme latent des totems de la côte ou obtenu par inclusion de formes élémentaires hétérogènes au sein d'une forme-paradigme (saillance complexe) dans le cas hopi. Une analyse attentive de l'art de la côte du Nord-Ouest nous conduirait à identifier encore une autre voie de la saillance dans cette tradition. C'est ainsi que des matières spécifiques (des coquillages, des fourrures, des poils, ou des cheveux humains) interviennent dans la représentation, en intensifiant l'effet de présence des masques ou des totems. À une saillance purement visuelle, obtenue par l'usage d'un répertoire bien identifié de formes, s'ajoute ainsi une saillance indexicale.

Soulignons néanmoins qu'à ces voies complexes de la saillance iconographique correspond à l'intérieur de cette tradition une puissance logique rigoureusement limitée à la transmission des noms. Cela suppose, certes, une mise en ordre de ces savoirs en séquences : le totem est aussi une série organisée. Mais cet ordre ne constitue pas un principe pour engendrer d'autres connaissances : il se limite à enregistrer, tour à tour, les circonstances qui ont marqué dans une temporalité historique ou mythique l'existence de tel ou tel groupe social, individu, clan ou moitié. Bref, dans cette tradition, où l'invention des images a engendré une saillance visuelle d'une rare complexité, la mémoire des noms est circonstancielle et passive. Cette mémoire ne se transforme jamais, comme ailleurs, en un critère d'organisation applicable à d'autres domaines de la vie sociale. Raffiné sur le plan de la saillance, le système reste limité et passif du point de vue de l'organisation des savoirs qu'il est censé mettre en mémoire. Suivant la méthode d'analyse que nous avons proposée, on pourra donc caractériser cette évolution vers une complexité visuelle tout à fait exceptionnelle, en termes de développement progressif d'une saillance, à partir d'une relation minimale avec la mise en place d'un ordre (fig. 12).

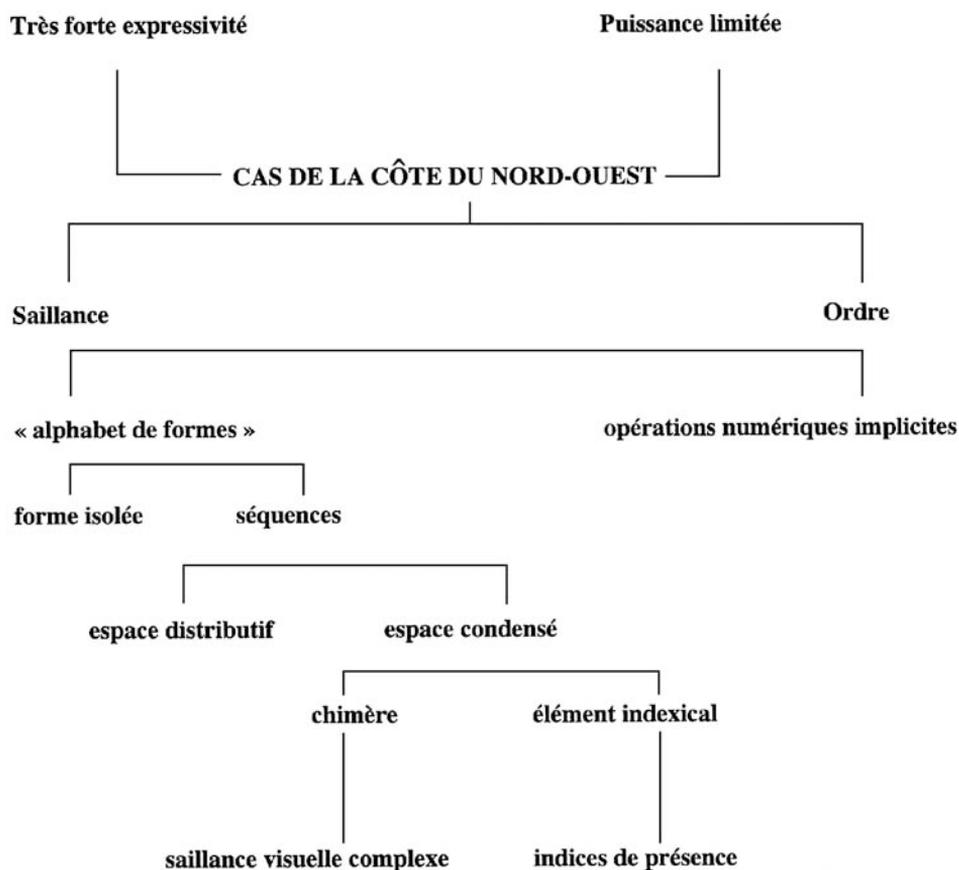


Figure 12. Développement de la saillance dans l'iconographie de la côte du Nord-Ouest.

L'ensemble de ces analyses, qui nous a fait traverser un certain nombre de cas apparemment sans relations entre eux, nous permet donc de conclure que l'évolution des arts de la mémoire amérindiens est bien modulaire et multilinéaire. Elle se développe suivant les deux critères que nous avons définis : l'exercice d'une pensée taxonomique et l'invention d'une saillance visuelle. Chacun de ces niveaux, qui a sa propre fonction mnémonique, confère à la tradition iconographique un certain degré d'expressivité et de puissance logiques. L'univers des arts de la mémoire est donc constitué d'un groupe bien défini d'opérations mentales.

## Pictographies et *kipus*

Or est-il imaginable d'insérer le système des *kipus* andins, si souvent comparé à une écriture et dont on a nié le caractère « simplement mnémotechnique » (G. Urton), dans ce schéma comparatif ? Peut-on appliquer à cette technique de notation, apparemment limitée au calcul numérique, les trois groupes de relations (mnémotechniques, iconographiques, logiques) que nous avons identifiés ? Pour réaliser cette application, on esquissera un tableau qui rendra compte du développement logique de l'*ordre complexe* qui caractérise ce système. Comme on sait, le développement de cette technique a engendré des critères d'organisation applicables à un vaste ensemble de domaines. Ce développement cohérent du critère taxinomique a conduit les *kipus* vers la mise en place d'un système doué d'une forte puissance logique. À l'intérieur de ce système, la saillance visuelle reste limitée au marquage (il est vrai, variable) d'un point (le nœud) dans une séquence linéaire (la cordelette). Dans ce contexte, il semble bien que l'élaboration d'un ordre imposé aux connaissances à représenter ait évolué vers la distinction entre une notion de quantité pure (réglée, comme on sait, par un système décimal et applicable à un nombre très élevé de catégories : hommes, objets, unités de temps, d'espace, etc.) et le concept, également numérique, de série ordinale. Au sein de cette dernière catégorie, on pourrait distinguer entre série numérique et série linguistique. On pourrait ensuite, dans la série linguistique, distinguer entre toponymes et anthroponymes. À partir de l'idée de série de nombres, on pourrait développer par exemple la notion de série de séries et l'organiser selon un critère décimal (fig. 13).

Dans cette perspective, les *kipus* andins nous apparaissent comme un art de la mémoire qui possède une saillance visuelle rudimentaire, tout en témoignant d'un niveau d'organisation fort complexe des connaissances. Du point de vue que nous avons choisi – mnémotechnique, iconographique et logique –, le système andin aurait suivi un type de développement inverse par rapport à ceux de la côte du Nord-Ouest et, plus en général, des pictographies. Insistons sur ce point : nous focalisons ici notre analyse sur des groupes de relations qui mobilisent un certain nombre d'éléments logiques et d'opérations mentales. Ce qui compte pour nous, c'est l'univers logique impliqué par le système et non son apparence visuelle. Nous avons vu que les traditions pictographiques pouvaient impliquer des opérations numériques implicites, notamment de caractère ordinal (séries, série de séries). À partir de la mise en place d'une tâche typique, comme celle de transcrire des séries

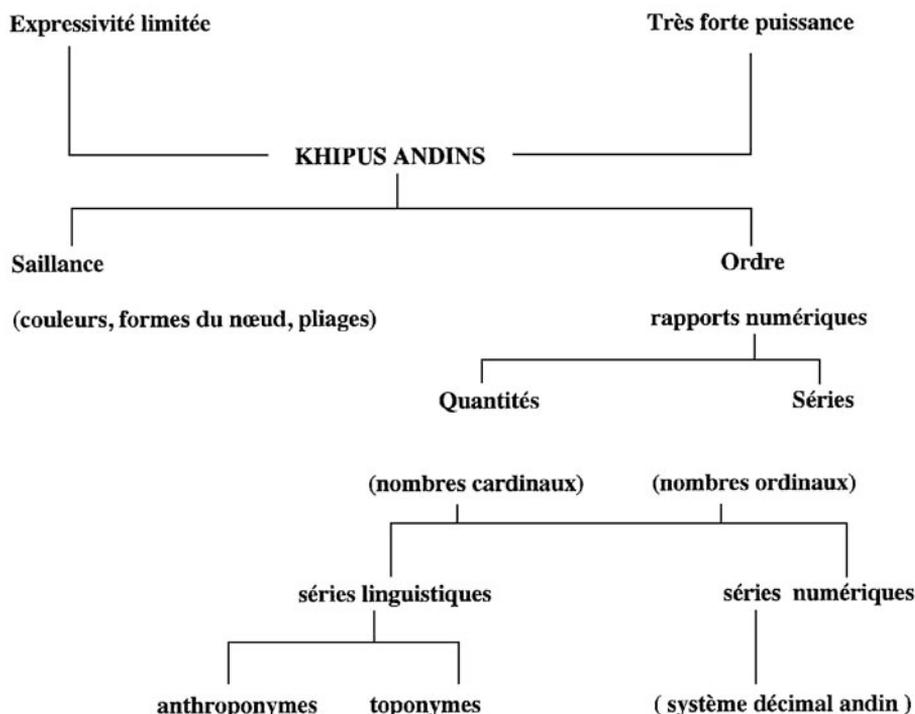


Figure 13. Développement de l'ordre dans les khipus andins.

de noms propres, les techniques andines de mémorisation auraient distingué les nombres des noms et les cardinaux des ordinaux. Une distinction ultérieure se réalise entre les séries de catégories qualitatives à nommer et les séries de nombres à engendrer, sur base décimale.

Dans son essai sur la « vie sociale des nombres », G. Urton a montré de manière tout à fait convaincante que le système décimal andin résulte de l'articulation de deux critères d'organisation liés à la pensée mathématique andine<sup>32</sup>. On aurait d'une part l'organisation par groupes structurés de successions « de un à cinq », selon le modèle des cinq doigts de la main, et d'autre part l'union systématique de séries de termes opposés (ou de moitiés) qui gouverne le dualisme andin et engendre ce qu'il a appelé une « arithmétique de rectification ». Ceci ne signifie nullement que les *khipus* sont « radicalement différents » des pictographies : l'énumération est une opération mentale constitutive de ces techniques de la mémorisation. Sans la mise en place de séries linéaires relativement rigoureuses, où chaque élément se trouve situé à une place spécifique dans une série ordinale, aucune pictographie amérindienne ne pourrait subsister : qu'il s'agisse de chants chamaniques, de calendriers ou d'autobiographies picturales. La forme narrative de ces traditions pictographiques ne doit pas faire oublier le fait qu'un certain nombre de relations de caractère arithmétique ou géométrique sont partout présentes dans

les pictographies. On en trouve des exemples à partir des relations d'inclusion, d'inversion ou de variation d'échelle (ou commutation géométrique) que l'on trouve dans les vanneries yekwana jusqu'à l'espace géométrique orienté qui caractérise, avec ses symétries régulières et savamment calculées, l'art de la côte du Nord-Ouest. Ce qui distingue les *kipus* n'est donc pas l'existence même de l'énumération ou d'un équilibre de parties exprimé en termes arithmétiques. C'est plutôt l'accent mis sur le critère logique de la puissance conférée à l'exercice du calcul, son application à un nombre croissant d'objets possibles qui rend compte du développement complexe et élégant de la pensée arithmétique à l'intérieur du système mnémotechnique des *kipus*.

En ce sens, les *kipus* de la tradition andine (très puissants et très peu expressifs) et les pictographies amérindiennes (dotées d'une grande expressivité, mais qui ne peuvent représenter que des traditions limitées) constituent les deux pôles, au sens logique du terme, d'un vaste ensemble d'arts de la mémoire amérindiens. Au sein de cet ensemble, toutefois, on se gardera d'établir des oppositions statiques. Une tradition principalement centrée sur l'organisation ordonnée des connaissances contient toujours une saillance latente; une tradition qui, à l'inverse, met l'accent sur la saillance peut développer des opérations numériques ou géométriques implicites et même un ordre de plus en plus complexe.

Armés de ces nouvelles hypothèses, revenons maintenant aux débats actuels qui concernent la nature logique des *kipus* andins. Nous avons vu que l'ensemble des témoignages existants, examinés sous l'angle de son organisation numérique, pouvait sembler hétérogène: on aurait d'une part la mémorisation des nombres et de l'autre celle des narrations. Environ un tiers des *kipus* existants (sur environ six cents) n'exhibe aucune régularité arithmétique. La question de savoir comment ce système, axé sur l'information numérique, a pu servir à la mémorisation de textes narratifs reste sans réponse et soulève de nombreux débats. Les travaux de l'historien polonais Jan Szemiński, une fois replacés dans la perspective unitaire que nous venons d'esquisser, pourraient nous aider à chercher une solution. J. Szemiński a récemment publié l'analyse d'un texte longtemps négligé<sup>33</sup> qui permet de remonter à un certain nombre de traces de la tradition orale andine. À travers l'analyse de ce texte, il a brillamment réussi à retrouver une série d'éléments de base, qui permettent de repenser l'ensemble de la chronologie de la région, Inca et pré-Inca. Il s'agit, de toute évidence, de recherches importantes. À la manière d'un archéologue de textes (ou d'un codicologue), l'auteur réussit à évaluer et à déchiffrer, on dirait presque couche par couche, un ensemble très riche d'exégèses indigènes contenues dans le texte de Fernando de Montesinos qui le conduisent à reconstruire toute une série de « faits de narration ». Grâce à ce travail, on peut ainsi jeter un regard nouveau sur toute une partie de l'histoire de la région andine. Mais son essai éclaire aussi, sans que son auteur en semble tout à fait conscient, certains aspects de *la forme de la tradition orale* dont le texte

de Montesinos semble contenir les derniers témoignages. À travers l'identification progressive des gloses et des commentaires indigènes qui accompagnent les « faits de narration », on voit progressivement émerger une manière typique d'organiser, *manifestement à des fins mnémoniques*, les connaissances qu'il s'agit de consigner à la tradition. Or, cette forme typique, telle qu'on la voit apparaître dans la « liste des Cent Rois » du livre de Montesinos, consiste à établir une liste de noms propres de souverains à laquelle on associera progressivement, terme à terme, une liste d'éponymes. On pourra parler ainsi du souverain Amawte (le lettré ou le sage), mais aussi de son successeur dit « le Grand Laboureur<sup>34</sup> », etc. À cette première liste de noms associés à des éponymes sera ensuite associée une liste de gloses : de brefs textes d'origine indigène figurant dans le livre de Montesinos (que J. Szemiński appelle « amplifications érudites ») peuvent en offrir un bon exemple. Bref, ce qui émerge de cette lecture « formelle » des analyses de J. Szemiński est une tradition composée d'éléments organisés selon un typique schéma paralléliste amérindien, où des séries de listes de noms s'articulent suivant un ordre spécifique et engendrent ainsi le squelette d'une narration.

Si nous cessons de séparer l'iconographique et l'oral au sein de la tradition andine et que nous essayons par conséquent d'intégrer dans sa définition l'usage typique des cordelettes, alors le travail de J. Szemiński peut nous aider à éclairer le mode de fonctionnement des *khipus* lorsqu'il s'agissait de coder (et d'énoncer publiquement, selon un calendrier spécifique) des textes. Remarquons d'abord qu'il faudrait cesser d'appeler ces séquences de noms, destinés à la mémorisation, des « narrations ». La narration était sans doute seulement un des modes d'organisation des connaissances dans la tradition andine. Lorsque le mode narratif était présent, il était orienté par un type d'organisation du savoir qui prenait plutôt une forme systématique, plus liée à l'articulation et au regroupement de listes de noms propres en tant que « foyers de mémoire », beaucoup plus que selon une structure analogue à celle d'un récit. En fait, si le processus de codification mnémonique sélectionne ici, comme ailleurs en Amérique, des connaissances constituées de trois classes d'éléments (nom propre, éventuellement doué de sens ; un titre ou éponyme (« le sage », « le grand laboureur », etc.) et une glose), on peut imaginer une représentation graphique correspondante (éventuellement capable d'assumer une complexité croissante) qui pourrait être constituée de trois cordelettes, de couleur différente : celle des noms propres, celles des titres et celle des gloses (ou même d'un élément capable de les caractériser : peste, révolte, invasion, etc.). Cette analyse du travail de J. Szemiński ferait ainsi émerger la *forme* (un « état d'organisation de la matière » selon la formule d'André Jolles à propos des « formes simples »<sup>35</sup>) conférée aux connaissances à mémoriser dans le système andin et nous aiderait à imaginer le mode de fonctionnement de la notation de textes à travers des séquences de cordelettes.

On supposerait ainsi, au sein même du système andin (où, rappelons-le, l'usage complémentaire de représentations pictographiques n'était pas inconnu),

34 - *Ibid.*, p. 312.

35 - André JOLLES, *Formes simples*, Paris, Éd. du Seuil, [1972] 1991.

non pas l'existence de systèmes radicalement différents (pictographiques ou numériques) mais plutôt l'usage plastique d'un seul système tour à tour focalisé sur la puissance ou sur l'expressivité. Dans ce système d'usages multiples, les cordelettes, qui normalement sont utilisées pour noter de grands ensembles peu caractérisés (logiquement puissants), se plient à la notation d'un univers limité de noms propres que les séries de gloses rendraient de plus en plus expressif. On aurait donc un usage spécifique qui pourrait exploiter certains aspects latents du système des *kipus* pour les rapprocher, du point de vue des propriétés logiques du système mnémotechnique, des pictographies. Sous cet angle, la cordelette marquée par les nœuds apparaît comme illustrant le schéma logique d'une notion jusque-là exclue par bien des spécialistes : celle d'une mnémotechnie complexe, d'un art de la mémoire où la séquence ordonnée est d'une part indissociable d'une glose orale mentalement organisée selon des règles bien définies et d'autre part toujours incarnée par une indication iconique. Cette indication iconique pourra par exemple prendre la forme, comme dans le cas du « *kipu géant* » étudié par Frank Salomon<sup>36</sup>, d'un objet fixé à l'intérieur d'un pliage ou d'un nœud, ou d'un symbole géométrique élémentaire, un *tocapu* du type de ceux qui sont étudiés par T. Cummins<sup>37</sup>, ou encore se réduire à une « couleur distinctive » qu'on aura attribuée à la cordelette.

Cette reconstruction (qui s'accorde avec les hypothèses émises par G. Urton ou M. Pärssinen à propos d'autres documents<sup>38</sup>) nous ferait retrouver au sein du système des *kipus* andins un élément essentiel qui caractérisait les pictographies : la mémorisation (ou plutôt l'établissement de ce que nous avons proposé d'appeler des relations mnémotechniques) suppose toujours une organisation modulaire des connaissances à représenter. Le parallélisme qui caractérise l'un et l'autre système est précisément un bon exemple de cette organisation modulaire des connaissances. L'unité qui associe ce système de codage mnémotechnique aux pictographies amérindiennes serait ainsi démontrée. Le système des *kipus* offre une configuration originale et spécifique d'éléments logiques (la liste de noms, la variation traduite en image associée à la glose orale, mais aussi les relations constitutives qui s'établissent entre ordre et saillance, expressivité et puissance, codification et évocation) qui opèrent, sous d'autres formes, au sein d'autres arts de la mémoire amérindiens. Les *kipus* andins possèdent donc tous les éléments de base des arts de la mémoire amérindiens.

Nous laisserons, comme il se doit, les spécialistes décider de l'interprétation qu'il convient de donner aux *kipus* non encore déchiffrés, aux textes qui s'y réfèrent (dont on commence à disposer grâce aux travaux de M. Pärssinen et

36 - On se référera à ce propos au travail de terrain et aux analyses tout à fait convaincantes de F. SALOMON, *Los Quipocamayos...*, *op. cit.*

37 - Tom CUMMINS, « Representation in the sixteenth century and the colonial image of the Inca », in E. H. BOONE et W. D. MIGNOLO (dir.) *Writing without words: Alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, Duke University Press, 1994, p. 188-219.

38 - G. URTON, *Signs of the Inka khipu*, *op. cit.* ; J. QUILTER et G. URTON (dir.), *Narrative threads...*, *op. cit.* ; Martti PÄRSSINEN et Jukka KIVIHARJU, « La escritura andina », in M. PÄRSSINEN et J. KIVIHARJU (dir.), *Textos Andinos*, *op. cit.*

J. Kiviharju<sup>39</sup>), et aux autres thèmes graphiques, pictographies, *keros* ou *tocapu*, qui y étaient associés selon toute probabilité. Quant à nous, nous serons satisfaits d'avoir esquissé, par rapport à la fausse opposition entre une écriture « sociale » et une mnémotechnie « individuelle et arbitraire », où semblait s'enliser le débat sur les *kipus*, une troisième voie orientée par une cohérence interne propre aux pictographies amérindiennes et qui témoigne des mêmes opérations mentales. Vus dans cette perspective, les *kipus* ne seraient donc ni des écritures, ni des mnémotechnies, mais appartiendraient légitimement – en tant que variante cohérente, aussi bien par leurs traits communs que par leurs différences pertinentes – à l'univers des arts de la mémoire amérindiens. Cet univers est constitué par un groupe bien défini d'opérations mentales, qui orientent une pensée dont l'expression est confiée autant à l'image qu'à l'espace mental où elle apparaît. L'étude des processus de mémorisation conduit donc, en Amérique comme ailleurs, à l'analyse d'une pensée à l'œuvre.

Au terme de notre analyse, nous pouvons conclure que les pictographies (et, peut-être les *kipus*) sont des traditions iconographiques et orales, où le rôle des images dans les processus de mémorisation est tout à fait identifiable : la parole ne s'y fait nullement « illustrer » par l'image. Bien au contraire, l'image joue un rôle constitutif dans la mise en place de relations mnémoniques entre certains thèmes visuels et certains mots qui jouent un rôle-clé dans la mémorisation des récits. On pourra affirmer aussi que les pictographies (et peut-être les *kipus*) acquièrent, dans cette nouvelle perspective, une dimension de pratiques traditionnelles, socialisées et identifiées, dont l'usage se révèle tout à fait comparable à celui d'un artefact mental. Elles appartiennent donc à un univers mental auquel on peut légitimement associer des pratiques que l'Occident a connues et développées selon ses propres axes et selon sa propre histoire.

Ces recherches ouvrent aussi sur deux perspectives nouvelles, qui concernent la relation entre iconographie, oralité et calcul. Nous avons évoqué la notion d'organisation mathématique de séries ordonnées, dont on a trouvé trace aussi bien au sein de systèmes pictographiques que dans les *kipus* andins. Un certain nombre d'opérations mentales, liées à l'établissement de séries numériques, ordinales et cardinales, semble jouer un rôle essentiel dans toutes les traditions pictographiques où la notion d'ordre séquentiel est présente. Il faudra donc poser le problème des fonctions mnémoniques qu'on peut identifier au sein de systèmes qu'on a classés, jusqu'à présent, sous le label un peu rapide d'« ethno-mathématiques ». Peut-on identifier la place des processus mnémoniques au sein de procédés de calcul ? Dans quelle mesure sont-ils liés à la notation graphique et quel rôle y joue la représentation mentale ? Nous avons jusqu'à présent critiqué le concept de traditions orales dans ses aspects formels et pour la méconnaissance du rôle essentiel qui y jouent les images. Nous voyons maintenant que ce concept pose des problèmes aussi en ce qui concerne ses contenus. Les traditions orales ont été sans

doute trop hâtivement associées au seul mode narratif. Peut-on imaginer une oralité et une iconographie du calcul, du classement, de la catégorisation ?

Ces recherches nous conduisent à poser une dernière question. Il s'agit de la relation entre pratiques associées aux arts de la mémoire, que nous avons jusqu'ici résolument ancrées à l'exercice de la tradition orale et au rôle de l'image mnémonique, et pratiques associées à l'écriture alphabétique. Consacrons donc, pour conclure, quelques remarques encore à la notion d'écriture et à ses relations multiples avec la pictographie. Une longue tradition nous a habitués à établir entre ces deux systèmes une relation d'exclusion réciproque. Selon cette perspective, la pictographie existe là où une véritable écriture n'a pas été inventée. Un dernier exemple amérindien peut montrer que nous sommes, là encore, face à une fausse opposition. Nous avons déjà rappelé un des grands thèmes de la tradition pictographique des Indiens des Plaines : l'autobiographie picturale. Selon cette tradition, un bon guerrier ou un chasseur habile avait l'habitude de peindre, souvent sur un manteau de peau de bison, un compte rendu pictographique de ses exploits<sup>40</sup>. Du point de vue technique, cette pictographie était composée de deux éléments : un schéma constant représentant la figure d'un cavalier placé dans un espace orienté, et une variation iconographique correspondant au nom propre du cavalier qu'on plaçait toujours à côté du visage du guerrier. À partir des années 1870, lorsque la domination des Blancs s'établit sur tout le territoire des Plaines, cette pratique de la pictographie évolua progressivement vers des contextes où l'écriture alphabétique était non seulement enseignée mais aussi imposée aux Indiens, pour d'évidentes raisons économiques, commerciales et administratives. Dans ce cadre, les Indiens apprirent rapidement à écrire toutes sortes de données, destinées notamment aux registres de caisses de l'armée américaine. C'est à cette époque qu'un usage spécifiquement indien de ces petits cahiers se propagea rapidement. Les Indiens commencèrent à transcrire leurs autobiographies picturales sur ces petits cahiers. On peut aujourd'hui observer de très près ce processus d'alphabétisation, puisqu'un grand nombre de ces *ledgers* ont été retrouvés et conservés dans les musées américains. On y voit la pratique pictographique se scinder en deux : les pictogrammes disparaissent en tant que tels tandis que les schémas graphiques constants évoluent vers un style graphique que les historiens de l'art placent aujourd'hui aux origines de l'art moderne des Amérindiens, avec ses auteurs et ses thèmes spécifiques. Pendant une période significative, au moins une cinquantaine d'années, les deux pratiques d'écriture et de pictographie ont coexisté : sur bien des *ledgers*, la transcription alphabétique des mots et les dessins se mélangent ou alternent. Or, lorsque l'auteur de ces documents mixtes marque en lettres alphabétiques son nom sur la page dessinée, il le situe inmanquablement à côté du visage du personnage : à la place désignée pour le pictogramme dans la tradition pictographique. Dans ces documents, le signe linguistique s'inscrit donc dans un espace mental qui reste orienté par les opérations (ordre, saillance) impliquées par l'usage de la pictographie. Dans ce cas, ce n'est pas (comme on l'a tant dit) la pictographie

amérindienne qui essaie d'« imiter » sans y réussir l'écriture des Blancs. C'est l'écriture qui, en se plaçant à la place du pictogramme, parle la langue mentale (« commune à bien des nations », comme l'écrivait Vico) des arts amérindiens de la mémoire, dont nous avons essayé d'esquisser ici l'univers logique.

Sur ces échanges entre iconographies mnémoniques et signes linguistiques, il reste, comme sur les traditions orales et iconographiques liées au calcul et aux séries numériques, sans doute beaucoup à faire. Concluons pour l'instant que la perspective de travail d'une anthropologie de la mémoire, en tant qu'étude de certaines techniques d'exercice de la pensée, n'exclut pas, loin s'en faut, l'étude de l'écriture alphabétique. Par un dernier renversement de perspective, cette étude nous conduirait à analyser les modes de fonctionnement de l'écriture au sein de traditions dites « orales » et donc à l'intérieur d'un horizon mental caractérisé par des « artefacts mentaux » propres aux arts de la mémoire. Ce serait là peut-être un moyen de nous libérer enfin, par la recherche empirique, du mythe anthropologique de la langue des origines faite d'emblèmes et d'images symboliques, où Vico voyait encore en 1744 le principe « de tous les hiéroglyphes ».

*Carlo Severi*  
EHESS-CNRS







Figure 5. Une page de la Bible Dakota conservée au musée d'Ethnologie de Berlin. Ce petit livre a été réalisé autour des années 1870 dans un village sious de la région des Grands Lacs (Cliché C. Seever).



*Figure 9. La représentation du monstre aquatique Sisiutl sur un tambour Kwakwaka'wakw, réalisé par Willie Seaweed (Image RBCM 12909 © Royal BC Museum).*



*Figure 11. Une chimère hopi (Poterie polychrome © President and Fellows of Harvard College, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 43-39-10/25808).*