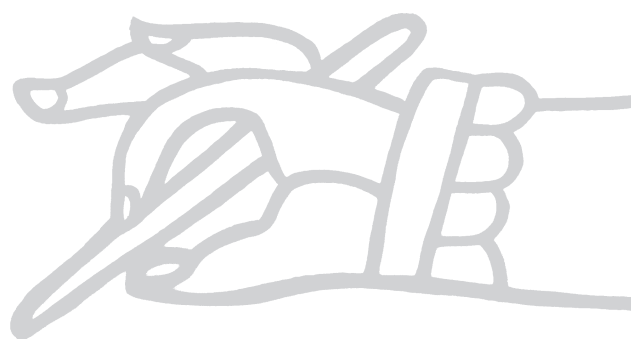


# Image et conception du monde dans les écritures figuratives

Actes du colloque Collège de France-  
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,  
Paris, 24-25 janvier 2008,  
édités par Nathalie Beaux,  
Bernard Pottier et Nicolas Grimal.







# **Image et conception du monde dans les écritures figuratives**

Actes du colloque Collège de France-  
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,  
Paris, 24-25 janvier 2008, édités  
par Nathalie Beaux,  
Bernard Pottier et Nicolas Grimal.

table des matières p. 406-407

# Introduction

Nicolas Grimal

**L'idée de ce colloque** est née lors d'une discussion amicale avec Orly Goldwasser, professeur à l'université hébraïque de Jérusalem, professeur honoraire à l'université de Göttingen : elle avait accepté de venir donner au Collège de France, début 2008, quatre leçons consacrées à l'écriture égyptienne. L'occasion nous semblait propice d'ouvrir, autour d'elle, un atelier de réflexion qui permette de développer les thèmes abordés à travers plusieurs écritures figuratives. Nathalie Beaux se chargea avec enthousiasme de l'organisation de cette réunion, que nous voulions limitée à quelques participants, de manière à aborder de façon suffisamment technique les points qui furent définitivement choisis.

Jean Leclant, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, accepta volontiers que nous associions le Collège et l'Académie pour ces travaux. D'un côté comme de l'autre, nous avons bénéficié pour cette entreprise, d'un soutien généreux et sans faille : que ce soit pour la tenue même des réunions, dont la qualité a beaucoup dû à l'efficacité souriante des deux administrations, pour l'accueil des participants, et, enfin, pour la publication de ces *actes* — dans la série des publications de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et grâce à une subvention de la Fondation Hugot du Collège de France.

Avec le même enthousiasme et une amitié aussi bienveillante qu'infatigable, Bernard Pottier, professeur émérite à la Sorbonne, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, accepta de conduire avec Nathalie Beaux la préparation des deux journées d'étude qui se déroulèrent, le 24 janvier 2008 au Collège de France, le 25 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il fut décidé d'emblée de traiter ce colloque plutôt comme un atelier, dont les résultats donneraient matière aux deux journées de colloque, au cours desquels chaque spécialiste devait présenter le point, ou, selon les cas, la synthèse des aspects abordés au cours de cette réflexion commune.

Le choix des écritures que nous souhaitions prendre en compte fut guidé par la problématique définie au départ à partir du champ de l'Égypte pharaonique. Les écritures retenues sont donc celles qui utilisent des signes qui ont une valeur sémantique ou phonétique, ou, naturellement, les deux. Le constat justifiant ce choix relève, lui aussi, essentiellement des caractéristiques de l'écriture égyptienne pharaonique :

le fait que les caractères qui possèdent une valeur sémantique, parfois dépourvue de valeur phonétique, sont demeurés des images lisibles et reconnaissables comme telles tout au long de l'histoire de la civilisation. La dimension figurative est donc essentielle et méritait à elle seule de faire l'objet d'un colloque.

Les avancées décisives réalisées depuis une vingtaine d'années dans l'étude des civilisations méso-américaines nous ont naturellement conduits à souhaiter comparer les données égyptiennes à celles des mondes maya et aztèque, dont les principes d'écriture offrent matière à de nombreuses rencontres, pour des environnements culturels totalement différents. Nous nous sommes donc tournés vers Jean-Michel Hoppan et Marc Thouvenot (respectivement ingénieur et chargé de recherche au Centre d'études des Langues indigènes d'Amérique Celia, UMR 7 595 du CNRS), qui ont bien voulu, eux aussi, jouer le jeu de ces échanges encore quelque peu hors norme.

Du côté asiatique, deux écritures nous ont paru offrir un troisième terrain, plus théorisé peut-être dans la conception même de l'écriture, mais procédant, au moins dans ses origines, de principes analogues. La première est l'écriture naxie, qui présente l'intérêt particulier d'être tantôt figurative et tantôt phonétique et de permettre ainsi un regard critique doublement informé, rejoignant ainsi, malgré un grand décalage spatial et temporel, d'une certaine façon, l'écriture hiéroglyphique égyptienne. Nathalie Beaux, chercheur associé au Collège de France et à l'institut français d'Archéologie orientale, a accepté d'entrer dans ce monde nouveau, révélé, il y a environ un demi-siècle, par Joseph Francis Rock. Sa compétence d'égyptologue et l'intérêt qu'elle porte depuis longtemps à l'écriture maya la portaient naturellement à explorer pour nous cette autre écriture. Léon Vandermeersch, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (V<sup>e</sup> section), correspondant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, a bien voulu l'accompagner, tout en assurant également l'étude du chinois. Elle a bénéficié de l'accès au corpus d'inscriptions et aux références bibliographiques rassemblées par Irène et François Frain lors du voyage d'étude qu'ils ont effectué en pays naxi. Ils ont généreusement mis à sa disposition toute leur documentation et leur expérience des traditions naxies.

L'écriture chinoise, enfin, nous a semblé un point de référence incontournable. Elle a, en effet, présenté à l'origine un caractère fortement iconique, même si elle a par la suite perdu sa motivation. Léon Vandermeersch a bien voulu se charger de ce lourd dossier, et nous faire bénéficier de son immense savoir. François Cheng, de l'Académie française, a accepté, lui aussi, de venir éclairer nos débats, en apportant son regard sur nos travaux.

Le propos de la réflexion commune qui s'est ainsi construite fut d'explorer la dimension iconique de ces écritures et de suivre son fonctionnement comme miroir unique de la conception du monde qu'avaient les civilisations concernées. L'idée n'était, bien évidemment, pas de jeter des ponts historiques, mais de féconder la recherche des spécialistes de chaque civilisation par un regard croisé sur certaines remarques, questions, théories que suscite l'usage de l'image comme vecteur de sens au sein même de l'écriture.

Le point de départ de la réflexion a été l'étude de la constitution du signe à valeur sémantique dans chacune des écritures considérées : avant tout, l'élaboration de l'image qui le constitue à partir d'une sélection de certains traits *prototypiques*. On s'est attaché, sur cette base, à approfondir la notion de traits distinctifs à travers des paléographies conjuguées à une réflexion théorique.

De façon à permettre une comparaison la plus large possible entre les civilisations considérées, nous avons retenu les domaines nécessairement communs à toutes. Le premier à s'imposer fut la représentation humaine — homme, femme, parties du corps humain — et animale — jaguar, lion, panthère, aigle, faucon, vautour, serpents. Pour chaque cas, une description de la motivation du signe a été donnée, et, dans le même temps, une attention toute particulière a été portée aux re-motivations ou aux réinterprétations de l'image originelle. De façon à prolonger cette approche du signe comme clé d'un univers conceptuel qu'il synthétise, nous nous sommes attachés à quelques domaines d'explorations parallèles, essentiellement celui de la gestion de l'espace/temps.

Anne-Marie Christin, professeur à l'université Paris Diderot-Paris VII, directrice du Centre d'étude de l'écriture et de l'image (université Paris-Diderot), a bien voulu accepter le rôle difficile de modérateur de nos travaux.

**Le colloque s'est donc organisé selon le calendrier suivant :**

**jeudi 24 janvier** 2008, Collège de France, amphithéâtre Guillaume-Budé

- 9 h 15 **introduction**, par Nicolas Grimal.
- 9 h 30-10 h 45 « **Le maillage par images qu'effectue l'idéographie chinoise du monde qu'elle saisit** »,  
par Léon Vandermeersch.
- 10 h 45-11 h 30 « **L'écriture figurative naxie** »,  
par Nathalie Beaux et Léon Vandermeersch
- 12 heures-13 h 15 « **L'écriture pictographique du nahuatl** »,  
par Marc Thouvenot
- 14 h 45-16 heures « **Les glyphes mayas** », par Jean-Michel Hoppan
- 16 heures-17 h 15 « **Écriture hiéroglyphique égyptienne — l'image du signe** », par Nathalie Beaux
- 17 h 15 **discussion générale**, Anne-Marie Christin,  
modératrice.

**vendredi 25 janvier**, matin, Institut de France, grande salle des séances

- 9 heures-10 h 15 « **L'écriture égyptienne — approche sémiotique** »,  
par Orly Goldwasser.
- 10 h 30-12 heures **étude comparative de quelques signes figurant l'homme et des parties du corps**
- 12 heures-13 h 30 **étude comparative de quelques signes figurant des animaux**
- 15 h 30 **séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres :**  
— **introduction**, par Anne-Marie Christin ;  
— **Conception de l'espace et du temps**  
révélée par l'écriture dans ses signes figuratifs :  
chinois (par Léon Vandermeersch), naxi (par Nathalie Beaux), aztèque (par Marc Thouvenot), maya (par Jean-Michel Hoppan), égyptien (par Nathalie Beaux) ;  
— **conclusion**, par Bernard Pottier,  
avec la participation de François Cheng.

**On retrouvera cette structure** dans l'organisation des *actes*, dont Nathalie Beaux a assuré la publication, en étroite collaboration avec Olivier Cabon et Thierry Sarfis.

Une première partie est consacrée à la **présentation des écritures figuratives et à la comparaison des champs choisis** (p. 4-329), d'abord avec l'étude de Léon Vandermeersch, «L'idéographie chinoise instrument de maillage du sens sur le réel» (p. 12-43), puis avec celles de Nathalie Beaux, «L'écriture figurative naxie» (p. 44-61) et «Étude de quelques signes naxis» (p. 62-75), suivies des précisions apportées par Léon Vandermeersch «Écriture naxie et écriture chinoise» (p. 76-79). Viennent ensuite les contributions de Marc Thouvenot, «L'écriture figurative du nahuatl, ou *in tlacuilolli*» (p. 80-139), et «Quelques éléments de l'écriture pictographique du nahuatl» (p. 140-197), Jean-Michel Hoppan, «L'écriture figurative des Mayas» (p. 198-241). Enfin, Nathalie Beaux présente le système égyptien («Écriture égyptienne: l'image du signe», p. 242-287, et «Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens», p. 288-313) et dresse une comparaison des différents systèmes: «Le signe figuratif: maya, aztèque, chinois, naxi et égyptien», p. 314-333.

Le second volet développe les «**Réflexions autour du signe figuratif**» (p. 331-383). Elle s'ouvre sur l'étude d'Orly Goldwasser, «La force de l'icône — le "signifié élu"» (p. 336-362), suivie de la contribution de Nathalie Beaux, «Le signe figuratif égyptien: types de (sur)motivation» (p. 364-371). Viennent ensuite les contributions de François Cheng, «Le chinois: écriture figurative et Souffle-Esprit» (p. 372-376) et Marie-Christine Christin, «De la figure au signe d'écriture: le point de vue de l'alphabet» (p. 378-387).

Bernard Pottier, enfin, tire les **leçons de nos travaux**, tout en ouvrant de nouvelles perspectives: «Les sémiologies figuratives et les autres» (p. 388-402).

Nous sommes bien conscients de nous être aventurés sur des terrains encore peu explorés pour certains, difficiles pour d'autres, ne serait-ce que par la complexité des interdisciplinarités qu'ils mettent en œuvre. Le lecteur pourra se faire une idée des approches que nous avons tentées. Certaines nous ont paru ouvrir de nouvelles perspectives; notre souhait est qu'elles puissent connaître de futurs développements.



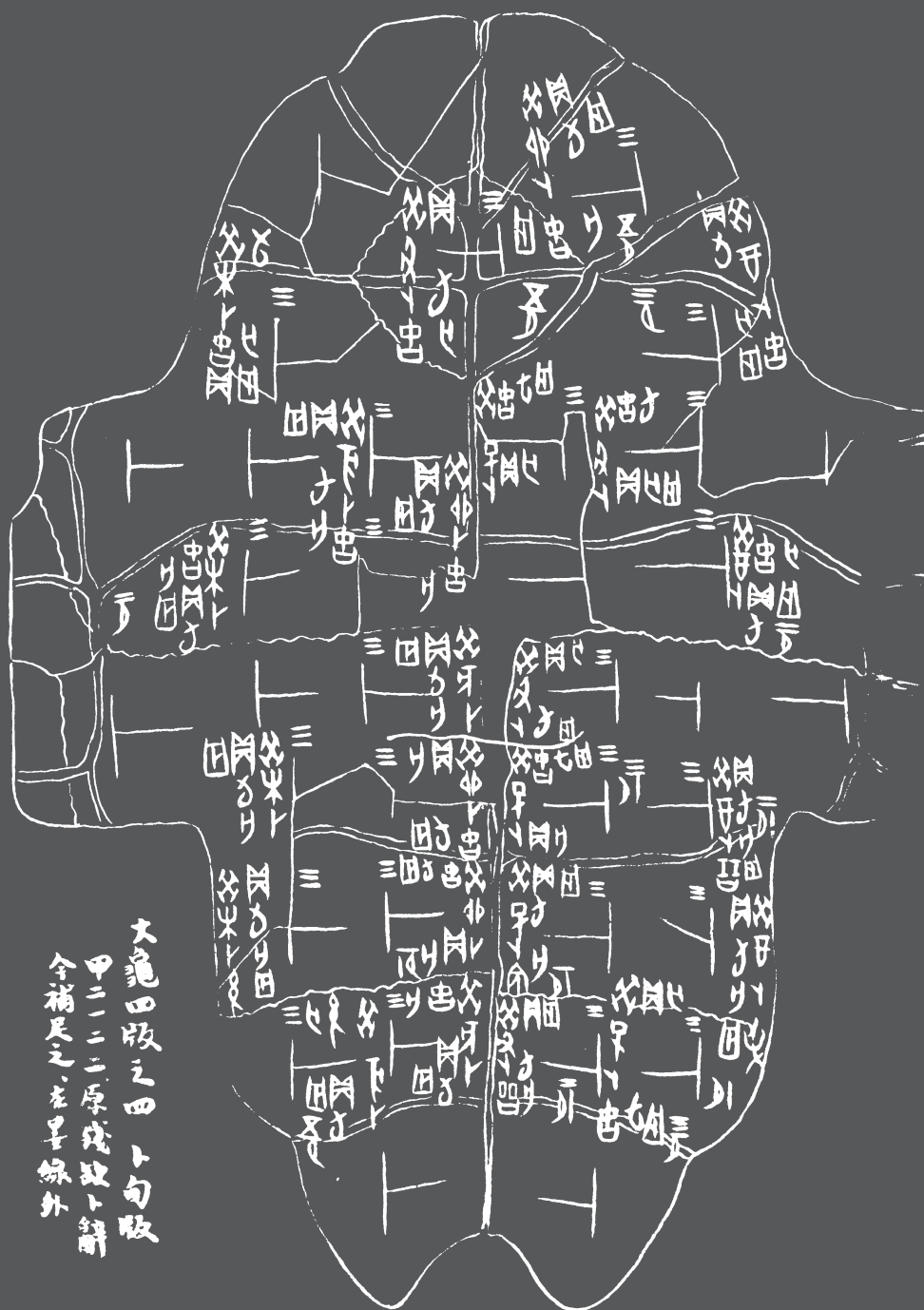
# 1

**Présentation  
des écritures  
figuratives  
et comparaison**

# L'idéographie chinoise instrument de maillage du sens sur le réel

Léon Vandermeersch

L'une des très rares carapaces ventrales de tortue ayant servi à la divination, dans la Chine de la fin du II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, retrouvées entières. Elle porte vingt-trois fissurations divinatoires (en T couché) annotées toutes de formules oraculaires semblables, portant sur l'absence de malheur dans la décade suivante à venir, chacune étant datée du dernier jour décadique d'une suite de vingt-trois décades, sur neuf mois lunaires successifs, dont un treizième mois embolismique.



**Si, dans la présentation qui va suivre,** s'agissant des caractères chinois, le terme d'idéographie est préféré à celui d'écriture, c'est que, pour bien comprendre le système idéographique propre à la culture chinoise, il faut avoir à l'esprit qu'il n'a nullement été inventé pour transcrire la langue parlée, ce à quoi il ne servira que bien plus tard. Ce qui caractérise ce système, c'est qu'il a primitivement été conçu exclusivement pour noter les paramètres pris en compte dans les opérations de divination. Il s'agit donc d'abord d'un langage fabriqué exprès pour servir à constituer des bases de données mises à la disposition de la spéculation mantico-logique. Portant sur quelle sorte de divination ? À l'époque — l'époque Yin de la dynastie des Shang, soit les trois derniers siècles du deuxième millénaire avant notre ère —, sur une forme très raffinée de *pyroscapulomancie*, c'est-à-dire d'interprétation des craquelures que les devins faisaient apparaître sur des omoplates de bovidés ou des écailles de tortue spécialement apprêtées, en provoquant la fissuration par application de tisons ardents à l'endroit d'évidements préparés pour recevoir ce brûlage. Beaucoup de pièces divinatoires de ce genre ont été découvertes depuis 1899, un très grand nombre à l'état de fragments (plus d'une centaine de milliers), et quelques-unes entières. Elles se présentent sous la forme de plaques osseuses parfaitement nettoyées, marquées sur une face par les traces de brûlages soigneusement conditionnés, et sur l'autre par les craquelures scapulomantiques correspondantes, fréquemment accompagnées d'inscriptions.


















Ces inscriptions, dites *oraculaires*, notent, relativement à la craquelure scapulomantique voisine, de façon plus ou moins elliptique ou lacunaire, d'abord la date journalière de la divination en jour du cycle sexagésimal (voir *infra*), puis le nom du devin qui l'a pratiquée, puis son objet (la nature faste ou néfaste de la prochaine décade, le temps beau ou mauvais à venir le ou les jours suivants, l'opportunité de telle ou telle cérémonie du culte ou de telle ou telles entreprise de guerre, de chasse, de travaux agricoles etc.), puis le pronostic établi, et enfin la date mensuelle par indication de la lunaison, avec éventuellement la mention de quelque référence complémentaire de lieu et de circonstance, en ajoutant parfois en post-scriptum l'indication d'un événement ultérieur ayant confirmé le pronostic.

Du point de vue mantico-logique, le paramètre essentiel de la divination était sa date journalière dans le cycle sexagésimal. Cette date est toujours exprimée par un binôme de deux graphies, prises, la première dans une série dénaire dites des *dix troncs célestes*, la seconde dans une série duodénaire dite des *douze branches terrestres* (**tableaux XIII et XIV**). Toutes ces graphies sont non figuratives. Les noms des devins, ensuite, sont transcrits par des graphies également non figuratives. C'est pour répondre au besoin de vocabulaire de ce qu'on appelle en chinois l'*ordonnance* (*ming*) de la divination, c'est-à-dire la notation de son objet, qu'il est fait appel à des graphies iconiques. Ces ordonnances sont des énoncés au sens mathématique du mot : elles formulent, en termes de problème posé, les données de la question à laquelle doivent répondre les craquelures divinatoires. Et comme il s'agit de données concrètes relevant de l'environnement objectif, il est naturel que ces données aient été figurées par des graphies conçues à l'image stylisée des objets auxquels renvoient leurs significations. Ces graphies iconiques, dont le nombre dépasse le demi-millier dans les inscriptions oraculaires, s'inspirent manifestement très largement, dans leur graphisme, des marques de fabrication iconiques que portent souvent les poteries néolithiques et qu'on retrouve dans beaucoup de dessins pariétaux préhistoriques. Ce sont les énoncés d'*ordonnances* de divination, riches en graphies de cette sorte, qui sont au cœur du développement de l'idéographie originelle en véritable langue graphique. D'abord par transposition en textes très semblables aux formules énonçant l'objet des divinations mais qui exposent des faits justifiant l'octroi d'une investiture ou d'une récompense, l'usage s'étant établi de valider ces investitures et récompenses en les enregistrant sur des vases de bronze rituels. Puis par extension de cet usage à l'enregistrement de tous les actes importants du pouvoir, non plus sur bronze, mais sur lamelles de bambou, en forme d'annales de l'État, ainsi qu'à la consignation, de la même façon, de tout ce qui était considéré comme particulièrement digne d'être gardé en mémoire de la tradition culturelle. Les devins, inventeurs et détenteurs de l'idéographie, sont alors devenus cumulativement des scribes, les deux fonctions étant désignées d'un seul mot, *shi* dans le chinois de l'époque. Et l'idéographie divinatoire est peu à peu devenue une véritable *langue graphique*, en chinois *wenyan*, bien sûr reflétant structurellement la langue parlée dont

se servaient d'autre part oralement les scribes-devins, mais se différenciant fortement de celle-ci par une formalisation très poussée, surtout au plan du lexique des graphies. Finalement, après que Confucius (550-470 avant notre ère) eut pris sur lui de réviser pour l'édification de ses disciples tout le corpus d'écrits officiels conservé de son temps, cette langue graphique a donné naissance, à l'époque des Royaumes combattants (474-221 avant notre ère), à une littérature d'auteurs, dans laquelle elle a achevé de se perfectionner.
















Une telle évolution n'a été possible que grâce à la remarquable économie du système des graphies, qui a rendu la langue graphique chinoise aussi maniable qu'ailleurs l'écriture alphabétique. Là se trouve la raison pour laquelle, jusqu'à nos jours, l'idéographie chinoise, bien que passée de la structure de langue graphique à celle d'écriture proprement dite, a été préservée de la mutation alphabétique qui a entraîné l'extinction des autres idéographies anciennes, à Sumer et en Égypte. Les scribes chinois n'ont jamais ressenti le besoin de chercher mieux que leur système, parce qu'ils avaient réussi à rationaliser celui-ci de manière à pouvoir fabriquer et utiliser facilement autant de graphies qu'ils en voulaient. Comment ? Par des procédés qui sont à l'œuvre dès les tout débuts de l'idéographie, bien qu'ils n'aient fait l'objet de théorisation que tardivement, quand commence en Chine, peu avant le début de notre ère, la lexicographie savante. La théorie chinoise développe la distinction de six catégories de graphies, désignées respectivement comme *pictogrammes*, *déictogrammes*, *syllogigrammes*, *morphophonogrammes*, *emprunts* (d'homophones) et *doublets* (dissimilés). Laissons de côté les deux dernières catégories, qui ne couvrent que des réemplois de graphies déjà existantes. Reste quatre. Les deux premières sont de type iconique simple, qu'il s'agisse des *pictogrammes* (*xiangxing*), figurant directement l'objet auquel renvoie la signification, ou des *déictogrammes*, définis comme « désignant » cet objet sur une figure. Le **tableau I** montre quelques exemples des uns et des autres, et aussi comment se perd la dimension de figuration des graphies primitives au cours d'un processus de normalisation sur lequel nous reviendrons. La caractéristique des déictogrammes ressort clairement de l'exemple des deux graphies signifiant *ramure* et *racine* par l'ajout d'accents (primitivement trois points, par la suite un trait de pinceau) sur les parties

Tableau I Pictogrammes (lignes 1, 2, 3) et déictogrammes (ligne 4).

 (日, 日) Soleil	 (月, 月) Lune	 (又, 又) main droite	 (目, 目) œil
 (戠, 戠) hache d'arme	 (皿, 皿) vase	 (麋, 麋) cerf	 (魚, 魚) poisson
 (果, 果) fruit	 (禾, 禾) millet	 (龜, 龜) tortue	 (龍, 龍) dragon
 (二, 二) deux	 (三, 三) trois	 (木, 木) arbre	 (末, 末) ramure  (本, 本) racine

Graphies archaïques devant les parenthèses et, entre parenthèses, sur les lignes 1, 2 et 3, graphies normalisées anciennes suivies de graphies modernes; sur la ligne 4, seulement les graphies modernes.

Tableau II Exemples de syllogigrammes.









 (戠, 戠) +  (止, 止) =  (武, 武) hallebarde [qui] arrête = militaire
 (亻, 亻) +  (言, 言) =  (信, 信) homme + langue = sincérité
 (牛, 牛) +  (支, 支) =  (牧, 牧) bovi + main avec bâton = bouvier
 (力, 力) x 3 =  (劦, 劦) bêche x 3 = ensemble
 (宀, 宀) +  (艸, 艸 x2) +  (亻, 亻) =  (寒, 寒) toiture + herbes + homme arrêté (immobile sous un toit ouvert au vent) } = froid

Les graphies archaïques sont suivies des graphies modernes correspondantes entre parenthèses.

correspondantes de la graphie de l'*arbre*. Elle est moins claire dans le cas des graphies signifiant des nombres par des traits, traitées cependant en lexicographie chinoise classique comme relevant de la même catégorie. Ce qui compte en tout cas, c'est qu'il s'agit de formes iconiques simples, auxquelles le lexicographe chinois réserve, *stricto sensu*, le nom de *graphie* (*wen*). De celles-ci dérivent les *syllogrammes* (*huiyi*) et les *morphophonogrammes* (*xingsheng*). Les premiers *combinent les sens* (*syllogi-*) des graphies simples dont ils se composent, comme le montre le **tableau II**. Le pictogramme de la hallebarde combiné avec celui du *pied arrêté* signifie non pas *\*arrêter l'emploi des armes*, mais inversement *employer les armes pour arrêter* (une agression), et par extension tout ce qui est *militaire*. De même, le pictogramme de l'homme combiné avec celui de la langue signifie « ce qui doit caractériser le discours de l'homme », à savoir la *sincérité*. Un bovidé (figuré par une paire de cornes au-dessus des oreilles) et une main tenant un bâton signifient *bouvier*, et par extension *gouverner*. Trois bûches réunies signifient *ensemble*, et plus particulièrement *de concert*. Les syllogrammes peuvent être beaucoup plus complexes, comme pour le mot *froid*, signifié par la combinaison compliquée de la figure d'un homme entravé, donc immobile, sous un toit entouré d'herbes, donc sans murs et ouvert au vent. C'est sans doute pour éviter cette complication qu'a été imaginée la catégorie des morphophonogrammes, la plus caractéristique de l'idéographie chinoise. Les graphies de cette catégorie sont des graphies dérivées par croisement de classes de mots graphiques traités comme ayant entre eux une parenté sémantique, que marque comme composant commun une même graphie appelée dans cette fonction *radical* (qui en chinois se dit *forme*: *morpho-*), avec des classes de mots dotés de prononciations voisines, que marque comme composante commune une même graphie cette fois appelé *phonétique* (*-phono*). Le **tableau III** en montre quatre exemples mettant en œuvre la même graphie simple, le pictogramme d'une *hache*, tantôt pris comme *radical sémantique*, dans les mots *hachette* et *hacher*, tantôt pris comme composant phonétique, dans les mots *aube* et *nouveau*.











L'économie du système idéographique chinois a consisté à ne développer l'accroissement du lexique que par des graphies composées, fabriquées à partir d'un nombre limité de graphies simples. C'est à ces

**Tableau III** Exemples de morphophonogrammes autour du pictogramme de la hache, tantôt utilisé pour sa prononciation, comme phonétique, tantôt utilisé pour sa signification, comme radical sémantique.

- a) graphies composées avec la phonétique  (斤 *jīn* [prononciation archaïque : *kien, g'ian, gian*] signifiant : *hache*)
- avec le radical du soleil :  (昕 *xīn* aube)
- avec le radical de la pertuisane :  (新 *xīn* nouveau)
- b) graphies composées avec  comme radical sémantique et diverses phonétiques
- avec la phonétique  (父 *fù* père, oncle) :  (斧 *fù* hachette)
- avec la phonétique  (石 *shí* [prononciation archaïque : *diak, ziaak, tiak*])
-  (斫 *zhuó* hacher)

Après les graphies archaïques d'époque Yin, entre parenthèses les graphies modernes.

**Tableau IV** Normalisation des structures des graphies.

- a  +  (止) →  = 走 *courir*
- b  +  →  = 齒 *dent*
- c  →  = 沈 *noyer*
- d  (射) →  = 射 *tirer à l'arc*

graphies composées que le lexicographe réserve en chinois *stricto sensu* le nom *zì*, que nous traduisons par *caractère*, et qui signifie étymologiquement *proliférant*. Ce principe d'économie par contrôle de la *prolifération* des graphies composées à partir des graphies simples va être appliqué de façon de plus en plus rigoureuse au fil de l'évolution de l'idéographie, par standardisation sur deux plans : le plan de la structure des compositions graphiques et le plan des traits élémentaires du dessin des graphies.

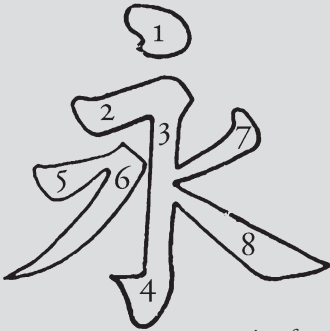
Au plan de la structure des graphies, on constate que, dans les inscriptions oraculaires primitives, on ne compte de graphies composées que pour environ la moitié d'un lexique de 1226 graphies déchiffrées, alors que dans le premier dictionnaire chinois, compilé au tournant du I<sup>er</sup> au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, elles comptent pour 85 % d'un lexique de 9475 graphies recensées. C'est que, non seulement a très vite cessé la production de graphies simples, conçues indépendamment des autres, mais encore beaucoup de graphies simples de l'idéographie primitive ont été systématiquement reformatées en graphies composées. Par exemple, le pictogramme signifiant *courir*, primitivement formé simplement de l'icône d'un personnage vu de profil en pleine course (**tableau IV**, ligne a, 1<sup>ère</sup> graphie), est dans un deuxième temps normalisé par l'adjonction d'un radical sémantique, le pictogramme du pied (qui suit le signe + sur la même ligne du tableau, sous une forme qui n'est déjà plus tout à fait la forme iconique rappelée à la suite entre parenthèses). La graphie primitive est ainsi normalisée en *sylllogigramme* (dont les deux composants ont d'ailleurs été par la suite fondus ensemble par les scribes pour ne plus faire qu'une graphie simple — la dernière sur la droite de la ligne a —, réutilisée comme radical sémantique). Autre exemple : à la graphie primitive signifiant *dent* (**tableau IV**, ligne b 1<sup>ère</sup> graphie), purement iconique elle aussi, a été ajouté dans un deuxième temps le même pictogramme du pied (qui suit le signe + sur la même ligne), mais cette fois comme phonétique et non plus comme radical sémantique. Ainsi est normalisé le *morphophonogramme* *chi* (la dernière graphie sur la droite de la ligne b), où se retrouve la graphie *pied* pour rappel de sa prononciation *zhi*. Un autre exemple encore est celui de la graphie *noyer*, primitivement le pictogramme d'un bovidé au milieu de l'eau d'une rivière (**tableau IV** ligne c, 1<sup>ère</sup> graphie : le pictogramme *bovidé* est formé d'un trait vertical pour le corps, au haut duquel sont figurées deux cornes, sous les-

quelles deux oreilles), parce que le mot signifie étymologiquement le sacrifice de bovidés par immersion (en offrande au génie d'un fleuve). Cette fois, la normalisation s'est faite par restructuration des éléments iconiques de la graphie: l'icône des bovidés a été repositionnée hors de l'icône de la rivière et à sa droite, le tout pour former un *morphophonogramme* régulier composé du radical sémantique de l'eau, à gauche, et à droite d'une phonétique, avec laquelle a été confondue l'icône des bovidés. Dans un dernier exemple, celui de la graphie signifiant *tirer à l'arc* (**tableau IV** ligne d) la normalisation, en syllogigramme, a entraîné un quiproquo sur l'icône de l'arc avec flèche, confondue avec le pictogramme du corps humain (icône d'un ventre rebondi au milieu duquel est marqué le nombril: cf. sur la même ligne du même tableau les deux graphies entre parenthèses). Cette confusion n'a pu se produire que parce que l'iconicité des graphies n'était pas fortement motivante. En quoi se constate un effet de démotivation des pictogrammes dû à l'influence, dès l'origine, de la nature non figurative des graphies du vocabulaire technique de la divination, celui des chiffres de la datation dans le cycle sexagésimal.

La démotivation iconique de l'idéographie a entraîné des confusions étymologiques dont l'ancienne lexicographie chinoise porte bien des traces; mais elle a permis que soit systématisée la standardisation des traits du dessin des graphies même en rendant méconnaissables les pictogrammes primitifs. Cette deuxième normalisation, qui affecte ce qu'on peut appeler la seconde articulation de l'idéographie, celle des *graphèmes*, a été radicalisée par l'emploi du pinceau tel qu'il a été perfectionné au III<sup>e</sup> siècle avant notre ère. Tous les tracés arrondis, auxquels se prête mal ce pinceau, ont été transformés en tracés anguleux, notamment les ronds en carrés, tandis que la possibilité de faire des pleins ou des déliés a été exploitée au plan de la plasticité des traits calligraphiés, plus ou moins appuyés ou effilés.

Traditionnellement, les graphèmes standard sont étalonnés sur la graphie *yong* (*éternel*), sur laquelle ont été pris pour modèles huit sortes de traits suffisant à représenter tous les exemples utiles à la calligraphie de tous les caractères chinois standardisés (**tableau V**). La radicalisation qui s'en est suivie de la démotivation de l'iconicité des graphies est illustrée dans tous les tableaux ci-joints par la quasi-impossibilité de reconnaître

**Tableau v** Graphèmes standard étalonnés sur la graphie 永 (*yong éternel*).



- |                      |                           |
|----------------------|---------------------------|
| 1 point              | 5 trait enfoncé           |
| 2 trait traversé     | 6 trait fouetté           |
| 3 trait longitudinal | 7 trait en coup de bec    |
| 4 crochet            | 8 trait descendant appuyé |

**Tableau vi** Cinq graphies de l'homme (A': archaïques; A'': modernes) et exemples de composés pour chacune.

	a	b	c	d	e
A'					
A''					
1	伴	介	天	卿	居
2	仇	众	天	厄	屋
3	儒	余	太	唇	屎
4	仙	企	奄	印	展
5	仁	令	奇	卹	屮

N.B.: du mot *ren*, dont apparaissent ci-dessus deux variantes graphiques (a5 et e5), il existe une troisième variante qu'on désignera comme 5f: 𠤎 (𠤎).

les graphies primitives sous les graphies de l'écriture moderne. En revanche, plus la démotivation s'est radicalisée iconiquement, plus s'est opérée une remotivation sémantique du fait que, sur les parties composantes des graphies, la parenté par les radicaux et les phonétiques se reconnaissait d'autant plus facilement que ces composantes étaient standardisées. Ce sont ces rapports sémantiques qui sont exploités par la calligraphie chinoise dans la dimension supra-segmentale des graphies. Ils tissent sur le réel tout un maillage de sens, très caractéristique esthétiquement de la vision chinoise du monde. Nous allons, dans ce qui suit, prendre comme exemple de ce maillage quelques portions choisies du champ lexical de l'idéographie.

## 1. L'homme et la femme (tableaux VI et VII)

Le **tableau VI** présente cinq graphies simples de l'homme, toutes différentes : a, b, c, d, e (en graphies archaïques sur la ligne A' et en graphies normalisées modernes sur la ligne A"). Pour chacune sont données en exemples cinq graphies composées (1, 2, 3, 4, 5) dont la graphie simple est le radical sémantique.

La graphie de très loin la plus reprise en composition est un pictogramme qui figure schématiquement l'homme debout, de profil, mains jointes un peu éloignées du corps, ce qui est une position de salutation (A'a et A"a). Il est remarquable qu'ait été prise pour typique de l'humain cette position, plutôt que par exemple une position de travail, ou de prière, ou de combat. Entre plus de deux cents graphies composées sur cette graphie prise pour radical, sont présentées dans le tableau le mot *ban compagnon* (a1 : à droite, la composante phonétique *ban*, choisie aussi pour sa signification de *moitié*), le mot *chou ennemi* (a2 : à droite, la phonétique *jiu*, graphie du chiffre 9 prise phonétiquement), le mot *ru lettré* (a3 : à droite, la composante phonétique *xu* [en prononciation archaïque *nziu*], choisie aussi pour sa signification étymologique d'*invocateur de pluie*, fonction importante à l'époque archaïque), le mot *xian habitant du paradis des immortels* (a4 : à droite, la composante phonétique *shan*, choisie aussi pour sa signification de *montagne*, lieu de résidence des immortels), le mot *ren humanité* (au sens de vertu) (a5 : à droite, la graphie du nombre 2, formant avec le radical de l'homme un syllogigramme signifiant cette vertu au sens

chinois de justesse de comportement dans les rapports interpersonnels qui s'établissent entre tous les hommes qui composent la société, pris respectivement deux par deux).

La graphie A'b/A"b n'est qu'une variante de la précédente. Employée telle quelle, elle signifie *ren homme* en général. Elle entre dans la composition seulement de rares graphies jouant sur la symétrie. Comme exemple figurent au tableau le mot *jie intermédiaire* (b1: déictogramme figurant l'homme placé par dessus [mais dans la graphie primitive placé entre] deux entités figurées par deux traits), le mot *zhong peuple* (b2: syllogigramme de trois graphies de l'homme, le nombre trois figurant un grand nombre, comme dans la figure de trois arbres pour signifier la *forêt sen*), le mot *yu je* (pronom personnel) (b3: étymologie très controversée, la composante de l'homme ayant peut-être été confondue ici avec le pictogramme d'une pointe de flèche, à partir d'une graphie primitive conçue comme variante de la graphie *tirer à l'arc*, qu'on a vu au **tableau IV**, ligne d), le mot *qi homme-sur-la-pointe-des-pieds*, d'où: *regarder au loin, espérer* (b4: sous la graphie de l'homme, celle du pied, prise également phonétiquement pour sa prononciation *zhi* [à l'époque archaïque *tsi*]), le mot *ling ordre* (b5: la graphie primitive est un pictogramme figurant un personnage coiffé d'un couvre-chef rituel et agenouillé pour recevoir un ordre, normalisé en un syllogigramme composé du radical de l'homme en position supérieure, et, au-dessous, du pictogramme de l'homme agenouillé [cf. graphie d] surmonté d'un point figurant le couvre-chef).

La graphie A'c/A"c est un pictogramme qui figure schématiquement un homme vu de face, debout, jambes écartées et bras étendus. Employée telle quelle, elle signifie *da grand*. Elle entre dans la composition de plus d'une trentaine de graphies composées, parmi lesquelles figurent dans le tableau le mot *tian ciel* (1c: déictogramme formé par la marque d'un trait indiquant la tête sur la figure de l'homme *grand*) sur lequel nous reviendrons (**tableau X**, colonne d), le mot *yao gracieux* (2c: semblable au déictogramme précédent, mais dans lequel le trait marquant la tête est incliné), le mot *tai suprême* (3c: doublet de *da grand*, dont le sens est renforcé par une marque d'insistance placée au milieu de la graphie), le mot *yan* (4c: ethnonyme composé de l'homme *grand* surmontant le pictogramme de la grenouille, nom propre d'un ancien pays,

ultérieurement renommé Lu quand il est devenu le fief du frère du fondateur de la dynastie des Zhou, à la fin du II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère), le mot *qi extraordinaire* (5c: syllogigramme composé de *grand*, au sens de « ce qui dépasse », et de *possible*).

La graphie A'd/A" d est un pictogramme figurant un homme agenouillé le corps droit, dans une position de dignité (comme encore aujourd'hui au Japon sur le tatami, en Chine ancienne position de rigueur sur la natte avant l'introduction de la chaise, qui ne remonte qu'au Moyen Âge). Elle entre comme radical sémantique dans la composition d'une quinzaine de graphies dérivées, dont le mot *qing grand officier* (1d: syllogigramme figurant deux personnages agenouillés face à face devant un ustensile de banquet), le mot *zhi gobelet* (2d: syllogigramme de la graphie de l'homme agenouillé sous celle de l'homme en général [déformation de la graphie A'b]), le mot *jin coupe-rituelle* (3d: morphophonogramme formé avec la phonétique *cheng* [prononciation archaïque: *zieng*]), le mot *yin imprimer* (4d: syllogigramme signifiant *cachet*, composé de la graphie de la main, à gauche, et du radical de l'homme agenouillé pris au sens dérivé d'insigne officiel de créance), le mot *xu consoler* (5d: syllogigramme composé du radical de l'homme agenouillé et d'un pictogramme représentant le vase à boire le sang du rituel de la conjuration).


La graphie A'e/A" e est un pictogramme figurant un homme en agenouillement relâché, assis sur ses talons. Telle quelle, cette graphie signifie *shi cadavre*, parce qu'elle évoque la position relâchée donnée au corps qu'on enterre; par extension, elle signifie celui qui personnifie le défunt dans les cérémonies de deuil, et, à partir de là, correspond à l'incarnation d'une fonction importante. Elle entre dans la composition d'une trentaine de graphies dérivées, dont le mot *ju habiter* (1e: syllogigramme associant au radical *shi* une graphie issue de la déformation d'un pictogramme figurant une table à offrande), le mot *wu habitation* (2e: syllogigramme synonyme du précédent, mais dont le deuxième composant est le pictogramme d'une flèche fichée en terre signifiant *arriver*), le mot *shi excrément* (3e: où le radical *shi* est pris au sens premier de *personnage accroupi* sous lequel sont figurées des déjections), le mot *zhan étendre* (4e: sous le même radical est placé un pictogramme du vêtement), le mot *ren humanité* (5e: déictogramme formé du même radical souligné par une

double marque d'intensité). La graphie 5e est un doublet de la graphie 3a, pour le mot *humanité*. Il s'agit du mot qui exprime le concept le plus important du confucianisme. Dans les textes de l'époque dite des « cent écoles » (les trois siècles de formation de la philosophie chinoise, du V<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> avant notre ère), ce mot se rencontre non seulement sous ces deux graphies, mais encore sous une troisième, 5f, figurant en note du tableau. L'orthographe devenue classique, celle de la graphie 5a, est sans doute la représentation du concept la mieux motivée sémantiquement. Mais les deux autres orthographes ne manquent pas d'intérêt. Celle de la graphie 5e représente la vertu d'humanité comme ce qui fait *la personne même* de l'homme, puisque le pictogramme du cadavre signifie par extension *personnification*.

Quant à la graphie 5f, découverte dans des manuscrits sur bambou mis au jour en 1993, c'est celle d'un syllogigramme composé des deux pictogrammes du corps (qu'on a vu dans le **tableau IV**, ligne d, confondu avec celui de l'arc armé d'une flèche), et du cœur, qui, dans l'anthropologie chinoise, est le siège de l'âme. Cette fois la graphie exprime la vertu d'humanité comme *âme incarnée*.









Passons aux graphies de la femme. Le **tableau VII** présente, dans le registre du haut, deux graphies simples de la femme. Ce sont deux pictogrammes figurant chacun de la même façon un personnage assis sur les talons, en position relâchée comme l'homme dans la graphie A'e du **tableau VI**, mais dont les bras, au lieu d'être réunis en retombant, sont arrondis en embrassant. Une seule différence distingue ces deux pictogrammes de la femme : sur celui de droite sont ajoutés, entre les bras, deux points figurant les seins, ce qui en fait une graphie signifiant plus particulièrement la *mère mu*, alors que la graphie de gauche signifie la *femme* en général (*nü*). Dans le lexique classique, la graphie de la *mère* n'entre dans la composition que d'une seule graphie dérivée (dans le tableau le n° 1) *yu accoucher* et par extension *éduquer*, syllogigramme dont la deuxième composante est étymologiquement le pictogramme d'un bébé sortant, tête en bas, de la mère, au milieu du liquide amniotique, graphie que la normalisation a transformée par confusion avec elle du mot *liu flux*. Dans toutes les autres graphies dérivées, le radical féminin est la graphie de gauche. Ce radical

Tableau VII  
Graphies de la femme.

	
1	毓
2	妻
3	妾
4	妹
5	奸
6	姦
7	姦

Formes archaïques au-dessus ; formes normalisées modernes au-dessous  
et exemples de composés (formes normalisées modernes).

Tableau VIII Graphies signifiant des parties du corps.

	a	b	c	d	e	f	g	h
A'								
A''	首	頁	天	目	口	又	耳	心
1	首	額	天	目	吃	右	聽	念
2		額		眇	名	友	聾	愛
3		額		直	吹	取	聞	怒
4		類		真	吻	反	聰	惠

A' = graphies archaïques ; A'' = graphies normalisées modernes ;  
et exemples de graphies composées.

figure dans beaucoup de noms propres de femme, ainsi que dans plus de cent cinquante composés, dont le mot *qi épouse* (n° 2 : étymologiquement pictogramme de la femme arrangeant ses cheveux), le mot *qie concubine* (n° 3 : syllogigramme de la graphie de la femme et de la graphie de l'outil servant à tatouer), le mot *shu joli* (n° 4 : morphophonogramme avec pour phonétique, à droite, le déictogramme *tronc d'arbre* prononcé *zhu*), le mot *jian fourbe* (n° 5 : morphophonétique avec pour phonétique, à droite, le pictogramme d'une *pique* prononcé *gan*), le mot *jian comploter* (n° 6 : syllogigramme représentant trois femmes ensemble), le mot *an tranquillité* (n° 7 : syllogigramme représentant la femme sous un toit).

## 28

## 2. Les parties du corps (tableau VIII)

Le **tableau VIII** présente une dizaine de graphies de parties du corps (en graphies archaïques sur la ligne A' et graphies normalisées modernes sur la ligne A'') et, pour chacune, quelques exemples de graphies composées dont elle est le radical sémantique.

Particulièrement remarquable est le lexique relatif à la tête. Le pictogramme A'a, dont la forme normalisée A''a a aujourd'hui pour prononciation *shou*, est la graphie du mot *tête*, employée par exemple dans des divinations portant sur des maux de tête du roi. Comment se fait-il qu'il soit la figure non pas d'une tête d'homme mais d'une tête d'animal (de cheval? de singe?). Ne serait-ce pas parce que la figure d'une tête humaine coupée répugnait? Il est vrai que pour éviter cette figure, il suffisait de recourir au procédé du déictogramme : indiquer la tête par une marque à l'endroit voulu sur le pictogramme de l'homme. C'est précisément ce qui a été fait pour composer la graphie A'c *tian*, qui signifie la tête, par une marque sur le sommet du pictogramme de l'homme *grand*, sous la forme soit d'un carré, soit d'un simple trait, selon les variantes. Mais il se trouve que cette graphie A'c, dont la signification primitive de *tête* est attestée au moins dans une occurrence littéraire ancienne (qui se trouve dans le *Shanhai jing*) a pris par extension la signification de *ciel*, sans doute parce que le ciel n'est pas seulement ce qui est au-dessus des têtes, mais aussi la tête du macrocosme. De la graphie ancienne, seul a subsisté le sens de *ciel*, tandis que la signification primitive de *tête humaine* a très tôt disparu. D'où le recours au pictogramme d'une tête d'animal même

s'agissant des hommes. Cependant, il n'existe que de rares graphies composées du radical *shou* (A'a). La plus intéressante est celle du mot *guo tête coupée* (1a: morphophonogramme formé avec la phonétique *huo*, qui est le nom du trophée ramené de la bataille, primitivement la tête coupée d'un ennemi tué, puis seulement une oreille). Mais comme synonyme de *shou tête*, un doublet de la graphie du ciel a été créé, le mot *ye tête humaine* (A'b: syllogigramme curieusement composé d'une tête d'animal sur un corps d'homme). C'est cette graphie qui est employée comme radical sémantique dans les composés, au nombre d'une quarantaine, du mot *tête*, dont par exemple le mot *e nuque* (1b: morphophonogramme ayant pour phonétique la graphie *ke hôte*), le mot *gu regarder par dessus son épaule* (2b: morphophonogramme ayant pour phonétique la graphie *gu prendre en location*), le mot *ling diriger* (3b: syllogigramme où est combiné avec le pictogramme de la tête la graphie *ling ordonner* [cf. **tableau VI**, 5b]), le mot *lei sorte* (4b: morphophonogramme dont la phonétique est d'étymologie obscure, dérivée peut-être du nom d'un sacrifice de canidé). Rappelons d'autre part le mot *yao gracieux* (1c: trait indiquant la tête, au sommet du pictogramme de l'homme grand, comme pour le ciel, mais incliné au lieu d'être horizontal), déjà signalé (2c du **tableau VI**).

Le mot *mu œil* est signifié par un pictogramme (1d) à deux variantes, l'une horizontale et l'autre verticale. En composition, il entre comme radical sémantique dans une centaine de graphies composées, dont le mot *mang aveugle* (1d: dont la phonétique *wang* [prononciation archaïque: *miwang*] est prise aussi pour son sens de *perdre*), le mot *miao borgne* (2d: syllogigramme formé avec la graphie du mot *shao manquer*), le mot *zhi droit* (3d: syllogigramme représentant un trait droit partant de l'œil), le mot *zhen vrai* (4d: syllogigramme complexe qui, au sens premier, signifie *l'homme vrai* du taoïsme, en combinant la graphie du mot *droit* précédent et celle du mot *hua transformer*, celui-ci dans une forme abrégée).

Le mot *kou bouche* (A'e) est le pictogramme d'une bouche ouverte. C'est l'un des radicaux sémantiques les plus utilisés, entrant dans plusieurs centaines de graphies composées, du lexique des mots relatifs à la nourriture, au souffle, à la parole, dont sont présentés dans le **tableau** seulement quelques exemples: le mot *chi manger* (1e: morphophonogramme composé avec la graphie *qi mendier* [prononciation archaïque: *kjie*] comme

phonétique), le mot *ming nom* (2e: syllogigramme composé des graphies de la bouche et de la nuit, les lexicographes chinois expliquant que, dans la nuit, on appelle les gens par leur nom faute de pouvoir leur faire signe), le mot *chui souffler* (3e: syllogigramme composé de la graphie de la bouche devant celle de l'homme [méconnaissable après normalisation]), le mot *wen baiser* (4e: morphophonogramme avec, pour phonétique, la graphie de la négation *wu* [prononciation archaïque: *miwat*]).

Le mot *shou main* (A'f) est le pictogramme d'une main réduite à trois doigts par stylisation. Comme radical sémantique, il est lui aussi très utilisé dans des centaines de graphies composées, du lexique des mots relatifs non seulement à la main elle-même, au sens propre ou au sens figuré, mais aussi à toutes sortes d'actions. Comme exemples, sont présentés dans le **tableau VIII** le mot *you main-droite* (1f: syllogigramme de la graphie de la main et d'une graphie semblable à celle de la bouche, mais qui est plutôt le pictogramme d'un récipient — un gobelet? — saisi par la main droite, par opposition à la main gauche, dont la graphie figure la main avec un outil), le mot *you amitié* (2f: syllogigramme de deux mains l'une dans l'autre), le mot *qu prendre* (3f: syllogigramme des graphies de la main et de l'oreille, qui figure sans doute la prise au combat de l'oreille coupée d'un ennemi tué — cf. *supra* 1a graphie 1a), le mot *fan opposé* (4f: syllogigramme du pictogramme de la main face à celui du pan d'une falaise).

Le mot *er oreille* (A'g) est le pictogramme du pavillon de l'oreille. Comme radical sémantique, il entre dans une vingtaine de graphies composées, dont le mot *ting écouter* (1g: syllogigramme compliqué, composé du pictogramme de l'oreille au-dessus de celui de l'homme dressé, à gauche, et à droite du pictogramme de l'œil qui regarde, au-dessus de celui du cœur), le mot *nie chuchoter* (2g: trois mêmes pictogrammes de l'oreille groupés ensemble), le mot *wen entendre* (3g: syllogigramme d'une oreille entre les vantaux d'une porte, par complète transformation de la graphie archaïque, laquelle était le pictogramme d'un homme se touchant l'oreille de la main, combiné avec le syllogigramme d'une bouche entre les vantaux d'une porte, par rapprochement avec le mot *demander*), le mot *cong intelligent* (4g: morphophonogramme dont la phonétique est la graphie du mot *hâte* se prononçant *cong*).

### 3. Les animaux (tableau IX)

Les animaux sont très présents dans les inscriptions oraculaires d'époque Yin. Bovidés, ovidés, canidés intéressent la divination en tant que victimes sacrificielles; cerfs, éléphants, rhinocéros, tigres, comme butins de chasse; oiseaux, reptiles et insectes sont mentionnés rarement comme tels, mais souvent parce que leurs noms sont pris pour toponymes. Le **tableau IX** présente quatre exemples de graphies simples qui sont des noms d'animaux, et pour chacune quatre exemples de graphies dérivées. On remarquera que les pictogrammes figurant des quadrupèdes représentent toujours ceux-ci sur un axe renversé de 90°, tête en haut, en raison de la disposition des graphies en colonnes verticales. Contrairement à l'opinion reçue, cette disposition ne résulte nullement de l'emploi en Chine de lamelles de bambou comme support de l'écriture, emploi d'ailleurs relativement tardif. Les scribes auraient pu utiliser ces lamelles horizontalement tout aussi bien que verticalement. En réalité, la disposition des graphies chinoises en colonnes verticales remonte à celle des notations oraculaires le long des craquelures divinatoires auxquelles elles se rapportent, lesquelles sont toujours verticales sur les pièces divinatoires.

Du pictogramme du *tigre hu* (A'a) sont dérivées une dizaine de graphies composées, dont celle du mot *nüe cruel* (1a: syllogigramme de la graphie du tigre et du pictogramme, devenu méconnaissable, d'une main saisissant un homme), celle du mot *biao tigré* (2a: syllogigramme composé de la graphie du tigre et de trois rayures), celle du mot *hao appeler* (3a: morphophonogramme composé de la graphie du tigre et de celle du mot *hao cri-de-douleur*, onomatopée d'un rugissement), celle du mot *kui déficit* (4a: morphophonogramme composé de la graphie du tigre et d'une phonétique qui n'est connue que comme onomatopée d'un cri également).

L'idéographie chinoise divise les oiseaux en deux groupes, selon qu'ils sont emplumés d'une queue longue ou d'une queue courte. Le pictogramme des oiseaux à queue longue *niao* (A'b) est aussi celui du nom générique de tous les oiseaux, c'est pourquoi il sert de radical sémantique même pour des noms d'espèces à queue relativement courte comme les *canards ya* (1b: morphophonétique dont la phonétique est le nom du premier des troncs célestes *jia* [cf. *infra*]). De même pour le nom du *pigeon ge* (3b), avec pour phonétique le mot *he réunir* (prononciation archaïque: *g'ep*); de même

Tableau IX Graphies de noms d'animaux.

Graphies simples (A'=graphies archaïques, A''= graphies normalisées modernes) et composées.








	a	b	c	d
A'				
A''	虎	鳥	雉	虫
1	虐	鴨	雉	蟲
2	彪	鴻	雁	蟬
3	號	鴿	雜	虹
4	虧	鷺	雄	蠻

Tableau X

Entités célestes et terrestres et exemples de composés.

	a	b	c	d	e	f	g	h	i
A'									
A''	土	日	月	天	星	夜	晨	山	火
1	地	旦	朝	x	x	x	x	岩	灼
2	堆	映	朗					嵩	燦
3	堤	晦	朔					岳	炭
4	墳	曜	朧					峰	災
5	塗	時	期					峪	灰

encore pour le nom de l'*oie sauvage hong* (2b) avec pour phonétique le mot *outil gong* (prononciation archaïque *kiwong*), mais auquel la normalisation a fait ajouter le radical de l'eau. Quant aux oiseaux de proie, ils ont pour nom générique *zhi* (4b), morphophonogramme ayant pour phonétique, au-dessus du radical sémantique de l'oiseau, le mot *zhi tenir-en-main*, dont la graphie primitive est le pictogramme d'un prisonnier les poignets entravés.

Le nom des oiseaux à queue courte *zhui* (A'c) est le pictogramme d'un gallinacé à crête. Parmi la vingtaine de graphies courantes composées de ce nom, on peut s'étonner de trouver le nom du *faisan zhi* (1c), en vérité à queue longue, mais gibier de chasse par excellence comme le marque dans la graphie le pictogramme de la flèche à gauche de celui de l'oiseau. Particulièrement intéressant est un synonyme du nom *hong oie sauvage*, à savoir le nom *yan* (2c), morphophonogramme dont la phonétique est le pictogramme *han falaise* (prononciation archaïque *ân*), mais où, au radical sémantique de l'oiseau, a été ajouté le radical de l'homme. Cet ajout est interprété par les lexicographes chinois comme signifiant ici de l'*oie-cadeau*, présent rituel prévu dans certaines cérémonies comme celles des fiançailles. L'idéographie chinoise fait ici, entre l'*oie hong* et l'*oie yan*, une différence analogue à celle que fait le français entre *cochon* et *porc*. Beaucoup d'oiseaux sont multicolores, ce qui a conduit à rendre le mot *za mélange* (3b) par un morphophonogramme combinant le radical sémantique de l'oiseau à queue courte avec, comme phonétique, le mot *zu soldat* (prononciation archaïque *tsuet*). Le nom générique des oiseaux mâles, appliqué par extension aussi à des quadrupèdes, *xiong* (4c), est un morphophonogramme ayant pour phonétique, à gauche du radical de l'oiseau à queue courte, le mot *gong*, étymologiquement déictogramme du bras (de l'épaule au coude).

Dans l'idéographie chinoise, reptiles, insectes, batraciens sont du même genre, représenté par un pictogramme figurant un *trigonocéphal hui* (A'd), mais auquel l'usage préfère le syllogramme *chong* (1d: le même pictogramme du serpent répété trois fois). Comme radical sémantique, ce pictogramme entre dans la composition de plus d'une centaine de graphies courantes, dont par exemple celle du mot *chan cigale* (2d: morphophonétique combinant le pictogramme du serpent/insecte avec la graphie *simple dan* [prononciation archaïque: *t'ân*] prise phonétiquement), celle du mot *hong arc-en-ciel* (3d: ici c'est le mot *gong outil* qui est pris pour phonétique, comme pour l'*oie* en 2b) (l'arc-en-ciel

est vu traditionnellement en Chine comme un grand serpent bicéphale, ayant une tête à chaque extrémité du corps, qui avale la pluie), celle du nom donné par les Chinois aux *barbares-du-Sud man* (4d: syllogigramme qui combine la graphie du mot *lan désordre* et celle des reptiles/insectes, de même que le nom des *barbares-du-Nord di* est une graphie dérivée du radical du chien).

#### 4. Entités célestes et terrestres (tableau x)

Dans l'idéographie chinoise, le mot *terre (tu)* est un pictogramme à l'image d'une pierre levée (**tableau x**, A'a/A" a). Comme radical sémantique, ce pictogramme entre dans plus d'une centaine de composés, dont le mot *di sol* (1a: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *ye* [prononciation archaïque: *d'a*]), le mot *dui tas-de-terre* (2a: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *zhui* [prononciation archaïque: *tiwei*]), le mot *ti digue* (3a: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *shi* [prononciation archaïque: *dieg*]), le mot *fen tombe* (4a: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *pen* [prononciation archaïque: *puwen*]), le mot *tu boue* (5a: morphophonogramme ayant pour composante phonétique la forme primitive de la graphie du mot *tu chemin*).

Le mot *ri Soleil* est, on l'a vu, un pictogramme figurant le Soleil par un disque renforcé au centre d'un trait de pinceau qui est une marque intensive (A'b/A" b). Comme radical sémantique, ce pictogramme entre dans plusieurs dizaines de composés, dont le mot *dan aurore* (1b: syllogigramme formé de ce pictogramme placé au-dessus d'un trait horizontal figurant la ligne d'horizon), le mot *ying brillant* (2b: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *yang*), le mot *hui obscur* (3b: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *mei* [prononciation archaïque: *muai*]), le mot *yao lumière* (4b: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *zhai* [prononciation archaïque: *d'io*k]), le mot *shi temps* normalisé sous la forme 5b (morphophonogramme ayant pour composante phonétique *si* [prononciation archaïque: *dieg*], sur lequel nous reviendrons).

Le mot *yue Lune*, figure la Lune par un croissant renforcé au centre, comme pour le Soleil, d'un trait de pinceau qui est une marque intensive (A'c/A" c). Comme radical sémantique, ce pictogramme entre dans une douzaine de composés, dont le mot *zhao matin* (1c: forme normalisée d'un syllogigramme composé du pictogramme de la Lune, à droite, et, à gauche, d'un composant

qui est lui-même un syllogigramme figurant le Soleil apparaissant entre des arbres), le mot *lang brillant* (2c: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *liang bon*, et qui est synonyme de *ying brillant*, composé du Soleil et mentionné ci-dessus), le mot *shuo néoménie* (3c: syllogigramme composé du pictogramme de la Lune, à droite, et, à gauche, d'un syllogigramme figurant un homme renversé au-dessus d'un pied symbolisant la marche, soit la représentation du retour), le mot *long lueur* (4c: morphophonogramme, ayant pour composante phonétique *long dragon*), le mot *qi période-de-temps* (5c: morphophonogramme ayant pour composante phonétique le déterminant *qi*).

Le mot *tian ciel* (A'd/A" d) a déjà été examiné (cf. **tableau VIII**, A'c). Il ne fonctionne pas comme radical sémantique, car cette fonction est assurée par le pictogramme *da grand*, duquel il est repris comme déictogramme.

Le mot *xing étoile* (A'e/A" e) est primitivement un syllogigramme figurant cinq petites lumières aperçues à travers les branches d'un arbre, normalisé en morphophonogramme composé du radical du Soleil et de la phonétique *sheng naître*. Cette graphie, elle-même composée, ne fonctionne pas non plus comme radical sémantique.

Le mot *ye nuit* (A'f/A" f) est un syllogigramme composé du pictogramme de l'homme *da grand*, étendu (en train de dormir) et de celui de la Lune. Sans fonction de radical non plus, puisque composé.

Le mot *ze soleil-couchant* (A'g/A" g) est un syllogigramme composé du pictogramme du Soleil et de celui de l'homme *da grand* figuré par son ombre oblique. Sans fonction de radical cette fois encore, puisque lui-même composé.

Le mot *shan montagne* (A'h/A" h) est un pictogramme figurant une chaîne de trois pics de montagne. Comme radical sémantique, il entre dans une cinquantaine de composés, dont le mot *yan roc* (1h: syllogigramme composé du pictogramme de la montagne et de celui de la pierre), le mot *song élevé* (2h: syllogigramme composé du pictogramme de la montagne et de celui d'une haute tour), le mot *yue montagne-sacrée* (3h: syllogigramme composé du pictogramme de la montagne surmonté de celui d'une série de pics, appellation réservée aux cinq montagnes sacrées du territoire chinois), le mot *feng cime* (4h: morphophonogramme ayant pour composante phonétique *pang*), le mot *yu vallée* (5h: syllogigramme composé du pictogramme de la montagne et du syllogigramme d'une bouche sortant d'entre deux chaînes de montagnes).

Le mot *huo feu* (A'i/A"i) est un pictogramme figurant une triple flamme, facile à confondre avec celui de la montagne à trois pics. Comme radical sémantique, il entre dans quelque cent cinquante composés, dont le mot *zhuo brûler* (1i: morphophonogramme ayant pour composé phonétique *shuo cuillère*), le mot *can étincelant* (2i: morphophonogramme ayant pour composé phonétique *can riz-décortiqué*), le mot *tan charbon* (3i: syllogramme composé du pictogramme du feu et du pictogramme de la falaise), le mot *zai désastre* (4i: syllogramme composé du pictogramme du feu surmonté de celui de l'eau qui inonde), le mot *hui cendre* (5i: syllogramme composé des pictogrammes du feu et de la main, représentant un feu que l'on peut saisir à la main, un feu éteint).

## 36












## 5. L'espace, le temps et les principales relations spatio-temporelles (tableau XI)

Les graphies qui signifient en chinois le concept d'espace et le concept de temps sont absentes aussi bien des inscriptions oraculaires que des inscriptions sur bronze, les textes que portent celles-ci et celles-là ne donnant pas matière à énoncer ces concepts. Mais leurs formes archaïques sont connues par ce qu'en rapporte la lexicographie de l'époque Han (du début de notre ère). Ce sont ces formes que présente le **tableau XI**, dans les colonnes a et b, au-dessus des formes normalisées modernes.

La graphie du mot *kong espace* (a) est un morphophonogramme, composé d'un pictogramme à l'image sans doute d'une sorte de hutte dont l'entrée est marquée par une double portière relevée sur les côtés, et de la phonétique *gong*. L'espace est ainsi représenté comme l'intérieur d'une habitation, métaphore de l'intérieur de la voûte du ciel.







Quant au mot *shi temps* (b), c'est un syllogramme composé originellement du pictogramme du pied, signifiant *marche*, au-dessus de celui du Soleil. Le temps est donc d'abord conçu comme *la marche du Soleil*, le mot ayant gardé de ce sens primitif la signification dérivée de *saison*. Mais la graphie archaïque a été normalisée sous la forme b' (déjà mentionnée dans le **tableau X** en 5b), en devenant un morphophonogramme par addition du pictogramme du poignet placé sous celui du pied, ce qui donne la phonétique *si*. Cette phonétique est elle-même un syllogramme qui signifie *cour administrative*. La normalisation graphique fait ainsi apparaître dans la conception

Tableau XI Espace temps et relations spatio-temporelles.

a	b	b'	c	d	e	f	g	h	i	j
										
空	時	時	上	下	先	前	後	今	昔	來

Graphies archaïques au-dessus, graphies normalisées modernes au-dessous.

Tableau XII Noms des points cardinaux et des principales divisions du temps.

	中	zhong, centre		日	ri (Soleil), jour
	南	nan, sud		月	yue (Lune), mois
	東	dong, est		旬	xun, décade
	西	xi, ouest		祀	si, cycle liturgique
	北	bei, nord		年	nian, récolte
				歲	sui, planète Jupiter

Graphies normalisées modernes à droite des graphies archaïques.

du temps une idée de *pouvoir régulateur*, dans la dimension cosmique que marque le radical sémantique du Soleil. Nous reviendrons sur ce mot, dans l'acception qu'il a prise de *moment*, supplantant celle de *saison*.

Comme dans les autres langues, dans l'idéographie chinoise les relations de position sont signifiées la plupart du temps par les mêmes mots qu'il s'agisse du temps ou de l'espace. Ainsi du mot *shang au-dessus/antérieur* (c: déictogramme composé d'un petit trait marquant une position au-dessus d'un plus grand trait marquant le niveau de référence); du mot *xia au-dessous/postérieur* (d: déictogramme symétrique du précédent, le petit trait étant cette fois positionné au-dessous du plus grand); du mot *xian en avant/antécédent* (e: syllogigramme du pictogramme du pied au-dessus de celui de l'homme, figurant celui qui marche en avant); du mot *qian avant/précédent* (f: syllogigramme primitivement composé du pictogramme du pied au-dessus de celui de la barque, signifiant « monté dans une barque », métaphore du passé qui s'éloigne tout seul, à quoi a été ajouté à droite le pictogramme du couteau, marquant la coupure d'avec le présent); du mot *hou après/postérieur* (g: syllogigramme composé du pictogramme de la route, à gauche, et, à droite, de celui du pied surmonté de celui du lien, métaphore d'une marche retardée par une entrave, qui fait arriver après). Il y a cependant deux mots qui ne signifient que des relations spécifiquement temporelles: le mot *jin présent* (h), dont la graphie est difficile à expliquer (en lexicographie chinoise ancienne, elle est analysée comme un syllogigramme composé du pictogramme de l'homme et d'une graphie archaïque signifiant *arriver*, qui n'est cependant pas attestée en épigraphie), et le mot *xi passé* (i), qui est un syllogigramme, lui bien attesté, très évocateur, composé du pictogramme du Soleil, pris ici au sens de *jour*, placé sous le pictogramme de vagues multiples: le passé est fait de jours submergés. En revanche dans le mot *lai venir/avenir* se retrouve le double sens spatial et temporel: c'est le pictogramme (j) d'une tige de céréale prise au sens de *récolte à venir*.

## 6. Organisation de l'espace et du temps (tableau XII)

Dans la tradition chinoise, le *centre zhong* fait partie des points cardinaux qui servent à organiser l'espace. Le mot qui le signifie dans l'idéographie est un pictogramme figurant un double drapeau traversant le milieu d'un carré (**tableau XII**), le centre étant relatif au haut et au bas

aussi bien qu'à l'avant et l'arrière et à la droite et la gauche. Quant aux quatre orientes, ils ont des noms qui ne s'expliquent que comme noms d'emprunt choisis pour des raisons d'homophonie en langue parlée. Le mot *nan sud* est au sens premier sans doute le nom d'un instrument de musique (une cloche?) ; le mot *dong est*, sans doute le nom d'une sorte de ballot ; le mot *xi ouest*, sans doute le nom d'un nid (d'oiseau? de guêpe?) ; le mot *bei nord*, sans doute le nom de l'attitude consistant à tourner le dos à celui qui fait face, normalement face au sud, position qui est la position de référence dans la tradition chinoise.

Le lexique des divisions du temps est fondé sur ce qui marque naturellement ces divisions en astronomie : le nom du jour est le même que celui du Soleil, le nom du mois le même que celui de la Lune, nous les avons déjà rencontrés. Entre le jour et le mois a été instituée une division intermédiaire, la *décade xun*, dont la graphie est un déictogramme remarquable : l'indication d'une portion de spirale (voir la colonne de droite du tableau). Le cours du temps est ainsi figuré par un point, symbole de l'instant, se déplaçant non pas sur une droite, comme dans la tradition occidentale, mais sur une spirale, représentant un progrès s'accomplissant par un écart progressif dans le parcours de retour des saisons qui reviennent chaque année. L'année elle-même a été désignée par trois mots différents. Le plus ancien est le mot *si*, qui au sens propre est le nom du cycle des cinq grandes cérémonies régulières de la liturgie observée à l'époque Yin. Le mot (cf. la colonne de droite du tableau) est un syllogigramme composé du pictogramme d'un autel des sacrifices, comme radical sémantique, à gauche, et du pictogramme d'un bébé, à droite, sans doute à partir d'une signification primitive antérieure renvoyant à une célébration effectuée à la naissance d'un enfant. À l'époque Yin, le mot renvoie à une liturgie qui se déroule alternativement sur trois cent soixante et sur trois cent soixante dix jours, soit sur des cycles qui, l'un dans l'autre, coïncident avec une année tropique de trois cent soixante-cinq jours. D'où le sens dérivé d'*année*, qui tombera en désuétude avec l'abandon de cette liturgie sous les Zhou, au début du I<sup>er</sup> millénaire avant notre ère. On se servira dès lors — et jusqu'à maintenant — pour désigner l'année, du mot *nian moisson* (pictogramme à l'image d'un homme portant des tiges de céréales), ou du nom *sui* de la planète Jupiter (pictogramme d'une hache dégouttante de

sang symbolisant le sacrifice offert à cette planète), qui parcourt en douze ans successivement douze divisions du zodiaque, appelées *chen*, mises en correspondance avec les douze branches terrestres dont nous reparlerons. Le cycle jovien de douze ans est celui d'une « grande année », et Jupiter, qui le parcourt, donne son nom au douzième de ce cycle pris comme macro-unité de temps.

Notons au passage que la semaine de sept jours, introduite en Chine sous les Tang par les manichéens, ne sera officialisée que dans le royaume pseudo-chrétien des Taipings (1851-1864), avant d'être adoptée dans la Chine occidentalisation à la fin de l'ancien régime.

## 40

### 7. Coordonnées spatio-temporelles sexagésimales : chrono- et géomancie (tableaux XIII et XIV)

En mantologie chinoise, le paramètre fondamental de toute divination est la position *hic et nunc* dans laquelle a lieu l'opération effectuée, position cosmique exprimée par deux coordonnées croisées, l'une déterminée sur un axe de raison dit des *dix troncs célestes*, l'autre sur un autre axe de raison dit des *dix branches terrestres* (**tableau XIII**). Tous les événements sont commandés par la conjonction horoscopique de ces deux cycles héméraux, dont le chevauchement est censé recouvrir la totalité des changements par lesquels passe continûment l'univers, et dont le point de coïncidence signale à chaque moment la résultante de toutes les forces cosmiques qui produisent ces changements.

D'où vient, dans la pensée chinoise, cette conception mantologique des moments du dynamisme cosmique définis par la rencontre de deux cycles, l'un dénaire et l'autre duodénaire ? Une réponse a été cherchée par beaucoup d'auteurs, chinois ou non, férus de divination, dans l'étymologie des graphies des dix troncs célestes et des douze branches célestes. Malheureusement, en dépit de toute la littérature qu'elles ont nourrie, ces graphies sont obscures étymologiquement. Manifestement, ce sont des graphies non figuratives, même si deux ou trois d'entre elles semblent bien dériver de marques iconiques (cf. le tableau). Cette nature non figurative a certainement favorisé leur fonctionnement comme signes quasi-numériques employés pour numéroter des séries ordonnées de toutes sortes.

**Tableau XIII** Les dix *troncs célestes* (registre du haut)  
et les douze *branches terrestres* (registre du bas).

+	丿	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
jia	yi	bing	ding	wu	ji	geng	xin	ren	gui
子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉
zi	chou	yin	mao	chen	si	wu	wei	shen	you

**Tableau XIV** Les soixantes binômes du cycle sexagésimal.

	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
1-10	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉
	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
11-20	戌	亥	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未
	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
21-30	申	酉	戌	亥	子	丑	寅	卯	辰	巳
	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
31-40	午	未	申	酉	戌	亥	子	丑	寅	卯
	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
41-50	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥	子	丑
	甲	乙	丙	丁	戊	己	庚	辛	壬	癸
51-60	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥

Les binômes sont ordonnés de gauche à droite, chaque binôme se lisant de haut en bas.

Elles sont utilisées comme des chiffres, arrangées systématiquement soit en deux suites indépendantes, l'une de dix et l'autre de douze unités, soit en une seule suite formée par l'imbrication de la série duodénaire dans la série dénaire, moyennant le retour dans celle-ci de celle-là en décalage de deux rangs chaque fois que se termine son cycle à elle, ce qui donne en fin de compte une suite de soixante binômes (**tableau XIV**). Ces binômes prêtent leurs noms aux jours de la décade, organisés ainsi en un calendrier perpétuel sexagésimal. Entièrement indépendant des lunaisons et de l'année tropique, ce calendrier, essentiellement manticologique, fonctionne continûment depuis plus de trois mille ans sans un seul accroc. Aujourd'hui encore, il est l'armature de tous les almanachs chinois, non seulement pour la chronomancie, mais également pour la géomancie, à laquelle il a été extrapolé, au moins depuis les Han, par l'établissement d'une correspondance entre les douze branches terrestres et les douze directions d'une rose des vents comportant, en plus des quatre directions cardinales, deux directions intermédiaires par quartier. Inversement, d'ailleurs, la géomancie a été extrapolée à la chronomancie par la mise en correspondance des quatre saisons avec les quatre points cardinaux et l'invention d'une sorte de cinquième saison, correspondant au centre, composée des dix-huit derniers jours du printemps, de l'été, de l'automne et de l'hiver.

Dans cette conception manticologique du temps, la catégorie de la causalité s'efface derrière l'idée d'une dynamique cosmique générant toutes les mutations du monde. Ce qui est la raison d'être d'un conséquent, n'est pas tant une *cause* que la propension du moment précédent à le faire advenir : *moment* et *propension* se disent en chinois par deux mots graphiques se prononçant tous deux *shi*, et dont l'homophonie a été exploitée pour les faire se rejoindre sémantiquement. Alors que dans la conception occidentale de la temporalité l'instant n'est rien qu'un point sans dimension sur la ligne abstraite du temps que charge concrètement d'événements la succession des causes et des effets, dans la conception chinoise, c'est à chaque instant le moment venu qui, dans la profondeur du dynamisme cosmique, produit l'événement, sous l'apparence superficielle des enchaînements de celui-ci au réseau des mille causes phénoménales qui ne sont que la frange visible des mouvements de fond du cosmos.

## Bibliographie

- Keightley**, David N., *Sources of Shang History—The Oracle-Bone Inscriptions of Bronze Age China*, 1978, Berkeley.
- Vandermeersch**, Léon, « L'écriture en Chine », *Histoire de l'écriture — De l'idéogramme au multimedia*, Anne-Marie Christin (dir.), 2001, Paris, p. 67-91.
- Vandermeersch**, Léon, « Divination et rationalisme divinatoire dans la Chine ancienne », *Le mythe : pratiques récits théories, volume 3 : Voyance et divination*, Bertrand Méheust et al. (dir.), 2004, Paris, p. 23-40.
- Gao**, Ming, *Zhongguo guwenzixue tonglun* [Exposé général de la paléographie chinoise], 1987, Pékin.
- Li**, Xiaoding, *Hanzi shihua* [Propos sur l'histoire des caractères chinois], 6<sup>e</sup> éd., 1987, Taipei.
- Zhao**, Cheng, *Jiagu wenzixue gangyao* [Étude générale des graphies sur os et sur écailles], 1993, Pékin.
- Liu**, Zhao, *Guwenzi gouxing xue* [Étude des structures graphiques en paléographie chinoise], 2006, Fuzhou.
- Bai**, Xi, « Ren zi guwen kaobian » [A textual research on the word ren (Benevolence)], *Zhongguo zhhexueshi* 31, mars 2000, Pékin.
- Les graphies archaïques figurant dans les tableaux sont reprises de :
- Ma**, Rusen, *Yinxu jiaguen yinlun* [Index et théorie des graphies sur os et sur écaille des ruines de Yin], 1993, Changchun.
- Gao**, Ming, *Guwenzi leibian* [Lexique des différentes formes des graphies anciennes], 1980, Pékin.

# L'écriture figurative naxie

Nathalie Beaux

44



Signe naxi pour « écrire »  
(dessin N. Beaux).



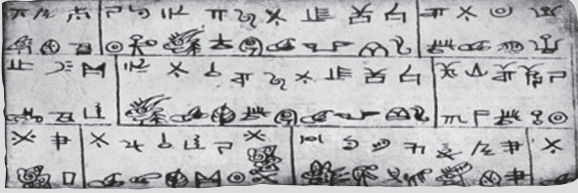
**Il existe deux sortes d'écritures naxies**, l'une est figurative, l'autre est strictement phonétique. Voici deux manuscrits (**fig. 1**) dont le premier est composé de rubriques dans lesquelles chaque ligne supérieure est en écriture phonétique, avec transcription en écriture figurative à la ligne inférieure. Le second manuscrit est exclusivement rédigé en écriture phonétique. Nous nous attacherons à l'étude de l'écriture figurative naxie.

D'après la tradition du peuple naxi (Yunnan, sud-ouest de la Chine), leur écriture fut inventée par Mou-Pao A. Tsung vers 1200-1253. Son usage est essentiellement sacré : il s'agissait de préserver légendes et rituels chamanistiques, connaissances que les prêtres, les *dongbas*, transmettaient à leur fils aîné.

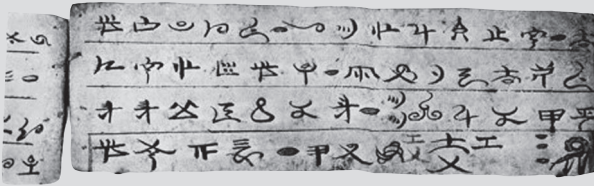
Le plus souvent, l'écriture était là comme point de repère, notant partiellement les histoires que le prêtre était entraîné à recomposer (**fig. 2a**). Il y a pourtant des exceptions comme cette page de manuscrit composé de six lignes notant intégralement le texte (**fig. 2b**). Cependant, la plupart du temps, les manuscrits notaient des mots ou phrases clés et il fallait être initié au contenu des histoires si l'on voulait pouvoir les lire et les raconter dans leur intégralité. Aussi est-il impossible de déchiffrer un manuscrit naxi sans l'aide d'un *dongba*, prêtre naxi. D'ailleurs on note que, dans le glyphe pour « écrire » qui note le geste de la main en train d'écrire, une variante développée figure le prêtre *dongba* comme scribe (**fig. 3**). Malheureusement, ceux-ci ont probablement disparu à l'heure actuelle, du fait de la sinisation intensive de la région et de la perte de traditions naxies, en particulier de leurs pratiques religieuses. Cependant, même si la présence d'un *dongba* était nécessaire à la lecture d'un manuscrit, il s'agissait bien d'une véritable écriture au sens où les signes permettent de lire des mots précis. Le but de cette écriture est inscrit dans sa dénomination : en naxi, « écriture » est littéralement « archive en bois », ou « archive en pierre » (**fig. 3**).

Les signes, d'un caractère extrêmement figuratif, ont le plus souvent plusieurs valeurs phonétiques et sémantiques. Joseph Francis Rock en a dressé un dictionnaire à 3 414 entrées, fondé sur 8 000 manuscrits (*A Nakhi-English encyclopedic Dictionary, Serie Orientale Roma XXVIII*, 1963-1972, Rome, 2 vol.)<sup>1</sup>. C'est sur cet ouvrage et son introduction que nous avons essentiellement fondé notre exposé<sup>2</sup>. Nous avons également consulté

**Fig.1** Les deux écritures naxies : figurative et phonétique.



Écriture *phonétique* (ligne supérieure) et écriture *figurative* (ligne inférieure), dans chaque rubrique.



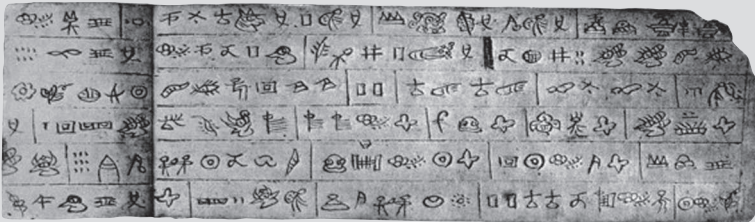
Écriture *phonétique* (lue de gauche à droite). Les deux, d'après J. F. Rock, *Dictionary* I, pl. I et II.

47

**Fig.2** Notation partielle ou totale du texte en écriture figurative.



2a. Composition *classique*: trois lignes et texte partiellement noté.



2b. Composition *rare*: six lignes au lieu de trois et suite de signes qui transcrivent totalement le texte (d'après J. F. Rock, *Dictionary* I, pl. IV).

deux ouvrages récents : Xi Yuhua, *A Collection of Dongbas Pictographs in Different Forms*, 2003, Kunming<sup>3</sup> et He Li Min, *Naxi Pictographs Copybook*, 2003, Kunming<sup>4</sup>. Le premier présente une paléographie d'une sélection de signes, et le second donne le catalogue de nombreux signes avec leurs significations et valeurs phonétiques. Enfin le livre de B. Allanic, *La voie blanche — entre Chine et Tibet*, 1994, Quimperlé<sup>5</sup>, nous a permis d'approcher ce peuple et de percevoir la poésie de son univers<sup>6</sup>.

### Composantes de l'écriture figurative naxi

Un signe naxi peut fonctionner comme *phonogramme* pur (parfois utilisé comme complément phonétique), comme *idéogramme* ou *logogramme* (valeur phonétique et sémantique) ou encore comme *déterminatif* ou *classificateur* (valeur sémantique uniquement). Regardons par exemple (**fig. 4**) le mot « humain » écrit en un glyphe composé de deux signes : le signe de la tête de l'éléphant, ayant ici une fonction uniquement *phonétique*, et celui du corps humain (deux jambes, deux bras, un tronc), signe à valeur *sémantique* que l'on retrouve dans les signes pour « homme » et « femme ». Les trois signes « éléphant », « homme », « femme » sont des idéogrammes ou logogrammes, dans la mesure où ils combinent valeur phonétique et sémantique.

Même si les signes sont figuratifs, il leur arrive de ne fonctionner que comme phonogrammes (du fait de l'homophonie), comme le signe de l'éléphant dans le mot « humain ». Il apparaît donc que pour pouvoir lire les mots inscrits, il fallait connaître la langue (encore que les choses ne soient pas si simples car la phonétique des manuscrits correspond à un état de langue plus ancien que celui de la langue actuelle).

L'expression glyphique pour « dîner » (**fig. 5**) utilise un phonogramme pur, le signe pour la cornaline, homophone en naxi de « dîner », et deux déterminatifs, les signes de l'homme à la bouche pleine et du récipient couvert, liés à l'idée de « nourriture » et permettant de préciser sémantiquement le sens du mot écrit phonétiquement avec le signe de la cornaline.

Il faut noter enfin qu'il est d'usage de faire fonctionner un signe dans plusieurs dimensions : écrit une fois, il peut être lu jusqu'à trois fois.

**Fig. 3** Glyphes pour « écriture ».

Deux expressions

glyphiques pour « écriture »



archives en bois



archives en pierre

Variantes du glyphe

pour « écrire »

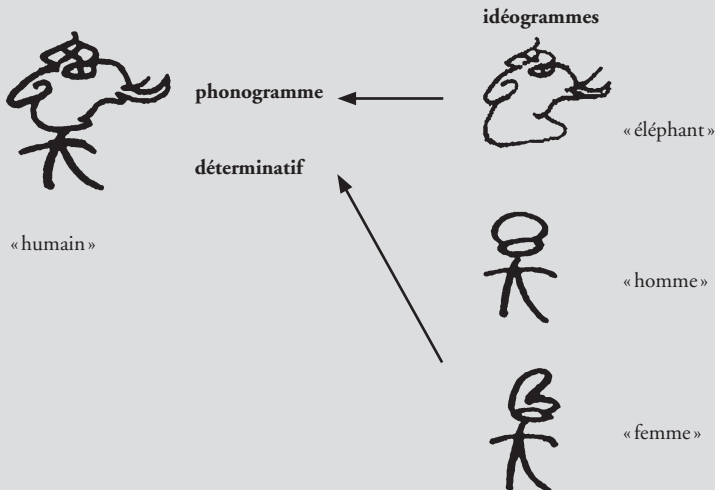


Glyphe pour le prêtre *dongba*

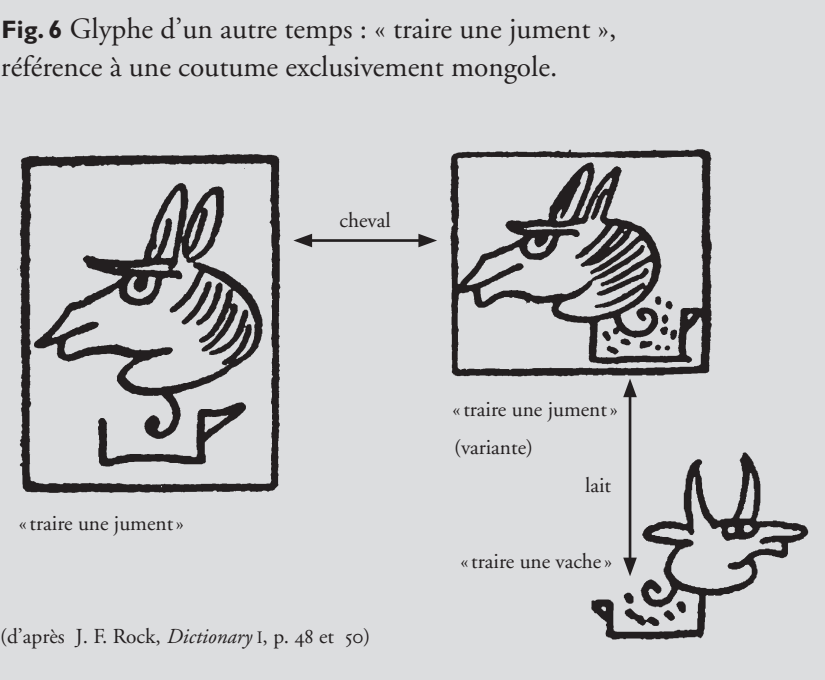
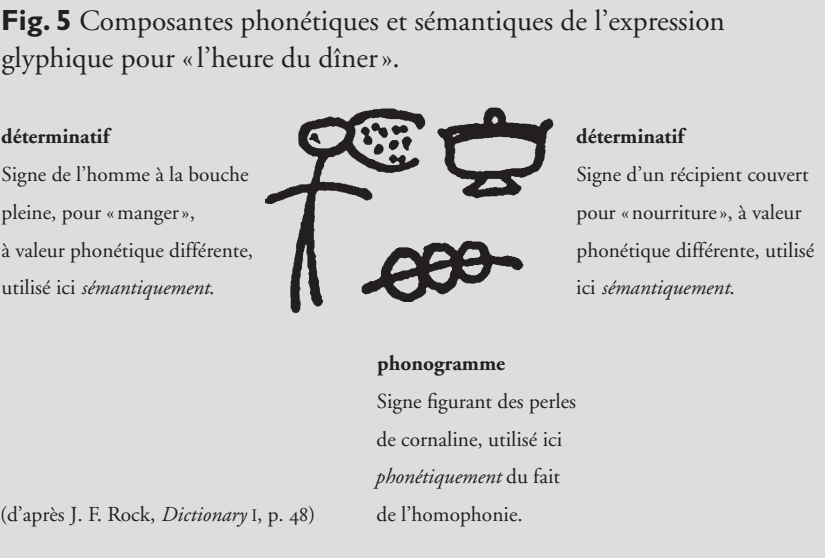
(d'après J. F. Rock, *Dictionary* 1, p. XXI et Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 102)

49

**Fig. 4** Fonctionnement de l'écriture figurative naxie.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 51 et 97)



## Histoire de l'écriture naxie

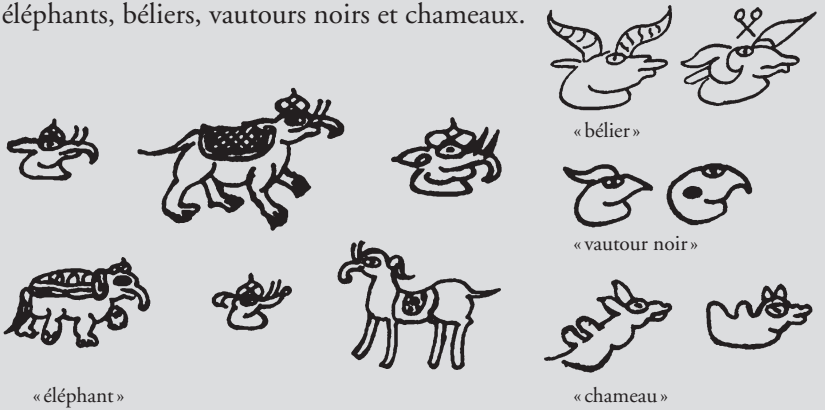
Les deux chroniques généalogiques qui retracent l'histoire du peuple naxi ont été écrites par Mu Kung (1494-1553). Dans la première, on apprend que le premier souverain naxi était Yeh-ku-nien qui aurait vécu vers 618-626. La seconde chronique établit comme ancêtre des rois naxis Yeh-yeh, un mongol qui aurait régné à l'époque de l'empereur Sung Hui Tsung (1101-1125). C'est son fils qui serait l'inventeur de l'écriture naxie. J. F. Rock considère que son invention est très probablement antérieure.

Le fait est que les manuscrits naxis font référence à d'anciennes coutumes comme le Sacrifice au ciel que les Naxis pratiquaient, ainsi que les Qiang depuis plusieurs centaines d'années. On trouve aussi des références, dans les manuscrits, au fait que les ancêtres naxis vivaient dans des yourtes. Un manuscrit témoigne du fait que le fourreau des lames était en peau de rhinocéros avant l'an 900. Tout cela souligne l'ancienneté de ces textes.

Examinons de plus près un exemple de ces glyphes d'un autre temps (**fig. 6**). Dans deux manuscrits, il est ainsi fait mention de la traite des juments, coutume exclusivement mongole. Le glyphe en question figure la tête du cheval avec une sorte de crochet au-dessous qui indique un flux. Dans le glyphe de droite, les petits points autour du crochet et le récipient qui les contient permettent de préciser qu'il s'agit d'un liquide, le lait. On peut voir que le glyphe pour la traite de la vache est assez semblable. La traite des juments n'est pas pratiquée en pays naxi. Le glyphe indiquerait probablement que les Naxis avaient autrefois vécu dans le Nord, en pays mongol, et ce glyphe en est la mémoire, une sorte de paléo-glyphe.

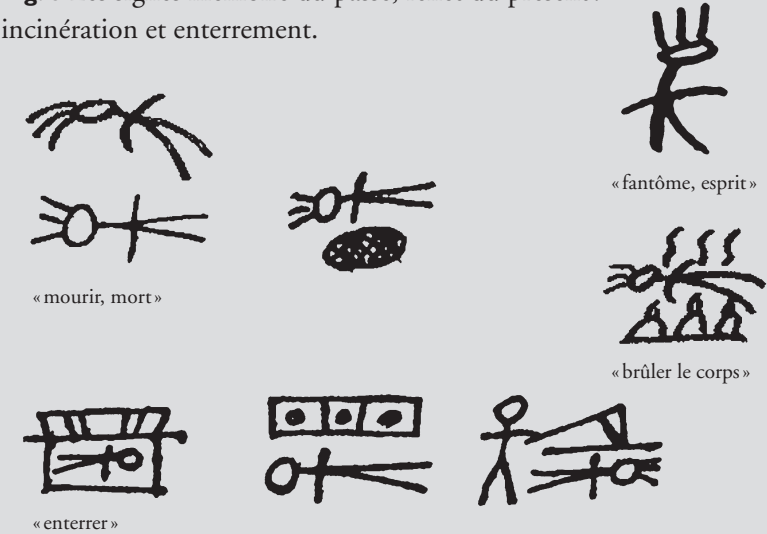
L'écriture a été inventée là où vivent actuellement les Naxis, dans le district de Lijiang, province du Yunnan, au sud-ouest de la Chine. En effet, presque toutes les plantes, oiseaux et mammifères figurés dans les signes sont représentatifs de la faune et de la flore de la région. Il y a pourtant quelques exceptions (**fig. 7**). Il existe des glyphes d'animaux qui vivent plus au nord, dans les hautes montagnes en face de la Mongolie, comme le grand vautour noir, *Aegyptius monachus*, que l'on rencontre dans le lointain nord-ouest de la Chine et non en pays naxi. Les plumes noires de la queue sont plantées par les prêtres dans leur couronne lors

**Fig. 7** Glyphes témoins d'un ailleurs :  
éléphants, béliers, vautours noirs et chameaux.



(d'après Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 44, 49 et J. F. Rock, *Dictionary I*, p. 145, 146, 192)

**Fig. 8** Les signes mémoire du passé, reflet du présent :  
incinération et enterrement.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 77, 78 et Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 74)

des cérémonies, signe de l'importance symbolique de l'oiseau. On trouve aussi les glyphes d'un grand ovidé sauvage, *Ovis poli* (?), dont la patrie est le nord-est du Tibet, et celui d'un autre, *Ovis amon* (?) qui n'existe pas à l'heure actuelle en pays naxi. Les Naxis n'ont jamais eu de chameau, mais ils le figurent dans leurs manuscrits de façon reconnaissable, les deux bosses étant manifestement le trait distinctif. Quant à l'éléphant, c'est la trompe qui le caractérise. Ils en avaient rencontré lorsqu'ils combattaient dans les armées de Kubilai Khan en 1277. L'écriture naxie est au fond le reflet de l'histoire d'un peuple, elle garde mémoire d'un passé et fait sienne chaque jour le présent.

Le signe pour la mort (**fig. 8**) est caractérisé par le signe de l'homme étendu, dont la chevelure est dé faite, résumée à trois cheveux libres, trois étant la marque du pluriel. On remarque d'ailleurs la similitude de ce signe avec celui du fantôme, signe identique à celui du mort, mais vertical. Mais là n'est pas notre propos. Pour les signes relatifs au traitement du mort, il existe deux types de glyphes : ceux qui indiquent une incinération et ceux qui figurent cercueil et enterrement. Il est ici fait référence à deux coutumes radicalement différentes qui se sont succédé dans le temps. Je cite ici des passages de *La Voie blanche*<sup>7</sup>. À l'origine, les prêtres, les *dongbas* officiaient après le décès de quelqu'un en récitant un long texte qu'ils psalmodiaient. « Ce texte porte différents noms dont *le Chemin désir*, *la Route des esprits*, ou encore *la Voie blanche*. Grâce à lui, le *dongba* aidait les âmes des trépassés à regagner le pays, ou le paradis, des ancêtres qui n'est pas situé, pour les Naxis, dans un autre monde mais dans celui-ci, où nous vivons [...] Le Pays des Ancêtres correspond au territoire occupé jadis par les nomades qiangs. Il se trouve quelque part au nord-ouest de la Chine. [...] La Voie blanche est donc le trajet inverse de la grande migration qui aurait conduit les nomades de la steppe jusqu'au Yunnan. » On appelait ce voyage *Chemin désir* « parce que chaque Naxi avait autrefois le désir d'accomplir cette randonnée *post-mortem*. S'il ne le faisait pas, son esprit était condamné à errer sans trêve sur les lieux mêmes de son trépas. *Voie blanche* car, dans l'au-delà, l'âme des morts suivait les pistes de terre des hautes montagnes, à proximité des pics enneigés. La couleur blanche différenciait ces pistes des chemins verts des pâturages.

[...] Les funérailles s'articulaient autour de deux points forts : l'offrande au trépassé d'une chèvre des montagnes, ou d'un cheval, pour le guider dans sa randonnée *post-mortem*, et l'incinération qui avait lieu à l'écart des villages, au petit matin. C'était lorsque le corps se réduisait en cendres que l'esprit du trépassé s'échappait et que les *dongbas* pouvaient entamer le récit initiatique de la *Route des esprits*. »

Cette coutume se pratiquait encore il y a quinze ans sur les bords du lac Lugu, au nord du Long Fleuve, et à Muli au Sichuan. Mais à Lijiang, au coeur du pays naxi, « les gens ne brûlent plus les morts. Ils les enterrent. Ce n'est pas à cause d'un refus de la tradition — la crémation des corps est sans doute l'une des plus vieilles coutumes indigènes, coutume qui remonterait aux temps des tribus nomades et dont faisaient part déjà les annales historiques de Sima Qian et d'autres livres du début de notre ère — mais parce qu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la dynastie impériale des Qing et son administration avait simplement exigé des peuples qu'elle contrôlait qu'ils se conformassent aux usages généralement répandus en Chine. Et les Naxis, comme les Qiangs du Sichuan, avaient dû à partir de cette date creuser des sépultures pour y enterrer les défunts. » [...] Depuis vingt-cinq ans, « grâce au retour idéologique opéré à Pékin et notamment à une plus grande tolérance de l'État chinois vis-à-vis du "religieux", les Qiangs ont recommencé à brûler leurs morts après plus de deux siècles d'interdiction [...] ». Cependant à Lijiang, les incinérations « sont on ne peut plus rares. Mais encore aujourd'hui, si les gens connaissent un *dongba* capable d'officier aux obsèques d'un de leurs proches, généralement ils l'invitent afin que soit récité le texte de la *Voie blanche*. Sans cela ils croient que son âme ne parviendra jamais au paradis du repos éternel : le *Pays des Ancêtres*. »

Les glyphes sont ici mémoire et témoins d'une tradition et des aléas de l'histoire d'un peuple. Les Naxis ont d'ailleurs une perspective d'eux-mêmes résolument historique (**fig. 9**) : ils perçoivent leur peuple, comme littéralement ce qui « fait venir génération ». Cette vision de succession linéaire, de réseau nouant de manière indissociable le passé (les « Ancêtres ») qui constitue la base de ceux qui sont ancrés dans le présent (les parents actuels) et l'avenir (la nouvelle génération à venir) est perceptible dans la belle métaphore du signe naxi pour « parents, famille » qui figure un tissage en cours d'élaboration.

**Fig. 9** Signes du « peuple » et des « parents »  
perspective linéaire indissociable, du passé au futur.



« les gens (*ie* les Naxis) »  
« faire venir génération »



« parents, famille »  
= tissage en cours d'élaboration

(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 97, 113)

55

**Fig. 10** Signes génériques et spécifiques des végétaux.



« arbre »



« fleur »



« châtaignier »



« beau »



« pin »



« médecine »



« palmier »



« poison »



(d'après Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 28-30, 32, 34 et J. F. Rock, *Dictionary I*, p. 39)

Mais revenons à l'écriture et à son organisation du monde : on observe l'existence de signes génériques correspondant à certaines catégories et une multitude de signes spécifiques.

### Signes génériques et spécifiques

Prenons l'exemple du domaine du végétal où l'on retrouve deux signes génériques, celui pour « arbre », figurant une branche ramifiée, et celui pour « fleur », à la forme épanouie (**fig. 10**).

Ces signes sont utilisés comme déterminatifs ou classificateurs dans le nom d'espèces végétales précises, comme dans le cas du nom du châtaignier où il accompagne des signes phonétiques. Ils n'empêchent pas l'apparition de signes spécifiques, comme le signe du pin. Cependant, on notera que dans les trois variantes pour « pin », le trait distinctif du pin est la pomme de pin. Dans les trois signes, le signe générique est utilisé comme base, avec l'ajout d'une à trois pommes, le trait distinctif signalant le pin. Les signes de droite et de gauche s'inspirent du signe générique, mais s'en éloignent en développant le trait distinctif du pin (trois pommes de pin). On voit donc ici la souplesse et la liberté de composition qui existent dans l'écriture naxie. Il y a une base, le signe générique, permettant d'ordonner l'écriture mais ne limitant aucunement l'expression de la spécificité. Cela va jusqu'à la création de signes propres à certaines espèces végétales, sans rapport avec le signe générique, comme pour le palmier, signe totalement indépendant de celui de l'arbre.

Le signe de la fleur, quant à lui, est utilisé de façon générique pour les fleurs ou les légumes<sup>8</sup> (**fig. 10**). Il figure une fleur épanouie. On peut voir l'étendue du champ sémantique de ce signe. Par comparaison, métonymie, métaphore, il sert à illustrer différentes notions : il signifie « ouvrir », comme la fleur, précisément, s'ouvre. Et il illustre la notion de « beau ». On le retrouve dans le signe pour « médecine », un trait ondulé bordé de petits points (semblable au signe pour « eau ») s'échappant de la fleur et signifiant « ce que l'on extrait de la plante », « la décoction », et par conséquent son usage dans la médecine locale. Le signe est enfin repris, de façon négative, dans « poison », la couleur noire signalant le côté néfaste de la plante.

Dans le domaine du divin, signes génériques et spécifiques permettent de décrire un monde complexe (**fig. 11**). Le signe de base est constitué d'un signe humain assis: la tête posée sur un buste ovale, les jambes repliées en un large triangle ou ovale (signe simplifié au minimum dans le dieu *Wo*). Le signe pour «dieu» diffère de celui pour «déesse» par la coiffe: on retrouve la coiffe féminine, trait distinctif de la femme, sur le signe de la déesse. Le signe de base est complété par un autre élément (la branche d'arbre pour la sagesse) qui indique le champ spécifique de la divinité (le mot est le même pour «sage, père, et dieu de la sagesse», c'est la forme du signe qui indique qu'il s'agit d'un homme ou d'un dieu). Le procédé est le même pour le signe du dieu de la création, combinaison du signe de base du «dieu» et de celui du «faiseur», la création étant ce qui sort de la main en tourbillon. Le mot est le même pour «faiseur» et «dieu de la création». Le signe, par rapport à la parole, permet donc de préciser le champ sémantique.

Si ce signe est utilisé pour base de la majorité des divinités, il existe cependant des signes à composantes humaines et animales, comme le signe utilisé pour les *Ssus*, divinités de la nature. D'apparence humaine, ce dernier présente pourtant à sa base une queue de serpent, et sur la tête le signe de la grenouille. Le signe du demi-dieu de la fertilité et de l'abondance allie les cornes bovines au corps humain avec des ailes d'oiseau déployées.

Il y a enfin des esprits protecteurs dont le signe possède une forme mixte, *Duage*, à tête d'aigle (son nom comprend le mot «aigle») et *Yema*, à tête de lion, les deux divinités ayant un corps d'oiseau aux ailes déployées. Le signe du *Yema* possède de nombreuses variantes (il existe d'ailleurs 360 sortes de *Yema*).

## Couleurs

Les couleurs sont employées parfois dans les manuscrits, avec parcimonie cependant (**fig. 12**). Mais il est difficile d'en faire l'étude car malheureusement les publications sont pour l'essentiel en noir et blanc. Cependant il existait une symbolique des couleurs associées aux points cardinaux, symbolique que nous livre Rock<sup>9</sup>: noir et ouest, blanc et est, nord et jaune, vert et sud, et couleur cornaline tachée pour la zone centrale.

Fig. 11 Générique et spécifique: les signes du divin.



« dieu »



« déesse »



« le dieu tout-puissant »



« le demi-dieu de la fertilité  
et de l'abondance »



« le dieu de la sagesse »



« le sage »



« divinité de la nature-Ssu »



« le dieu de la création »



« le faiseur,  
le créateur »



« esprit *Duage* »  
(aigle + corps d'oiseau)



« le dieu *Wo* »



« esprit *Yema* »  
(lion + corps d'oiseau)

(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 105, 152-6 ;

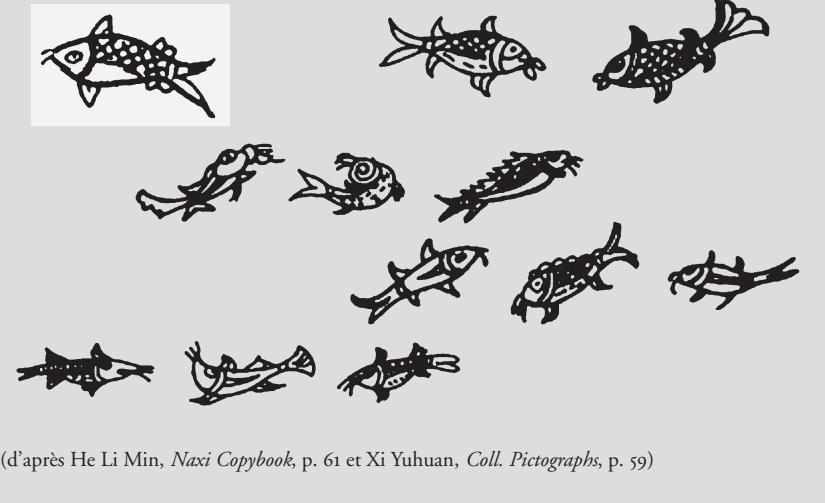
Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 60, 119 ; Rock, *Dictionary* 1)

Fig. 12 Couleurs, blanc et noir.



(d'après Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 21, 22, 30, 34 et J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and Related Ceremonies I*, Serie Orientale Roma, Rome, 1952, frontispice)

Fig. 13 Liberté d'innovation, souplesse de l'image : les signes des poissons.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 61 et Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 59)

À défaut de pouvoir bien décrire l'emploi des couleurs dans les signes, on peut noter l'emploi qui est fait du blanc et du noir (**fig. 12**). Le noir est couleur d'obscurité et de mort, puisqu'il sert à colorer le signe de la fleur pour indiquer le « poison », comme on l'a vu, alors que le blanc est couleur d'éclat, de lumière et de vie.

### Liberté d'innovation

On a pu voir que l'écriture naxie utilise volontiers des signes génériques. Il est pourtant évident qu'elle conserve une extrême souplesse dans son encodage de l'image. Qu'il s'agisse des détails de l'image ou de sa forme, le scribe jouit manifestement d'une grande liberté, sans pour autant que cela nuise à la lisibilité du signe. Rien n'est jamais figé. Prenons par exemple le signe du poisson dont voici plusieurs variantes (**fig. 13**). Si l'on regarde attentivement, il s'agit tout au plus de trois types de poissons, mais les positions changent, le détail de certaines parties du corps, des écailles, donne l'impression que ce sont des signes totalement différents. Pourtant, il est clair qu'il s'agit bien de poissons. Par ailleurs, on remarque la fluidité du tracé qui rend la vie, par les mouvements variables du poisson, à ce que le signe figure. C'est l'immense atout d'une écriture qui se veut figurative.

### Conclusion

L'écriture naxie est un révélateur culturel incomparable : conception du temps, histoire, coutumes funéraires, milieu écologique (grande variété de signes de plantes et d'animaux spécifiques décrivant une connaissance et un intérêt profond pour le milieu), tout cela surgit d'entre les signes lorsqu'on se penche sur leur mise en image de l'univers naxi.

L'écriture naxie joue de sa nature figurative pour faire vibrer la dimension poétique des textes qu'elle transcrit. Je voudrais ici évoquer l'origine de l'homme telle que Rock nous la livre dans son dictionnaire naxi<sup>10</sup> (**fig. 14**) : un simple signe d'une goutte tombant dans un lac... En voilà le récit : « La vie apparut lorsqu'une goutte de rosée chaude tomba dans un lac, et de ce lac doré surgit le premier homme »...

**Fig. 14** L'origine de l'homme, d'après un manuscrit naxi.

« Une goutte tombe dans le lac...



...la vie apparut lorsqu'une goutte de rosée  
chaude tomba dans un lac, et de ce lac doré  
surgit le premier homme. »

(d'après J.F. Rock, *Dictionary* 1, p. 57)

**1** Ouvrage abrégé dans cette publication en *Dictionary*.

**2** On peut aussi consulter *Vocabulaire de l'écriture pictographique naxie (Naxi xiangxing wenzi pu)*, Li Hui Quan (dir.), 1995, Kunming (en chinois).

**3** Ouvrage abrégé dans cette publication en *Coll. Pictographs*.

**4** Ouvrage abrégé dans cette publication en *Naxi Copybook*.

**5** Ouvrage abrégé dans cette publication en *La Voie blanche*.

**6** Je dois ici remercier François et Irène Frain grâce auxquels j'ai découvert l'univers graphique des Naxis et qui m'ont si généreusement ouvert leur bibliothèque.

Un roman d'Irène Frain (*Au royaume des femmes*, 2006, Paris) est consacré au personnage étonnant de Joseph Francis Rock.

**7** P. 119, 120.

**8** Rock, J. F., *Dictionary* 1, p. 11.

**9** Rock, J. F., *Dictionary* 1, p. 47.

**10** Rock, J. F., *Dictionary* 1, p. 57.

# Étude de quelques signes naxis

Nathalie Beaux

62



Signes naxis de l'amitié et de l'amour  
(dessins N. Beaux).



### Signes de l'homme (fig. 1)

*Le signe générique* (encadré) est celui que l'on retrouve dans toutes les activités humaines. C'est un signe d'une grande simplicité : une bulle pour la tête, un trait vertical pour le corps, un horizontal pour les bras et deux en biais pour les jambes. Il est pourtant masculin car lorsqu'il s'agit d'une activité féminine, le signe de la femme est utilisé. C'est le signe de base à partir duquel presque tous les signes humains sont développés.

Dans la multitude des signes humains, trois éléments permettent les variations : la coiffe, la position du corps et ce que tient l'homme. Ainsi, pour le signe *masculin*, le signe de l'homme se distingue de celui de la femme uniquement par le type de coiffe (**fig. 2**). On voit aussi dans le signe du soldat, ou celui de l'hôte, que la coiffe est le trait distinctif ajouté au signe générique, ainsi, dans le cas du soldat, que l'arme qu'il tient. À la vue de l'importance de la coiffe comme trait distinctif, il est bon de s'attarder sur les signes qui comportent une absence de coiffe, où l'homme porte les cheveux libres. Il s'agit d'un trait marquant l'écart par rapport à l'ordre social ou plus fortement à la vie même : « le pauvre », « le brigand », « le mort », « se pendre ».

Dans la plupart des activités, l'homme est figuré debout, le signe générique servant de base. Mais il arrive que l'homme soit figuré assis, et cela note incontestablement une différence de statut et une supériorité : « roi, prêtre, dieu ».

Dans les quelques activités figurées, il faut noter la taille supérieure à « la normale » de l'élément signifiant dans le signe : l'épée dans « porter une épée », le ventre et la bouche, les deux bouts de la chaîne, pour « avoir faim », la main qui sème pour « semer ».

Cette remarque est aussi valable pour le signe de l'homme se montrant lui-même dans le pronom personnel « je » : on note la taille démesurée du bras montrant le visage, pour bien mettre en valeur la partie signifiante du signe.

Quant aux signes du père et du fils, on remarque que le signe du « père », un homme avec une ramure sur la tête, signifie aussi « sage ».

**Fig. 1** Signes naxis de l'homme.



« homme »



« père et fils »



« sage »



« je »

coiffe et identité



« homme »



« soldat »



« hôte »

décoiffé : hors de la société civile



« pauvre »



« brigand »



« mort »



« se pendre »

position assise : statut élevé



« roi »



« prêtre »



« dieu »

agrandissement de l'élément signifiant



« avoir faim »



« semer »



« porter une épée »

(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 77, 80, 84, 96-8, 102, 104-6)

## Signes de la femme (fig. 2)

La *femme* est définie en second lieu, par rapport à l'homme, et par sa coiffe. Cette coiffe est le trait distinctif de base pour tout ce qui relève de la « femme ». Ainsi il apparaît dans « magicienne », « sorcière », « divinatrice », signe de la femme assise tenant le signe « dénouer » dans la main.

La mère est caractérisée par deux signes conjugués, celui de la femme et celui du vagin.

Le signe de la femme enceinte est très figuratif, le ventre étant très gros, comparé au corps, un signe humain est dessiné à l'intérieur, debout ou allongé. Le signe de la femme accouchant ne change pas la position du signe de la femme, toujours debout, mais les jambes plus écartées. L'enfant est figuré sorti d'entre les jambes de sa mère, tête la première, ou jambes en avant, et dans une dernière variante, juste né, avec le cordon ombilical le reliant encore à la mère. Un signe de femme debout, perdant du sang signifié par un trait ondulé, transcrit la « stérilité ». J. F. Rock cite aussi un signe rencontré dans un manuscrit décrivant une femme ayant une grossesse nerveuse, « pregnant by gusts of wind entering the belly, (false pregnancy) »<sup>1</sup>. Et de fait la femme est figurée avec une sorte de tourbillon autour du ventre.

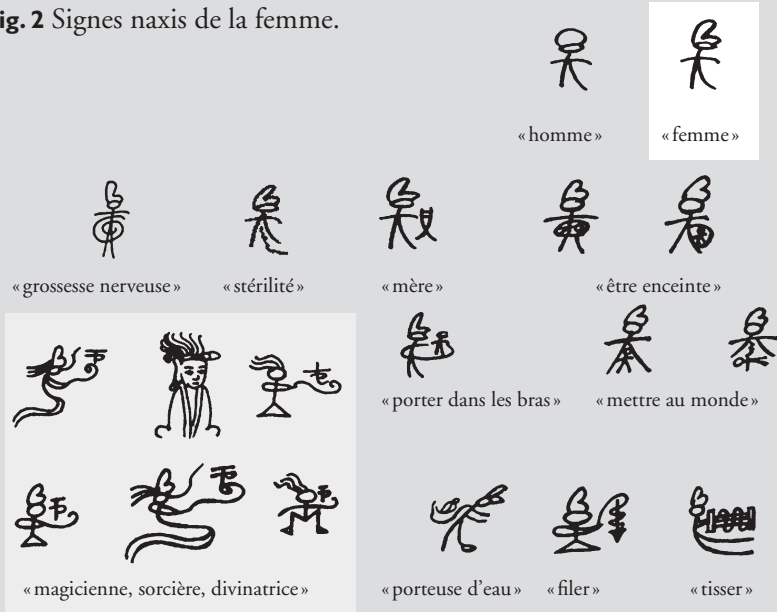
Les activités marquées exclusivement d'un signe féminin sont très peu nombreuses : « tisser », « filer », « porter de l'eau » et bien sûr tout ce qui touche à la maternité, « être enceinte », « mettre au monde », « porter dans les bras ».

## Signes associant la femme et l'homme (fig.3)

Il y a peu d'activités *mixtes* ou définies comme telles. On trouve les combinaisons suivantes pour :

- le verbe « aimer », associant les signes d'un homme et d'une femme assis ou partageant le même vêtement,
- le verbe « danser et chanter »,
- le verbe « émigrer, bouger ». Le signe figure le sol inégal, sur lequel le couple progresse. Le mouvement est signifié par les deux pieds qui avancent du même côté. Il s'agit du signe de l'homme pour « marcher », repris et complété sous une forme féminine.

**Fig. 2** Signes naxis de la femme.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 68, 85, 93-4, 97-8, 103 ;

Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 111 et J. F. Rock, *Dictionary I*, p. 60).

**Fig. 3** Signes naxis associant la femme et l'homme.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 94-6 et Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 66, 70)

L'écriture est très fine dans sa façon de mettre en image une culture, de cerner le domaine de chacun. Pour « se quereller », il existe deux verbes dont l'un est déterminé par deux hommes se battant avec un bâton chacun, et l'autre par deux femmes s'invectivant (variante avec deux femmes s'invectivant *et* maniant le bâton!).

### Signes des parties du corps humain (fig. 4)

Signe de la *tête*: variantes de face, la version minimum réduisant le signe au contour du visage et des oreilles. On note l'importance de la coiffure.

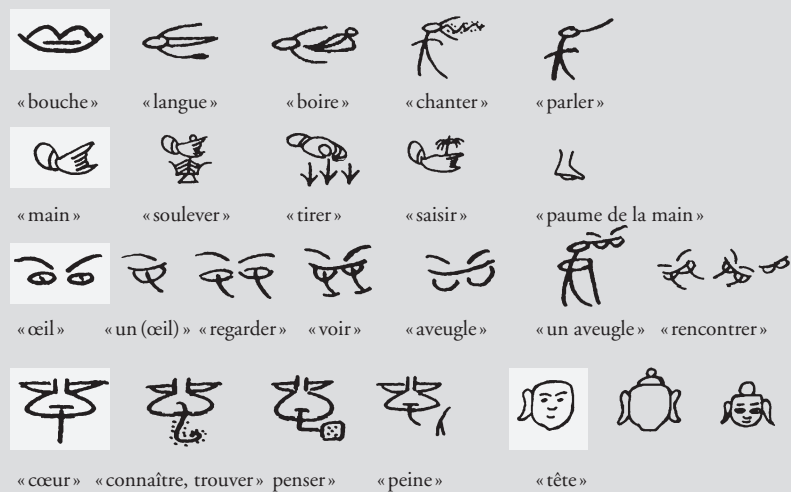
Signe de la *bouche*: la bouche en elle-même est figurée de face, mais de profil pour les activités ou éléments liés à la bouche. Il faut noter que pour « parler », la bouche n'est plus figurée, seul le flux verbal signifié par un trait, sort de l'endroit approximatif de la tête où se situe la bouche. Dans les autres activités, la bouche, démesurée, est figurée (comme dans « chanter »).

Signe de la *main*: elle est figurée avec le poignet, et pour signifier différentes actions « saisir, tirer, soulever ». On observe que le signe pour la « paume de la main » figure en fait la « plante du pied » et possède les deux sens, « paume de la main » et « plante du pied »<sup>2</sup>.

Le signe de l'*œil* est naturellement conçu comme double (duel). On peut remarquer la finesse de la distinction des signes pour « voir/regarder ». La possibilité d'écrire « aveugle » (œil vide) avec le signe des yeux seuls, ou bien avec le personnage humain, pourvu d'une canne et d'yeux aveugles apposés au signe. Enfin le signe pour « rencontrer » se place au niveau du regard, comme les signes des regards se croisant le montrent, signes auxquels semble ajouté un classificateur (?) d'une paire d'yeux (sans sourcils et sans regard!).

Le *cœur* est le siège de la connaissance et de la pensée, mais aussi de l'affectif comme le montrent les signes pour « connaître », « penser », « peine » utilisant le signe du cœur.

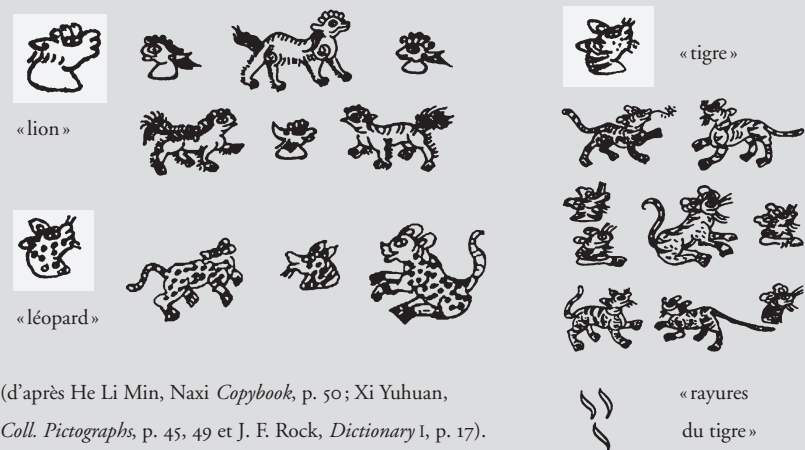
Fig. 4 Signes naxis des parties du corps humain.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 63-6, 69-71, 73-4; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 63, 70 et J. F. Rock, *Dictionary* i, p. 26).

69

Fig. 5 Signes naxis du lion, du léopard et du tigre.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 50; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 45, 49 et J. F. Rock, *Dictionary* I, p. 17).

### Signes des animaux (fig. 5-7)

Les animaux sont signifiés de façon partielle ou totale, avec une mise en évidence des traits distinctifs : crinière du lion, taches du léopard, rayures du tigre, comme en témoigne aussi l'existence du signe pour « rayure » (du tigre) cité par Rock<sup>3</sup> (fig. 5). La position de l'animal varie beaucoup, seul compte le trait distinctif pour l'identification.

Pour les oiseaux (fig. 6), il existe un signe générique qui sert de base. On remarque également que la position varie beaucoup et que c'est le trait distinctif qui détermine l'identification (la longueur du cou pour la grue, la queue du paon et sa couronne, la tête de rapace pour l'aigle).

Pour le signe de l'aigle, il existe beaucoup de variantes (une quinzaine répertoriées), l'oiseau étant figuré en vol, au repos, entier ou partiellement (tête), dans différentes positions et différents comportements. Ses traits distinctifs semblent le bec, plus important que dans le signe générique de l'oiseau, et les serres. Pour le vautour, la crête et les serres le caractérisent.

Les traits distinctifs des oiseaux sont le plumage, la crête, le type de queue (fourchue pour l'hirondelle), le chant ou le cri (indiqué par un filet s'élevant du bec). Certains signes d'oiseaux sont plus variés que d'autres, comme celui du paon (pour lequel on compte douze variantes).

Il en va de même pour les reptiles (fig. 7), avec une mention spéciale pour le signe de la grenouille : une trentaine de variantes sont répertoriées. On voit que la forme n'est pas figée puisqu'on observe une grande variété de postures et de parties représentées, plus ou moins stylisées.

Le signe du serpent est caractérisé par la position du corps, en particulier le mouvement de reptation de son corps figuré en S ou sa capacité de se lover dont témoigne l'enroulement du serpent sur lui-même. On note d'autres traits distinctifs comme sa langue bífide et les cornes figurées au sommet de la tête. Cet animal a une importance considérable dans la religion : il apparaît dans la partie inférieure du signe pour les *Ssus* « divinités de la nature », associé à la tête de grenouille au sommet du signe de la divinité.

Fig. 6 Signes naxis des rapaces (d'après Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 34-6, 38).

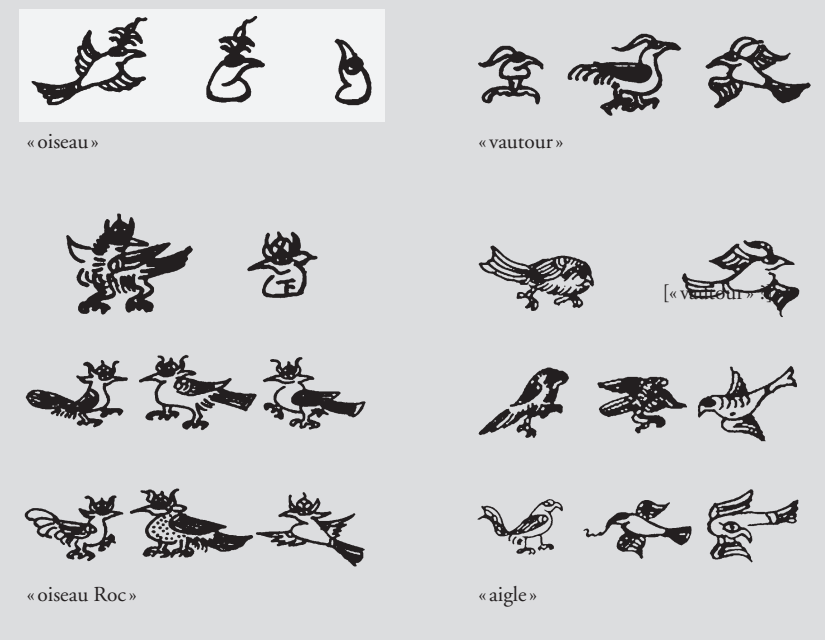


Fig. 7 Signes naxis des reptiles et batraciens

(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 62 ; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 43, 54-6, 60).



### Signes de l'espace (fig. 8-9)

Le signe du ciel (**fig. 8**) est un toit sans doute en forme de sommet de tente (?). C'est un signe souvent combiné à d'autres signes. Ainsi, il signifie « ciel étoilé » lorsqu'il est associé au signe des étoiles, trois petits cercles entourés de petits points.

Le signe de la terre (**fig. 8**) est un parcellaire posé sur une ligne de sol.

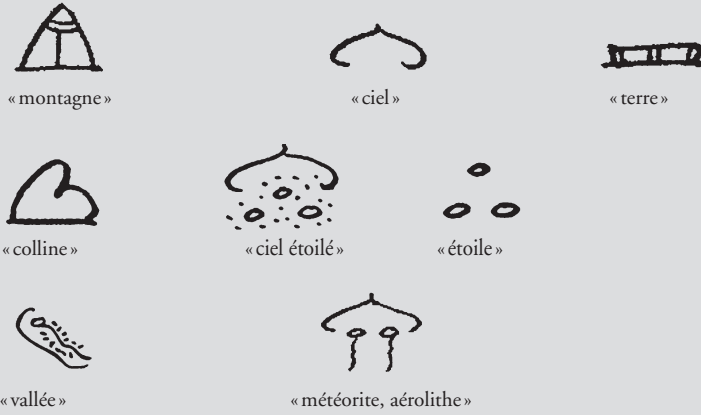
Trois signes évoquent le paysage (**fig. 8**) : ceux de la montagne, de la colline et de la vallée dans laquelle s'écoule l'eau. Le paysage est essentiellement montagneux, comme en témoigne le fait qu'il existe une quinzaine de signes composés sur celui de la montagne (**fig. 9**) : la montagne boisée, enneigée, en feu... Montagnes et falaises escarpées constituent l'horizon du peuple naxi (**fig. 9**), comme le prouvent les signes de la lumière du Soleil et de la Lune, du lever et du coucher de ces deux astres, qui sont formés autour du signe de la falaise escarpée, vision bien différente de celle du chinois qui voit le Soleil se lever sur un horizon plat et figure le signe de l'aube par celui du Soleil au-dessus d'un trait horizontal.

### Signes du temps (fig. 10)

Le signe du temps est sémantiquement et phonétiquement lié à celui de l'eau, pour exprimer l'écoulement du temps : un point d'origine, marqué par une bulle, un trait qui signifie le déroulement, le cours, et de petits points de chaque côté pour la multitude de gouttes d'instantants constituant ce flux. Une vision métaphorique finement rendue par le signe.

Le signe du ciel est souvent combiné à d'autres signes pour évoquer un concept temporel. Aussi l'écriture de « printemps » se fait-elle avec les signes du ciel et celui du vent, celle de l'« été » avec les signes du ciel et de la pluie, celle de l'« automne » avec les signes du ciel et de la terre dont surgit une fleur, et enfin celle de l'« hiver » avec les signes du ciel et de la neige. On note l'expression du pluriel par le chiffre « trois » : trois flocons pour la neige, trois gouttes pour la pluie, trois lignes ondulées pour le vent.

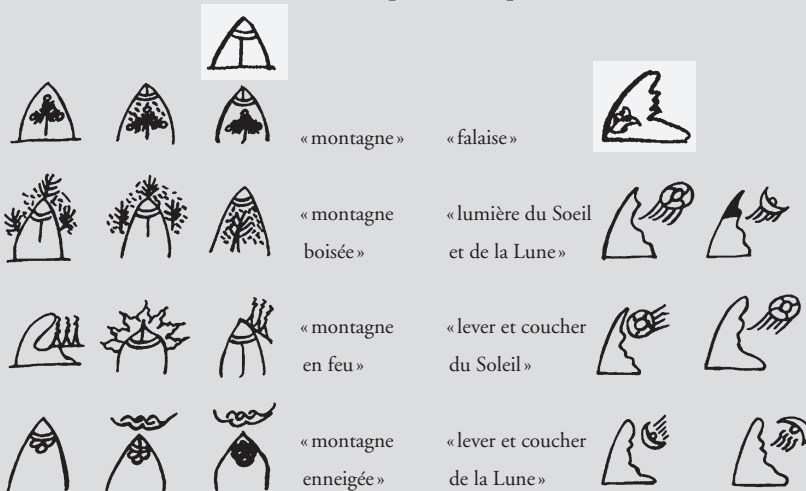
**Fig. 8** Signes naxis de l'espace.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 1-2, 6, 13, 17; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 25)

73

**Fig. 9** Signes naxis composés à partir des signes de la montagne et de la falaise : étendue d'un champ sémantique.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 17, 19; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 22-3, 25-6)

Fig. 10 Signes naxis du temps.



(d'après He Li Min, *Naxi Copybook*, p. 2, 9, 11; Xi Yuhuan, *Coll. Pictographs*, p. 19, 22-4, 26)

Le signe du Soleil est un petit cercle dont partent quatre rayons dont l'extrémité est reliée en un cercle plus grand, signifiant le disque solaire, ses rayons concentriques et son éclat. Il signifie « Soleil » et « jour ».

Le signe de la Lune dessine toujours le croissant, avec un petit cercle accolé en son centre. Il s'agit sans doute d'évoquer les différentes phases du disque, jusqu'à sa forme pleine, dessinée dans une variante. La Lune est marqueur de temps, et son signe utilisé dans l'écriture des « mois lunaires », du « soir » et de la « nuit ».

On remarque l'existence de signes spécifiques aux éclipses de Soleil et de Lune.

**L'écriture naxie** témoigne d'une grande liberté dans l'élaboration de ses variantes. Elle n'impose pas au signe de rester figé dans une forme pour rester lisible. Mais elle privilégie la mise en évidence du ou des traits distinctifs, le plus souvent par une figuration nettement agrandie au sein du signe. Elle se montre en même temps économe, allant dans la forme du signe à l'essentiel. Les détails, s'ils existent, sont pertinents, contribuent à l'identification du champ sémantique du signe.

<sup>1</sup> J. F. Rock, *Dictionary* I,  
p. 60.

<sup>2</sup> J. F. Rock, *Dictionary* I,  
p. 26.

<sup>3</sup> J. F. Rock, *Dictionary* I,  
p. 17.

# Écriture naxie et écriture chinoise

Léon Vandermeersch

76



Signes chinois et naxi de l'aube.



**Le nom de Naxi** est celui que se donnent dans leur propre langue les membres d'une population établie depuis au moins le III<sup>e</sup> siècle de notre ère dans le Yunnan oriental, de part et d'autre du Jinshajiang (« fleuve aux Sables d'or », nom que prend le haut fleuve Bleu jusqu'à sa sortie du Yunnan). *Naxi* signifie dans cette langue : « les hommes » (*xi*) du « chef » (*na*).

Le nom que leur donnaient les sources chinoises anciennes était *Mosha*, ou *Moxie*, appellation venant du nom local *Mosso* qui signifie : « bouviers de yack », nom qui a été abandonné parce que considéré comme péjoratif dans la terminologie officielle de la Chine populaire.

Cette population, d'environ trois cent mille individus, pratique une religion dérivée de la doctrine bön du Tibet prébouddhique, et dont les prêtres sont appelés *dongba*. Ce sont ces prêtres qui ont inventé, pour les besoins de la transmission de leur rituel, une écriture dite elle-même « écriture *dongba* » (francisé en *tomba*). L'invention de cette écriture daterait du VIII<sup>e</sup> siècle, mais la littérature qu'elle a générée remonte tout au plus au XII<sup>e</sup> siècle. Son principal corpus, dénommé en chinois *Dongba jing* (« Canon *tomba* »), rassemble aujourd'hui plus de mille textes religieux, mythologiques, historiques et autres.

À l'écriture *tomba* est associé un syllabaire appelé *geba* (du nom de l'école religieuse dont faisaient partie ses inventeurs), mais elle est elle-même purement pictographique. Comme telle, elle a beaucoup intéressé les paléographes chinois, notamment le grand Dong Zuobin (1895-1963), qu'a frappé la remarquable convergence, quant à l'iconisme des graphies, qu'il a pu relever entre le système pictographique inventé à l'époque Tang par les prêtres naxis et le système idéographique inventé à l'époque Yin, deux millénaires et demi plus tôt, par les spécialistes de la pyroscapulomanie chinoise, en dépit de l'énorme discontinuité historique éloignant l'un de l'autre les deux systèmes.

## Bibliographie

**Bacot**, Jacques, *Les Mo-so — Ethnographie des Mo-so, leurs religions, leur langue et leur écriture*, 1913, Leyden.

**Zhiwu**, He, *La migration légende de la genèse des Naxis*, traduit et présenté par Xiaomin Giafferri-Huang, 1998, Paris.

# L'écriture figurative du nahuatl, ou *in tlacuilolli*

80

Marc Thouvenot

Pierre du Soleil, musée d'Anthropologie  
et d'Histoire de Mexico, d'après Raul Noriega,  
*Estudios sobre la piedra del Sol*, México, 1954.





**Le 13 août 1521**, la ville de Mexico-Tenochtitlan, dans un état de destruction très avancée, se rend au conquistador Hernan Cortés. Cette date marque le début de l'exercice du pouvoir par la couronne espagnole sur cette partie du monde et pour les Aztèques celle d'une profonde transformation de leur société, passant du statut de dominante — les Aztèques exerçaient leur pouvoir sur une grande partie du Mexique actuel — à celui de dominée. Ce changement bouleverse la vie sociale et les individus de multiples manières mais il est un domaine qui nous concerne particulièrement aujourd'hui, c'est celui de l'écriture.

La peur des Espagnols devant des documents ressemblant beaucoup à des livres, mais dont le contenu, et surtout la manière de le consigner, leur était totalement inconnu, les a amenés à systématiquement les détruire en les déclarant œuvres sataniques. Sans doute tous les codex — c'est le nom donné traditionnellement aux documents pictographiques du Mexique ancien — n'ont-ils pas été détruits par le feu, mais ceux qui purent subsister, cachés par les Indiens, en prenant le risque que l'Inquisition ne s'occupe d'eux, disparurent de mort naturelle.

Cette écriture aztèque ou nahuatl, *stricto sensu* n'avait pas une grande ancienneté — selon certaines sources, elle daterait du début du XIV<sup>e</sup> siècle — mais elle plonge ses racines dans une tradition mésoaméricaine qui remonte à environ 3 000 ans.

Du fait de la destruction des principaux supports de cette écriture, avant tout les codex et les sculptures, ce que l'on sait du fonctionnement de cette écriture concerne essentiellement le XVI<sup>e</sup> siècle. C'est-à-dire l'époque de la conquête et les décennies qui ont suivi, période pendant laquelle quelques centaines de codex ont été réalisés. Cette sorte de renaissance des codex tient en particulier à deux raisons :

- une demande de religieux ayant compris tardivement l'importance que pouvaient avoir ces documents pour mieux évangéliser,
- l'attitude du pouvoir judiciaire espagnol accordant le statut de preuve écrite (à partir du moment où ils étaient accompagnés d'un double en caractères latins) aux documents pictographiques.

Cette situation, du point de vue de la recherche, présente tout à la fois des inconvénients majeurs et un avantage. Parmi les points négatifs deux ont un poids particulier : tout d'abord on ne dispose que d'un petit

nombre de documents, quelques centaines, dont la plus grande partie est de taille réduite. Par ailleurs, du fait des destructions systématiques, la quasi-totalité de ces documents a été réalisée après la conquête. À l'intérieur de ce corpus réduit, on observe dans les documents pictographiques des différences parfois importantes dans la manière d'écrire. À quoi faut-il attribuer ces différences : à des écoles régionales, à un trait particulier d'un écrivain, à l'influence d'une autre écriture mésoaméricaine ou bien à une influence européenne à travers soit son iconographie soit son écriture alphabétique ? La dernière hypothèse amène à se demander si ce que l'on observe est le reflet d'une toute proche pratique préhispanique ou bien l'indice d'une évolution sous influence européenne. À cette question, il n'est généralement pas possible d'apporter une réponse car, du fait des autodafés, nous ne connaissons pas les documents préhispaniques qui ont été à la source de ceux qui subsistent dispersés dans quelques bibliothèques du monde entier, et en particulier à Paris à la Bibliothèque nationale de France.

Dans la situation actuelle, le seul point positif est le fait que des codex ont été réalisés pour être présentés devant les tribunaux offrant ainsi la chance d'avoir de nombreux documents bi-scriptes qui sont tout autant de pierres de Rosette. En effet, les tribunaux espagnols acceptaient les documents en écriture figurative comme moyen de preuve mais à condition seulement que leur contenu soit en nahuatl, transcrit en caractères latins, ou bien en espagnol.

C'est sur de tels documents que repose la plus grande partie des lectures que l'on connaît. C'est la mise en parallèle systématique des analyses morphologiques des mots en images, ou glyphes, et des mots en caractères latins qui permet de progresser sur la voie de la lecture.

Cette écriture se développait sur de multiples supports (pierre, fresque, poterie, peau de cervidé, tissu), mais avant tout sur les codex de papier traditionnel d'*amatl* ou encore, après la conquête, sur du papier européen. C'est ainsi que les nombreux glyphes<sup>2</sup> qui composent la pierre du Soleil (**fig. 1**) peuvent se retrouver dans des codex ou d'autres supports.

La diversité des supports affecte peu cette écriture comme on peut s'en rendre compte (**fig. 2**) avec cette représentation du dieu Tezcatlipoca sur une fresque (Tizatlan), sur une céramique (Ocotelulco) ou sur le codex Borgia<sup>3</sup> fait de peaux de cervidés.

**Fig. 1** Pierre du Soleil (musée de Mexico).



**Fig. 2** Tezcatlipoca.



fresque de Tizatlan



céramique d'Ocoteluco



Les thèmes abordés dans les codex parvenus jusqu'à nous relèvent essentiellement de la vie politique (codex historiques, généalogie...), de la vie administrative (cadastre, recensement, liste de tributs...), de la vie religieuse (calendriers divinatoires...) et enfin de la vie intellectuelle avec les sciences naturelles (codex Badiano<sup>4</sup>). C'est-à-dire des principaux thèmes mentionnés par Alva Ixtlilxochitl, auteur d'inspiration indigène, quand il évoque les sujets traités par les codex préhispaniques : « Ils avaient pour chaque genre leurs écrivains. Les uns s'occupaient des annales, mettant en ordre les choses qui survenaient chaque année, avec le jour, le mois et l'heure. D'autres avaient à leur charge les généalogies et les descendances des rois, des seigneurs et des nobles plaçant "por cuenta y razon" ceux qui naissaient et barrant ceux qui mourraient, dans le même compte. Certains avaient soin des peintures des territoires, des limites et des bornes des villes, provinces, villages et lieux, et des qualités et répartitions des terres, ce qu'elles étaient et à qui elles appartenaient. D'autres [s'occupaient] des livres des lois, rites et cérémonies qu'ils faisaient au temps de leur infidélité ; et les prêtres des temples, de leurs idoles et de leurs doctrines idolâtres et des fêtes de leurs faux dieux et des calendriers. Et finalement aux philosophes et sages, qu'ils avaient parmi eux, il leur revenait de peindre toutes les sciences qu'ils connaissaient et qu'ils avaient atteintes. »<sup>5</sup>

Quelques exemples de ces grands types de documents pictographiques ont été sélectionnés pour que l'on puisse avoir une idée de leur apparence.

Pour représenter l'histoire, deux codex ont été retenus : le codex Xolotl<sup>6</sup> et la Tira de Tepechpan<sup>7</sup>. Ceci parce que l'on trouve avec ces deux documents deux conceptions opposées de narration de l'histoire. Dans un cas, celui du codex Xolotl, la primauté est accordée à l'espace, tandis que, dans la Tira, c'est le temps qui a la première place.

### **Codex Xolotl (fig. 3)**

Le codex Xolotl traite de deux siècles de l'histoire de Texcoco, ville proche de Mexico, une des trois capitales de la confédération aztèque, avec Mexico-Tenochtitlan et Tlacopan. Cette histoire est présentée en dix grandes planches qui utilisent toutes un fond de carte identique où les

**Fig. 3** Codex Xolotl (Texcoco) Bibliothèque nationale de France.



**Fig. 4** Tira de Tepechpan (Tepechpan) Bibliothèque nationale de France.



éléments saillants sont la lagune de México et la chaîne de montagne avec le Popocatepetl. Tous les faits, ordonnés selon une séquence chronologique, s'inscrivent par rapport à cette géographie.

#### **Tira de Tepechpan (fig. 4)**

La Tira de Tepechpan, quant à elle, va organiser les informations en privilégiant le temps et en adoptant une disposition en tableau en trois lignes et de multiples colonnes : l'histoire de Tepechpan dans la partie supérieure, la frise chronologique au milieu et l'histoire de Mexico-Tenochtitlan en bas. Par cette disposition les deux constituants du récit historique, le temps et l'espace, sont présents, mais ici l'accent est graphiquement mis sur le flux du temps tandis que dans le codex Xolotl c'est la multiplicité des espaces qui est mise en valeur.

87

Trois documents donneront une idée de ce que pouvaient être des documents de type administratif.

#### **Codex Vergara (fig. 5)**

Le codex Vergara<sup>8</sup> est tout à la fois un recensement, qui présente toutes les familles d'un village, Santa Maria Asuncion, et qui, pour chacune d'elles, indique quelles sont les terres qu'elles cultivent, en mentionnant leurs dimensions et leurs qualités.

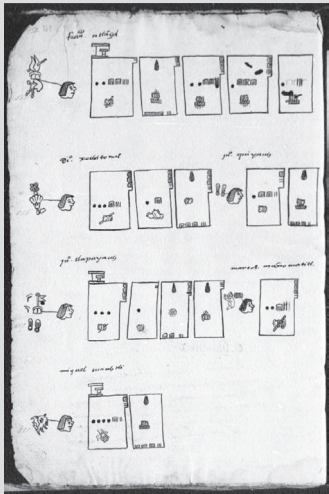
#### **Matrícula de Tributos (fig. 6)**

La Matrícula de Tributos<sup>9</sup> est probablement un des seuls documents préhispaniques de la région de México. Il présente sur 32 pages de ce type l'ensemble de ce que les provinces soumises à la confédération devaient payer à intervalles réguliers au pouvoir central. Dans la partie inférieure se trouvent les glyphes toponymiques et les glyphes de tribut sont au-dessus.

#### **Matrícula de Huexotzinco (fig. 7)**

La Matrícula de Huexotzinco<sup>10</sup> est un document de plus de 800 pages recensant les populations de 23 villages dépendant de la province de Huexotzinco. Avec plus de 20 000 images annotées en nahuatl, ce document est une source particulièrement riche.

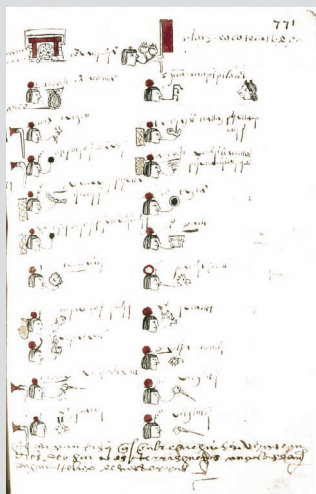
**Fig. 5** Codex Vergara (Texcoco) Bibliothèque nationale de France.



**Fig. 6** Matrícula de Tributos (Mexico).

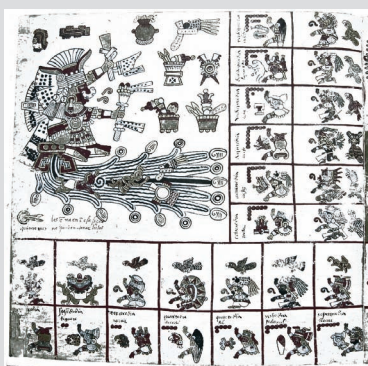
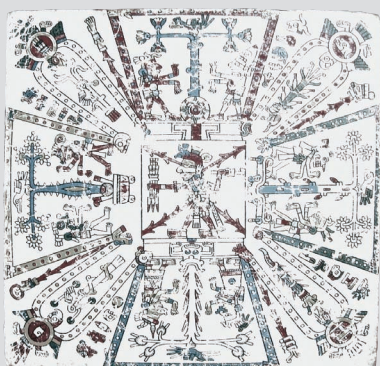


**Fig. 7** Matrícula de Huexotzinco (Puebla) Bibliothèque nationale de France.



89

**Fig. 8** Codex Fejérváry-Mayer (Puebla ?) et codex Borbonicus (Mexico)



### Codex Fejérváry-Mayer et codex Borbonicus (fig. 8)

Pour finir, deux représentants de codex religieux, l'un est le codex Fejérváry-Mayer<sup>11</sup>, document considéré comme préhispanique, et l'autre est le codex Borbonicus<sup>12</sup>, conservé par la bibliothèque du Palais Bourbon à Paris. Ces deux documents étaient utilisés, en particulier, pour déterminer si la synthèse des forces divines s'exerçant chaque jour pouvait être faste ou néfaste.

### Conception nahuatl de l'écriture (fig. 9-10)

Tous ces documents, que nous nommons codex aujourd'hui, sont appelés en nahuatl *tlacuiloalli*. Mais qu'était un *tlacuiloalli* pour eux ? Pour en avoir une idée, il suffit, sachant que ce mot est construit sur la racine verbale *icuiloa* « écrire ou peindre » selon le dictionnaire du XVI<sup>e</sup> du franciscain Alonso de Molina<sup>13</sup>, de la rechercher dans ce qui constitue notre bible, c'est-à-dire le codex de Florence<sup>14</sup>, œuvre de Bernardino de Sahagún et de lettrés indiens, et d'associer, quand c'est possible, ce qui est souvent le cas, car le codex de Florence nous offre un millier de vignettes, les mots avec des images.

La recherche du verbe *icuiloa*, dont la racine en composition peut se réduire à *-cuil-*, montre que :

- tout d'abord, c'est un mot qui peut être employé pour parler des taches que peuvent avoir certains animaux comme par exemples les : *ocelotl* « jaguar », *citlalcóhuatl* « serpent étoilé », *zolacachapolin* « sorte de saute-relu » et *citlalocuilin* « vers étoilé ». Ceci montre que le verbe *icuiloa* n'est pas uniquement employé pour l'homme, qu'il n'a pas l'apanage de cette action et qu'il la partage avec la nature ;
- quand l'homme s'en charge, il le fait sur des supports très divers : papier qui peut être des papiers d'offrandes ou bien pour vêtir les représentants des divinités ou encore sur des livres traditionnels ou encore les livres européens ;
- des ornements de tissus ou d'autres matières (manteaux, pagnes, ornement de jambes, sandale) généralement réalisés par des femmes ;
- objets divers (jeu de dés, encensoir, frise d'une maison, coupe) ;
- la peau ;

— s'applique au bois ou à la pierre (on parle alors de sculpture), ou aux métaux précieux comme l'or et l'on parle alors d'orfèvres. Mais, en nahuatl, il s'agira d'un sculpteur sur or.

Ces activités rendues par le verbe *icuiloa*, se réalisent non seulement sur des supports très variés mais aussi avec des médiums divers : ainsi peut-on « peindre » avec des plumes, ou encore avec du caoutchouc. Mais les moyens caractéristiques sont les encres noires et rouges *in tlilli in tlapalli*, le rouge étant employé pour transcrire le mot *tlapalli* qui a le sens de couleurs. Ce binôme doit donc être entendu comme « le noir, les couleurs ».

La traduction du verbe *icuiloa* en français dépendra du contexte. Parfois on le traduira par « écrire, peindre, broder, tacher, dessiner, représenter »<sup>15</sup>.

On a l'impression que le monde des images forme une sorte de tout indifférencié et que tout ce que nous sommes obligés de traduire par des mots différents en français relève, pour eux, d'un même champ sémantique global et sans distinction. À l'intérieur de cet ensemble y a-t-il lieu d'attribuer une spécificité au domaine correspondant, pour nous, à l'écriture ? En d'autres termes, n'est-ce pas simplement notre propre conception de l'écriture qui en fait une expression graphique différente de toutes les autres ? Les Aztèques avaient-ils seulement une conception globale de l'image ou bien attribuaient-ils, à l'intérieur du monde des images, une place particulière à ce que nous nommons « écriture » ?

En fait l'étude des textes amène à penser qu'à l'intérieur de cet ensemble des *tlacuilolli*, les Aztèques effectuaient des distinctions. Plusieurs indices nous l'indiquent :

- l'expression *in tlilli in tlapalli*, associée au mot *tlacuilolli* n'existe que pour les documents que nous nommons codex ;
- ceux qui exercent cette activité de réaliser des *in tlilli in tlapalli in tlacuilolli* sont exclusivement des hommes<sup>16</sup>, appartenant à la classe des artisans hautement considérée, des *Tolteca* ;
- quand on parle du *tlacuilo* « peintre-écrivain » et plus particulièrement de son savoir, deux verbes proches, mais différents, sont employés : ce sont les verbes *imati* « connaître » et *mati* « savoir » qui sont reliés dans les textes

à des parties du corps différentes. *Imati* est lié à l'œil tandis que *mati* est relié à la tête. Le premier se réfère à la connaissance empirique, tandis que le second renvoie à la connaissance abstraite.

Cette immersion de l'écrit au sein des images est-elle totale et absolue ? Ces écrits nommés *in tllili in tlapalli* n'ont-ils aucun rapport avec le monde de la parole ?

Rien dans les textes n'indique la moindre connexion entre ces deux mondes, mais elle existe bien et c'est une image, un glyphe qui nous le montre.

Dans les quelques exemples connus du glyphe traditionnel du *tlacuilo* (fig. 9) on trouve deux volutes disposées tête-bêche, comme dans le codex Mendoza<sup>17</sup>. Dans le cas de la Mape Tlotzin<sup>18</sup>, on a la confirmation de la bonne lecture car, face au personnage, se trouve exprimé le mot « écriture » sous forme du binôme *in tllili in tlapalli* avec les deux récipients remplis d'encre noire et des couleurs symbolisées par le rouge.

### *Ilhuia et tlacuilo*

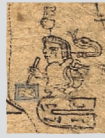
Ces volutes peuvent être rapprochées formellement d'un élément bien connu qui est *tlatoa* « parler » mais, grâce à un exemple du codex Xolotl, on sait comment cet élément, lorsqu'il se trouve dans un autre contexte d'écriture, doit se lire. On trouve alors le verbe *ilhuia* « dire » et c'est donc cette utilisation en guise de symbole pour le *tlacuilo* qui permet de montrer que même si le monde de l'écrit pour les Aztèques, et à la différence de nous-mêmes, est avant tout lié à l'image, la parole et la langue n'en sont cependant pas absentes.

Des considérations précédentes, il ressort que les Aztèques pouvaient employer le mot *tlacuiloilli* avec deux sens différents, qui varient par leur ampleur. Dans un sens large, il s'agit de tout ce que l'homme peut réaliser comme image, dans un sens étroit, ce sont les codex que l'on peut identifier avec certitude grâce à l'association du binôme *in tllili in tlapalli* au mot *tlacuiloilli*.

**Fig. 9** Ilhuia et Tlacuilo



M. Tlotzin



codex Xolotl



C. Mendocino



codex Borbonico



cuauh-tlatoa

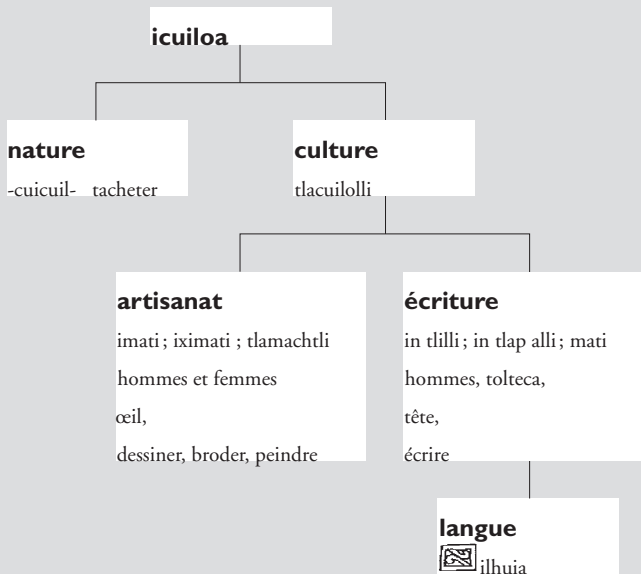


ilhuia



cemilhuizin

**Fig. 10** Conception de l'écriture



### ***Tlacuilolli* étroit et écriture alphabétique**

Si les considérations précédentes relatives au mot *tlacuilolli* indiquent que les Aztèques avaient une notion de l'écriture, est-elle pour autant identique à la nôtre ?

Pour répondre à cette question, il faut se demander quel regard les Aztèques portèrent sur l'écriture alphabétique<sup>19</sup>. Ceci est possible car l'on possède de très nombreux exemples où des documents de cette nature sont désignés en nahuatl. Ces documents, essentiellement de type administratif mais aussi historique, montrent que pour parler de l'écriture européenne ils n'ont jamais eu besoin de recourir à des néologismes. Tout le vocabulaire dont ils disposaient pour parler de leurs codex leur convenait parfaitement (bien évidemment, ils n'employèrent pas le mot *tlapalli* « couleurs » qui est spécifique de leur système). Les mots « écrire, lire, papier, livre, signe et encre » ont toujours été trouvés exprimés en nahuatl par les mots : *icuiloa*, *pohua*, *amatl*, *amoxtli*, *machiyotl* et *tlilli* que ce soit dans les dictionnaires, dans les actes légaux ou dans les écrits de Chimalpahin, désignant l'écriture européenne.

En revanche, ils emploient systématiquement des mots espagnols, parfois légèrement nahuatlisés pour :

- les lettres, simples ou enluminées, et les accents ; c'est-à-dire des éléments constitutifs propres à l'écriture alphabétique ;
- missel et bréviaire, livres d'heures, de catéchisme et de confession, c'est-à-dire des ouvrages spécifiques de la religion catholique ;
- les notions d'original ou de copie d'un document et du mot chapitre pour désigner les parties d'un livre ;
- les testaments, les actes de vente ou de paiement et la signature, c'est-à-dire des actes légaux européens authentifiés ;
- enfin le titre que donnaient les autorités coloniales aux écrivains publics chargés de rédiger les documents officiels.

Par ces emprunts à l'espagnol, les lettrés montrent là où se situent les différences primordiales entre leur écriture traditionnelle et la nouvelle. Tous ces termes ont en commun d'avoir des significations très étroites, très précises et spécifiquement européennes.

Alors que les mots espagnols sont l'expression de l'altérité ressentie par les lettrés aztèques, à l'inverse, l'utilisation des mêmes racines, génératrices de multiples expressions, indique que pour ceux qui avaient le privilège de connaître les deux systèmes, il n'y avait pas de différence essentielle entre les deux écritures.

Les deux ont en commun une fonction de conservation et celle-ci est clairement exprimée par un auteur nahuatl, Chimalpahin, dans sa propre langue : « L'antique tradition a été faite voici longtemps, voici bien des années que de nombreux et authentiques anciens et anciennes, vrais connaisseurs de la parole ancienne, la composèrent, l'ordonnèrent dans le livre de l'ancien comput des années, la firent écrire avec des couleurs, en vinrent ainsi à mettre en ordre, à élaborer, à vérifier leur ancienne tradition, de la sorte ils eurent connaissance de tout. »<sup>20</sup>

Et il ajoute : « Le récit des coutumes du peuple et l'histoire véridique de leur généalogie princière sont écrits avec les couleurs et le noir, sont couchés (avec des glyphes) sur le papier, jamais ils ne s'effaceront, jamais ils ne tomberont dans l'oubli, mais ils seront toujours conservés vivants. »<sup>21</sup>

95

### **Quand une image relève-t-elle du *tlacuilolli* au sens étroit ?**

Jusqu'à présent nous avons vu que les Aztèques utilisaient des images en leur attribuant un statut particulier proche, par leur fonction conservatrice, de ce que nous nommons écriture. Nous avons vu que dans les textes alphabétiques il était possible de distinguer les images relevant spécifiquement de l'écriture des autres par le fait que l'on trouve une expression associée qui est comme un marqueur, *in tllilli in tlapalli*.

Mais face à des images, comment nous, dont la culture cultive depuis des siècles l'opposition image/écriture, pouvons-nous distinguer entre les images relevant de l'écriture et les autres, celles qui sont faites pour être lues et admirées et celles qui sont seulement faites pour enchanter les sens<sup>22</sup> ?

Cette distinction à l'intérieur du monde de l'image est-elle claire pour nous ? Pouvons-nous toujours dire quand une image relève du monde du *tlacuilolli*, au sens étroit ?

Quels sont les types d'images que l'on rencontre dans ces codex, c'est-à-dire ces *tlacuillo* nommés par le binôme métonymique *in tllili in tlapalli* ? Elles sont de deux ordres<sup>23</sup> : des glyphes et des personnages, ces derniers pouvant être humains ou divins.

### Personnages humains et divins

La nature de signe d'écriture des glyphes est beaucoup plus évidente que celle des personnages. En effet, la disposition des éléments composant un glyphe est sans relation avec le monde réel alors que dans le cas des personnages, les éléments qui le composent sont dans un rapport anatomique. Mais dans ce cas, les personnages peuvent-ils être considérés au même titre que les glyphes comme des signes d'écriture ? Tout d'abord, on peut observer (**fig. 11**) que les personnages sont figurés de manière totalement conventionnelle, à l'égal de ceux des glyphes. Par ailleurs, un certain nombre d'exemples montrent que les éléments des personnages peuvent en fait être activés et participer à la lecture d'un glyphe. Il n'y a pas de différence de nature entre les éléments des glyphes et ceux des personnages. D'ailleurs, quasiment tous les éléments sont communs à ces deux types d'image.

### Éléments de personnages semblables à des éléments de glyphe.

Les codex Xolotl et Matritenses<sup>24</sup> offrent des exemples permettant de s'assurer que glyphes et personnages sont bien constitués d'éléments identiques qui, lorsqu'ils se trouvent dans un personnage, peuvent être activés (**fig. 12**). Ainsi, dans le codex Xolotl<sup>25</sup>, on trouve une double écriture de l'anthroponyme *cuacuauhpietzahuac*. Dans le premier cas, le nom est écrit avec un glyphe comportant deux éléments, une tête d'homme et les andouillers d'un cervidé. C'est le point de contact entre ces deux éléments qui donne la lecture initiale *cua* de *cuaitl* « tête ». Dans la deuxième variante, c'est la tête même du personnage qui est directement utilisée pour transcrire *cua*.

Dans les codex Matritenses se trouvent des listes de souverains dont il est spécifié, dans le texte alphabétique, s'ils sont des chichimèques ou bien des acolhua-chichimèques. Dans la partie pictographique, le mot *chichimèque* est transcrit par l'association d'un arc et d'une flèche. Les deux

**Fig. 11** Personnages humains et divins.



personnage humain + glyphes  
(Xolotl VI)



personnage divin composé de glyphes  
(Borgia 61)

97

**Fig. 12** Éléments de personnages semblables à des éléments de glyphe.



Cuacuauhpitzahuac  
codex Xolotl, X.060.F.34



Cuacuauhpitzahuac  
codex Xolotl, X.050.G.38



Chichimecatl  
codex de Madrid, f. 52r



Acolhuachichimecatl  
codex de Madrid, f. 53r



matricula de Huexotzinco  
517v

personnages portent donc ces deux armes mais, dans un cas, ces armes sont simplement en face de lui, tandis que, dans l'autre, elles sont tenues à bout de bras. Une des manières de dire « bras » en nahuatl est *acolli*. Ce bras qui semble tout naturellement tenir l'arc et la flèche est en fait un élément destiné à transcrire les deux premières syllabes du mot *acolhua*.

Quant aux personnages divins, ils sont eux-mêmes, comme l'a suggéré Joaquín Galarza<sup>26</sup>, des montages de glyphes composés d'éléments, comme on peut le voir sur cet exemple pris dans les codex Matritenses<sup>27</sup> où les figurations des dieux sont relativement simples et où surtout on dispose d'annotations qui nous permettent de savoir comment de telles images étaient lues.

## 98

### Analyse du dieu Ixtlilton (fig. 13)<sup>28</sup>

Entrent dans la composition de ce dieu des éléments que l'on trouve dans de nombreux glyphes : *tecpatl* « silex », *quetzalli* « plume de quetzal », *pantli* « bannière », *tonalli* « sort », *topilli* « bâton de pouvoir », *yollotl* « cœur », *macpalli* « main », *tzontli* « cheveux », *cactli* « sandale ».

Ces deux types d'images doivent-ils être lus de la même manière ? Tout laisse à penser que non, les glyphes entretiennent un rapport à la langue bien plus strict que les personnages. Il semble qu'il existait une bien plus grande flexibilité pour la lecture des personnages que pour celle des glyphes<sup>29</sup>. Pour prendre une analogie dans un domaine extérieur, les glyphes peuvent se comparer à la mélodie d'une partition de jazz, tandis que les personnages correspondraient aux harmonies qui sont notées au-dessus du pentagramme. Les notes imposent la manière de jouer le thème, tandis que la notation de l'harmonie laisse une certaine liberté pour sa réalisation.

Quand les images sont sorties de leur contexte naturel, le codex, pour être introduites comme des illustrations, comme dans le codex de Florence (fig. 14), on peut parfois penser que l'on se trouve en face d'images figurant le réel et non pas en face de signes. C'est ce qui se passe si l'on regarde tout d'abord la figuration du poisson qui se trouve tout en bas, mais dès que l'on voit les autres, on comprend alors que ce sont des montages qui permettent de lire le nom de chacun des poissons<sup>30</sup>. En allant du bas vers le haut, on trouve *l'ocelomichin* (*ocelotl* « jaguar », *michin*

**Fig. 13** Ixtlilton, codex Matritenses.



**Fig. 14** Codex de Florence : *Michin* « poisson ».



« poisson ») puis le *papalomichin* (*papalotl* « papillon »), puis le *huitzitzil-michin* (*huitzilin* « colibri ») et enfin le *totomichin* (*tototl* « oiseau »). Dans le premier nom de poisson, le mot *ocelo-* est transcrit grâce aux taches caractéristiques du jaguar, dans le second le mot *papalo-* est transcrit grâce aux ailes et à la trompe du papillon, pour le troisième le mot *huitzil-* est transcrit par le long bec de l'oiseau-mouche et enfin, dans le dernier cas, ce sont la tête et les ailes de l'oiseau qui transcrivent *toto-*.

### **Tlacuilolli dans les codex**

Les considérations qui suivent ne prennent en compte que les *tlacuilolli* au sens étroit sur les supports à deux dimensions, nommés traditionnellement codex, et vont se concentrer tout particulièrement sur une partie de ces images, celles nommées « glyphe »<sup>31</sup>.

### **Les sources (tableau ci-contre)**

Ces considérations s'appuient sur l'étude systématique d'un ensemble<sup>32</sup> de vingt-neuf codex réalisée par un groupe de chercheurs travaillant des deux côtés de l'Atlantique<sup>33</sup>.

### **Glyphes et personnages : éléments communs**

L'étude de ces vingt-neuf codex montre que les 23 623 glyphes et 14 277 personnages analysés, soit un total de près de 38 000 images, ont été réalisés à l'aide de 847 éléments<sup>35</sup> différents. Même si le nombre de documents analysés est réduit, on peut supposer que ce nombre, environ 800, doit donner une bonne idée du nombre d'éléments principaux composant cette écriture.

### **Répartition thématique des éléments**

Cette écriture est dite figurative car ses éléments constitutifs représentent des portions d'une réalité qu'il est généralement possible, même pour nous Européens, de reconnaître. Les cas de non-reconnaissance sont très rares ; ce qui peut par contre arriver, c'est que l'on soit incapable d'identifier précisément un élément. C'est vrai tout particulièrement dans le domaine des artefacts.

		glyphes	personnages
codex Barrios de Chalco (30) <sup>34</sup>	Herrera, Carmen, Ruiz Medrano, Ethelia & Cervantes Vásquez, Rossana (INAH)	28	0
codex de Amecameca (26)	Jalpa, Tomás (INAH)	48	4
codex de Calpan (73)	Valle, Perla (INAH)	205	141
codex de Cuauhtinchan (2)	Jalpa, Tomás (INAH)	608	210
codex de Huamuxtitlan (116)	Ramirez, Alfredo (INAH)	9	15
codex de Huitzilopochco (27)	Valle, Perla (INAH)	6	0
codex de Huitzilopochco (29)	Valle, Perla (INAH)	37	28
codex de Ixtacmaxtitlan (75)	Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	13	34
codex de Metlatolyucan	Herrera, Carmen (INAH)	88	79
codex de Tepechpan (13-14)	Ruiz Medrano, Ethelia & Cervantes Vásquez, Rossana (INAH)	431	146
codex de Tepetlaoztoc	Valle, Perla (INAH)	1 694	83
codex de Tepecucila	Herrera, Carmen & Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	47	0
codex de Tlaxincan (28)	Valle, Perla (INAH)	47	0
codex de Tlaxincan_2 (108)	Valle, Perla (INAH)	49	35
codex de Totomixtlahuacan	Ramirez, Alfredo (INAH)	200	101
codex de Totoquihuaztli (115)	Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	51	0
codex de Xochimilco (33)	Valle, Perla (INAH)	22	6
codex del Aperreamiento (374)	Valle, Perla (INAH)	12	13
codex Matritenses: Dioses	Thouvenot, Marc (CNRS) & Olmedo Vera, Bertina (INAH)	345	0
codex Telleriano-Remensis (385)	Olmedo Vera, Bertina (INAH)	1 082	0
codex Tlacotepec (32)	Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	138	39
codex Tlatoque Tenochca (72)	Herrera, Carmen & Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	11	13
codex Valeriano (376)	Herrera, Carmen & Ruiz Medrano, Ethelia (INAH)	935	208
codex Veinte Mazorcas (391)	Ramirez, Alfredo (INAH)	99	42
codex Vergara (37-39)	Thouvenot, Marc (CNRS)	1 135	0
codex Xalbornos (82)	Valle, Perla (INAH)	26	5
codex Xolotl (1-10)	Thouvenot, Marc (CNRS)	23 67	0
Matrícula de Huexotzinco (387)	Herrera, Carmen (INAH) & Thouvenot, Marc (CNRS)	13 218	13 060
Matrícula de Tributos	Thouvenot, Marc (CNRS) & Herrera, Carmen (INAH)	640	15
		<b>23 591</b>	<b>14 277</b>

Que représente-t-on ? Jamais du particulier, toujours du général. On ne met en image que des classes et pas des individus. Pour bien comprendre il suffit de comparer les images d'une bande dessinée avec celles d'un codex nahuatl. Les premières figurent des individus particuliers dans des moments particuliers, sortes de photographies, tandis que les secondes figurent un concept, une notion abstraite. Dans un cas, on cherche à fixer le réel dans son existence alors que dans l'autre, il s'agit du réel dans son essence. Ainsi l'image d'un homme ne renvoie jamais à celle d'un homme particulier, qui serait un portrait, mais elle renvoie soit à celle de l'homme par opposition aux femmes, soit à celle d'un souverain ou d'un guerrier par opposition aux hommes communs.

On a là des images qui sont l'objectivisation d'une vision du monde. Ils nous donnent à voir comment les membres de la société aztèque concevaient, par exemple, la classe des mammifères (voir *supra*).

L'aspect figuratif des éléments en permet un classement thématique, selon des critères européens, certes, mais qui probablement recourent en partie ceux des Aztèques.

La classification des éléments d'un point de vue thématique est possible dans la mesure où ces images sont des « formes stylisées et conventionnelles d'objets réels pris du milieu environnant »<sup>36</sup> et que la stylisation est rarement poussée au point d'empêcher la reconnaissance de ce qui est représenté. Les éléments ont été divisés en dix grands thèmes : homme, faune, flore, cosmos, artefacts, chiffres, formes, couleurs, indéterminés (voir **tableau** ci-contre).

On note que le thème largement dominant est celui des artefacts. Ce sont les objets construits par l'homme qui dominent tous les autres, la faune et la flore sont ensuite bien représentées. Les éléments humains arrivent en quatrième position. Les chiffres sont évidemment différents selon que l'on considère le nombre d'éléments pour chaque thème ou bien le nombre d'occurrences de chacun de ces éléments. Ceci est particulièrement vrai pour les chiffres qui ne présentent que peu d'éléments différents mais qui, par contre, ont de nombreuses occurrences.

**Les grands thèmes**, pour l'ensemble du corpus analysé, se répartissent de la manière suivante :

thème	éléments différents	pourcentage	occurrences	pourcentage
homme	93	11,3 %	6 488	14 %
faune	120	14,6 %	7 528	16 %
flore	120	14,6 %	4 731	10 %
cosmos	64	7,8 %	7 053	15 %
artefacts	312	38 %	12 175	26 %
chiffres	6	0,7 %	4 689	10 %
formes	48	5,8 %	775	1 %
couleurs	15	1,8 %	1 747	3 %
indéterminés	38	4,6 %	586	1 %
	816		45 772	

### Le rapport au réel des éléments

D'une façon générale le problème des *tlacuiloque* « peintres-écrivains » est de trouver la manière la plus simple de figurer un élément pour que l'on puisse le reconnaître, c'est-à-dire le distinguer de tous les autres, et s'assurer de son rapport avec le monde réel afin que l'on puisse en prononcer le nom et ainsi avoir accès à ses lectures possibles.

À cette finalité, il faut ajouter une recherche esthétique et aussi l'utilisation d'images enrichies qui pouvaient véhiculer des informations complémentaires, pas forcément destinées à être lues, mais pouvant servir de tremplin pour des improvisations.

Pour assurer cette reconnaissance, ils adoptent le point de vue le plus favorable pour faire ressortir les traits distinctifs et il s'agit le plus souvent, pour les éléments asymétriques, de la vue de profil.

Fig. 15 Éléments de profil

			
M. de Tributos <sup>37</sup> <i>tlacatl</i> : « homme »	C. Telleriano-Remensis <sup>38</sup> <i>totolin</i> : « dindon »	M. de Tributos <sup>39</sup> <i>xolotl</i> : « chien »	C. de Tepetlaoztoc <sup>40</sup> <i>tepotzoicpalli</i> : « siège à dossier »

Fig. 16 Éléments de trois-quarts


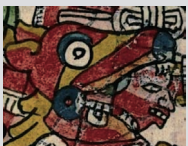






			
C. de Amecamecan <sup>41</sup> <i>ocelotl</i> : « jaguar »	C. Xolotl <sup>42</sup> <i>tochtli</i> : « lapin »	C. Telleriano-Remensis <sup>43</sup> <i>coyotl</i> : « coyote »	M. de Tributos <sup>44</sup> <i>itzcuintli</i> : « chien »

Fig. 17 Éléments de face

				
C. Xolotl <sup>45</sup> <i>tonatiuh</i> « Soleil »	C. Vergara <sup>46</sup> <i>nenetl</i> « poupée »	M. de Huexotzinco <sup>47</sup> <i>ixtelolotli</i> « œil »	C. de Tepetlaoztoc <sup>48</sup> <i>tlantli</i> « dent »	M. de Huexotzinco <sup>49</sup> <i>tecolotl</i> « hibou »

### Éléments de profil (fig. 15)

L'homme indigène est toujours représenté de profil dans les codex. C'est d'ailleurs une des caractéristiques qui a le mieux résisté à l'influence de l'image européenne. Il faudra attendre le début du XVII<sup>e</sup> siècle pour voir apparaître dans des codex des personnages indigènes de trois-quarts ou de face. Mais *a contrario*, très rapidement, les personnages européens sont dessinés de trois-quarts ou de face dans les documents pictographiques, comme pour éviter que l'on puisse assimiler les Espagnols aux autochtones. La plus grande partie des animaux sont figurés de profil et il en va de même pour les artefacts ayant une structure asymétrique.

### Éléments de trois-quarts (fig. 16)

Si la quasi-totalité des animaux est figurée de profil on peut noter, en particulier, chez ceux qui présentent des oreilles, que ces dernières sont figurées de trois-quarts. On a donc là des figurations mixtes conjuguant deux points de vue différents.

### Éléments de face (fig. 17)

Si le profil représente la règle on peut cependant trouver dans cette écriture un tout petit nombre d'exemples d'éléments dessinés de face. Il y a tout d'abord le visage de face de *tonatiuh* « Soleil » (voir aussi infra, **fig. 1**, la pierre du Soleil) ainsi que l'élément *nenetl* « poupée » (c'est la vue de face qui permet de le distinguer d'un élément *cihuatl* « femme »), deux éléments extraits du corps humain et le *tecolotl* « hibou ». Le point de vue de face était utilisé quand il s'agissait du point de vue le plus caractéristique et donc le plus facilement reconnaissable (le hibou, l'œil ou les dents) ou bien quand il était nécessaire d'éviter une confusion avec un autre élément (le Soleil avec l'homme ou bien la poupée avec la femme).

### Éléments en plan (fig. 18)

Quelques éléments, dont la forme caractéristique se perçoit le mieux en plan, sont représentés ainsi. Mais il s'agit là plutôt d'une exception, la plus grande partie des éléments étant figurée en élévation. On note d'ailleurs que dans le cadre de la faune, les animaux qui apparaissent en

Fig. 18 Éléments en plan.

				
C. 20 Mazorcas <sup>50</sup> <i>xocpalmachiyotl</i> « empreinte »	C. de Tepetlaoztoc <sup>51</sup> <i>cuetzpalin</i> « lézard »	M. de Huexotzinco <sup>52</sup> <i>matlalli</i> « sorte de fleur »	C. de Cuauhtinchan <sup>53</sup> <i>xihuitl</i> « turquoise »	C. de Metlatroyuca <sup>54</sup> <i>xihuitl tlachtli</i> « terrain de jeu de balle »

Fig. 19 Éléments mixtes.








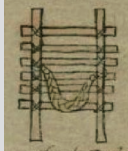

			
C. Huitzilopochco <sup>55</sup> <i>calli</i> « maison »	M. de Huexotzinco <sup>56</sup> <i>ithualli</i> « cour »	C. de Tepetlaoztoc <sup>57</sup> <i>teopantli</i> « temple »	C. Telleriano-Remensis <sup>58</sup> <i>apantli</i> « canal »

Fig. 20 Éléments entiers : artefacts.

				
M. de Tributos <sup>59</sup> <i>tzacualli</i> « pyramide »	C. de Tepetlaoztoc <sup>60</sup> <i>comitl</i> « marmite »	M. de Huexotzinco <sup>61</sup> <i>chiquihuitl</i> « corbeille »	M. de Tributos <sup>62</sup> <i>cacaxtli</i> « armature »	Tira de Tepechpan <sup>63</sup> <i>xiuhuitzolli</i> « diadème »

plan, comme le lézard, peuvent aussi être figurés en élévation de profil. Il existe dans ces cas là une double possibilité et le *tlacuilo* « peintre-écrivain » choisit celle qui lui paraît la meilleure en fonction du contexte.

### Éléments mixtes (fig. 19)

Déjà, avec la vue de trois quarts, on avait rencontré des compositions mêlant deux points de vue, mais le résultat était conforme à la réalité ; dans ces exemples, on trouve des éléments qui mêlent des parties qui ne peuvent être vues simultanément dans la réalité. Dans le cas de la maison, *calli*, l'ensemble est vu de profil, mais le linteau est, quant à lui, vu de face. Dans le cas de l'élément *ithualli* « cour », cette dernière est vue en plan, tandis que la maison est, elle, en élévation. Le cas du canal est un peu différent ; il s'agit d'une « tranche » de canal, comme s'il avait été sectionné et que l'on voit la coupure avec la construction du canal et l'eau contenue.

107

### Éléments entiers

Le réel est capté de différentes manières qui recoupent en partie la classification thématique : dans le cas des artefacts (fig. 20), qui sont des entités indépendantes, et d'une partie de la flore (fig. 21), quand elle a une forme générale caractéristique (*acatl* « roseau », *zacatl* « herbe sèche », *ohuatl* « plant de maïs », *nopalli* « figue de barbarie », *metl* « agave », *icxotl* « yucca », *xochitl* « fleur », *nochtli* « tuna », *xilotl* « maïs tendre », *centli* « épi de maïs sec »), les objets sont figurés entièrement.

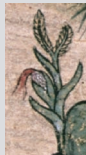
**Fig. 21** Éléments entiers : flore.



M. de Tributos <sup>64</sup>  
*acatl* « roseau »



C. Xolotl <sup>65</sup>  
*zacatl*  
« herbe sèche »



C. de  
Cuauhtinchan <sup>66</sup>  
*ohuatl*  
« plant de maïs »



C. Xochimilco <sup>67</sup>  
*metl* « agave »



M. de  
Huexotzinco <sup>68</sup>  
*icxotl* « yucca »

Fig. 22 Éléments partiels.



C. de Tepetlaoztoc<sup>69</sup>  
*tlacatl* « homme »



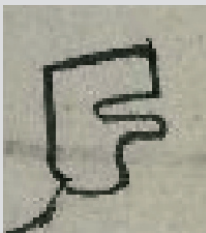
C. Vergara<sup>70</sup>  
*tzontli* « cheveux »



M. de Tributos<sup>71</sup>  
*xayacatl* « visage »



M. de Tributos<sup>72</sup>  
*ixtelolotli* « œil »

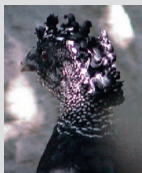


M. de Huexotzinco<sup>73</sup>  
*tentli* « bouche, lèvres »



C. de Tepetlaoztoc<sup>74</sup>  
*yacatl* « nez »

Fig. 23 Éléments caractéristiques: *coxolitli* « sorte de faisan ».



C. Xolotl<sup>75</sup>



Tira de  
Tepechpan<sup>76</sup>



C. Vergara<sup>77</sup>



C. Telleriano-  
Remensis<sup>78</sup>

### Éléments partiels (fig. 22)

Dans le cas des éléments humains, on coupe dans la réalité, c'est-à-dire le corps humain, pour obtenir les fractions souhaitées (tête, bouche, œil, dent...). Ce sont les seuls éléments présentant cette caractéristique d'être une partie extraite d'un tout. Il y a par ailleurs des exemples de métonymie de la partie pour le tout, mais ici le processus est différent puisque la partie extraite devient elle-même le tout.

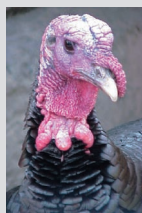
Pour les animaux et une partie de la flore on choisit les détails caractéristiques et on les met en valeur en les figurant seuls ou bien en les intégrant dans une figure entière.

### Éléments caractéristiques

Ainsi le *coxolitli* « sorte de faisan » (fig. 23) peut être rapproché d'un oiseau de cette espèce qui présente une crête bien en évidence. C'est cette caractéristique même qui a été retenue comme trait distinctif par les *tlacuiloque* de divers codex. Cette crête peut être figurée avec un oiseau entier ou bien seulement associée à une tête. Parfois même ce sont simplement des plumes caractéristiques de cet oiseau qui sont figurées (C. Telleriano-Remensis).

Ce qui est commun à tous les éléments *totolin* « dindon » (fig. 24) c'est une protubérance juste au-dessus du bec, ou « pendeloque »<sup>83</sup>, un bec assez droit et fin et un œil rond. Parfois s'y ajoutent les caroncules (rouges) du dindon. Quand l'oiseau est entier, son cou est comme plissé et ses plumes alaires et caudales rappellent celles de l'élément *zolin* : « sorte de caille ».

**Fig. 24** Éléments caractéristiques : *totolin* « dindon ».



C. Xolotl<sup>79</sup>



C. de  
Metlaltoyuca<sup>80</sup>

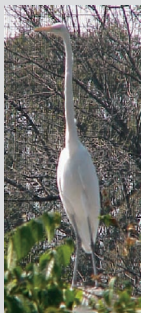


M. de  
Tributos<sup>81</sup>

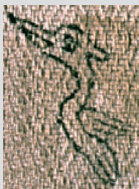


M. de  
Huexotzinco<sup>82</sup>

Fig. 25 Éléments caractéristiques: *aztatl* «héron».



C. Vergara <sup>86</sup>



C. de Metlaltoyuca <sup>87</sup>



M. de Tributos <sup>88</sup>



C. Xolotl <sup>89</sup>

Fig. 26 Éléments caractéristiques: *quetzalli* «quetzal».



Peterson <sup>91</sup>



C. Vergara <sup>92</sup>



M. de Tributos <sup>93</sup>



C. Telleriano-Remensis <sup>94</sup>



C. Matritenses <sup>95</sup>

Fig. 27 Éléments caractéristiques: *huitzilin* «oiseau-mouche, colibri».



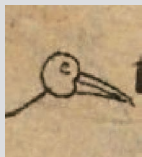
M. de Tributos <sup>97</sup>



C. Vergara <sup>98</sup>



Tira de Tepechpan <sup>99</sup>



M. de Huexotzinco <sup>100</sup>

Les traits caractéristiques de cet élément sont très proches de ceux des dindons<sup>84</sup>. Dans les codex, les éléments *totolin*, quand ils sont colorés, le sont en bleu ou bien en rouge. Selon les textes du codex de Florence, la couleur bleue correspond au dindon mâle, nommé *huexolotl*. Il est dit qu'il a la tête bleue « *quaxoxoctic* » alors que la femelle a la tête de la couleur du corail « *quatatapachtic* »<sup>85</sup>.

Quand l'élément *aztatl* « héron » (**fig. 25**) est entier, c'est le long cou courbé et le bec fin et long qui en sont les traits distinctifs. Ces traits se retrouvent dans la description que fait le codex Florentino de cet oiseau : « il a un long cou, un cou comme une corde, très courbé... »<sup>90</sup>. Mais la tête de l'oiseau avec son long bec, associé à une sorte d'aigrette, peut être suffisante pour que l'on puisse reconnaître l'élément *aztatl* « héron ». Cet élément peut par ailleurs se réduire à un ensemble de plumes blanches qui étaient utilisées pour faire ou pour orner des vêtements.

Les longues plumes sont celles de la queue du quetzal (**fig. 26**) ou *Pharomachrus Mocino*<sup>96</sup>. Elles sont dessinées dans une position verticale qui correspond à sa position comme ornement et non pas sur l'oiseau. Dans les glyphes anthroponymiques, une seule plume est généralement dessinée. La plume du *quetzalli* « quetzal » se reconnaît à sa taille, sa forme un peu en S et, quand elle est présente, sa couleur verte.

C'est le bec long et effilé qui caractérise cette tête d'oiseau et permet l'identification de l'élément *huitzilin* « colibri » (**fig. 27**). On trouve dans le codex de Florence la description de multiples colibris, mais il est dit d'eux qu'ils ont « un bec noir, fin, petit et pointu, comme une aiguille »<sup>101</sup>. Là encore, on peut trouver l'oiseau entier ou bien il peut être réduit simplement à sa tête.

Ce qui caractérise l'élément *zolin* « caille » (**fig. 28**) ce sont, d'une part, un dessin particulier autour de l'œil et, d'autre part, les taches blanches sur les ailes. La description donnée par le codex Florentino de l'oiseau nommé *çolin* ou *çolli* pourrait être celle de l'élément lui-même : « sa poitrine est tachetée de blanc, ses ailes sont nommées *tachetées de chia* »<sup>107</sup>. La caille décrite dans ce texte a été identifiée comme une *Cyrtonix montezumae*<sup>108</sup>, mais d'autres cailles ou perdrix présentent les traits caractéristiques relevés dans cet élément, aussi n'est-il pas impossible que cet élément se réfère à une catégorie d'oiseaux plus qu'à l'un

d'entre eux<sup>109</sup>. Quand seule une partie de l'oiseau est choisie cela peut être ou bien le dessin caractéristique autour de l'œil ou bien les taches typiques de ses plumes.

L'élément *tecolotl* «hibou» (**fig. 29**) est l'un des très rares éléments présentant une figuration de face. C'est ce qui permet au *tlacuilo* de figurer à la fois les grands yeux ronds de cet oiseau ainsi que ses aigrettes. Là encore cet élément peut être entier ou encore se limiter à la tête ou même simplement à ses grands yeux.

112

**Fig. 28** Éléments caractéristiques: *zolin* «caille».



**Fig. 29** Éléments caractéristiques: *tecolotl* «hibou».



**Fig. 30** Position des quadrupèdes ou *manenemi*.



C. Vergara <sup>115</sup>  
*ozomatli* « singe »



C. Xolotl <sup>116</sup>  
*tozan* « sorte  
de rongeur »



C. Xolotl <sup>117</sup>  
*mazatl* « sorte  
de chevreuil »



C. Vergara <sup>118</sup>  
*tochtli* « lapin »



C. Xolotl <sup>119</sup>  
*tlacuatl* « opossum »



C. Aperreamiento <sup>120</sup>  
*coyotl* « coyote »



C. Xolotl <sup>121</sup>  
*coyotl* « coyote »



C. Cuauhtinchan <sup>122</sup>  
*miztli* « puma »



C. Vergara <sup>123</sup>  
*cuetlachili*  
« sorte de loup »



C. de Tepetlaoztoc <sup>124</sup>  
*ocelotl* « jaguar »



C. Telleriano-Remensis <sup>125</sup>  
*xolotl* « sorte de chien »

### Position des quadrupèdes ou *manenemi* (fig. 30)

Les figurations issues de la nature sont généralement très précises, très proches de ce que l'on peut observer et bien souvent on trouve une correspondance avec les textes du livre XI du codex de Florence. Cependant, dans le cas de la plus grande partie des quadrupèdes, quand ils sont en figuration entière, ils adoptent une position assise très caractéristique, qui ne paraît pas un trait naturel mais semble indiquer qu'à l'intérieur de la faune, les Aztèques établissaient une catégorie particulière, celle des quadrupèdes ou *manenemi*. On trouve dans cette famille le singe, une sorte de rongeur, le chevreuil, le lapin, l'opossum, le coyote, le puma, une sorte de loup et le jaguar. Ce qui caractérise cette famille, c'est le fait que quand ils sont en figure entière, dans des codex très différents, ils sont représentés en position assise avec les antérieurs généralement tendus. Sans aucun doute certains d'entre eux, le singe ou le lapin par exemple, peuvent tout à fait prendre ce genre de position, cependant, il semble que cette caractéristique ait été systématiquement étendue à la notion de *manenemi* « animal de quatre pieds »<sup>114</sup> telle qu'on la trouve décrite au début du livre XI du codex de Florence.

### Usages des éléments

#### Usage direct

L'usage premier d'un élément, c'est de transcrire des sons, nommés ici valeurs phoniques. Les valeurs phoniques d'un élément sont tous les sons qu'il est possible de déduire de la mise en parallèle de tous les glyphes dans lesquels il est présent et de toutes les lectures proposées pour ces derniers. La détermination des valeurs phoniques est le résultat d'une analyse qui trouve son point de départ dans l'identification, dans un codex, de glyphes ou personnages, unités graphiques essentiellement identifiables grâce à l'espace qui les entoure. Ce premier niveau connu, on recherche pour chaque image ses éléments constitutifs. Puis on procède à une analyse morphologique sur le matériel en caractères latins (gloses, annotations, citations...) qui peut être associé à l'image étudiée. Cette double analyse permet généralement de proposer une lecture de l'image. De cette lecture, on prélève les sons qui correspondent à chacun des éléments constituant l'image lue<sup>126</sup>.

- Les valeurs ont été réparties en sept classes :
- 1 : celles qui sont inférieures au radical de la désignation ;
  - 2 : celles qui sont égales au radical ou à la base brève ;
  - 3 : celles qui sont supérieures au radical ;
  - 4 : celles qui sont égales à la désignation ou à la base longue ;
  - 5 : celles qui diffèrent de la désignation ;
  - 6 : celles qui dérivent de la réunion de plusieurs éléments ;
  - 7 : celles dont le type est indéterminé.

Exemples

type de valeur phonique	valeur	radical	désignation
1 :	<i>chal</i>	<i>chalchiuh</i>	<i>chalchihuitl</i>
2 :	<i>cal</i>	<i>cal</i>	<i>calli</i>
3 :	<i>yahualiuh</i>	<i>yahual</i>	<i>yahualtic</i>
4 :	<i>acatl</i>	<i>aca</i>	<i>acatl</i>
5 :	<i>teo</i>		<i>tonatiuh</i>
6 :	<i>yaotl</i>		<i>chimalli + maquauitl</i>
7 :	?		

Les 46 849 valeurs phoniques obtenues à partir de l'analyse des 29 codex du corpus ont été réparties en fonction des critères retenus<sup>127</sup>.

type	matrícula de Huexotzinco	tous les documents analysés
nom de l'objet figuré (2+4)	51 %	45 %
mot sans rapport direct avec l'objet (5)	29 %	20 %
?	8 %	21 %
mot sans rapport direct avec l'objet obtenu par composition (6)	6 %	5 %
partie du nom de l'objet figuré (1+3)	3 %	4 %

On peut estimer que dans environ 50 % des cas, un élément est utilisé pour transcrire son nom, avec ou sans suffixe absolu (types 2+4). Dans ces cas, on peut tracer comme une ligne droite allant depuis le réel à son image puis au nom de ce qui est représenté pour finir avec son sens.

Dans environ 30 %<sup>128</sup> des cas on observe une dérivation, c'est-à-dire que ce qui est transcrit n'a pas de rapport direct avec le nom de ce qui est figuré. Cette dérivation ou extension se fait selon plusieurs modalités dont les principales sont la modification de la position de l'élément, ou sa composition avec un autre élément (qui peut être une couleur), soit un processus sémantique mettant en jeu la synonymie, la métonymie, la métaphore, ou le symbole...

## 116

### Dérivations : position (fig. 31)

Les éléments ont tous une position naturelle ou sinon conventionnelle (les deux se superposent généralement mais pas toujours, comme il a été vu avec la plume de quetzal qui est toujours dressée dans les codex, alors que dans la nature elle est tombante, ou bien aussi avec les « animaux de quatre mains »). Le fait de changer cette position modifie la lecture qui est faite. Ainsi les hommes sont normalement debout avec la tête droite. Le fait de figurer, dans la Tira de Tepechpan, un homme allongé (l'œil fermé et enveloppé dans son vêtement) signifie que l'on doit lire autre chose que simplement *tlacatl* « homme ». Un homme allongé l'œil fermé peut indiquer soit qu'il est mort soit qu'il dort. C'est l'habillement qui permet de choisir le verbe *temiqui* « rêver » et non pas *miqui* « mourir ».

C'est le fait d'incliner la tête, au lieu de la dessiner droite, qui permet d'exprimer le verbe *toloa* « baisser la tête ». Le verbe *temo* « descendre » est lui transcrit en modifiant l'orientation des traces de pas et en les faisant manifestement aller vers le bas. Enfin, un des *tlacuiloque* de la Matricula de Huexotzinco a choisi de modifier l'orientation de l'élément *xilotl* « épi de maïs tendre », qui est normalement toujours figuré dressé, pour transcrire le verbe *xipehua* « quitter l'enveloppe ».

**Fig. 31** Dérivations : position.

<i>temiqui</i> « rêver »	<i>toloa</i> « baisser la tête »	<i>temo</i> « descendre »	<i>xipehua</i> « quitter l'enveloppe »
			
Tira de Tepechpan <sup>129</sup> <i>temictzin</i>	M. de Tributos <sup>130</sup> <i>tolocan</i>	C. Xolotl <sup>131</sup> <i>tzontemoctzin</i>	M. de Huexotzinco <sup>132</sup> <i>xipeuh</i>
<i>tlacatl</i> « homme » <sup>133</sup>	<i>tlacatl</i> « homme »	<i>xocpalmachiyotl</i> « trace de pied »	<i>xilotl</i> « épi de maïs tendre »

117

**Fig. 32** Dérivations : couleur.

<i>tlahuítl</i> « ocre, rouge »	<i>micqui</i> « mort »	<i>tlamacazqui</i> « prêtre »	<i>xiuhtic</i> « bleu »	<i>xoxoqui</i> « vert »
				
M. de Tributos <sup>134</sup> <i>cuatlatlahucan</i>	M. de Huexotzinco <sup>135</sup> <i>micqui</i>	M. de Tributos <sup>136</sup> <i>tlamacazapan</i>	M. de Tributos <sup>137</sup> <i>centetl tztzimitl xiuhtic</i>	M. de Tributos <sup>138</sup> <i>centetl tztzimitl xoxouhqui</i>
<i>tlapalli</i> « rouge »	<i>ixtlilli</i> « visage noir »	<i>ixtlilli</i> « visage noir »	<i>xiuhtic</i> « bleu »	<i>xoxoqui</i> « vert »

### Dérivations : couleur (fig. 32)

Les éléments ont normalement une couleur conventionnelle, généralement celle du monde réel, qui ne se lit pas. Mais lorsque celle-ci est remplacée par une autre alors cette dernière doit être prise en compte dans la lecture, soit parce qu'elle est lue pour elle-même, soit parce qu'elle modifie la lecture de l'élément dans lequel elle s'inscrit. Ainsi dans le glyphe toponymique *cuatlatlahucan*, de la Matrícula de Tributos, c'est l'élément *tlapalli* «rouge», qui colore la partie supérieure de la tête, qui permet de lire la racine *tlatlahuc-* de *tlatlahucqui* «rouge». Dans les deux glyphes suivants, la couleur noire du visage est employée de deux manières différentes. Dans le premier glyphe lu *micqui* «mort», le noir sert, associé à l'œil fermé, à exprimer qu'il s'agit d'un défunt et dans le second glyphe toponymique lu *tlamacazapan*, de *tlamacaz-qui* «prêtre», *a-tl* «eau» et *-pan* «suffixe locatif», la couleur noire fait référence au fait que les prêtres aztèques s'enduisaient de noir. Dans les deux glyphes de tribut suivants, c'est le changement de couleur des tenues guerrières qui donne les lectures *xiuhcic* «bleu» et *xoxouhqui* «vert».

### Dérivations : combinaison

Pour exprimer des notions difficiles parfois à représenter ou bien parfois parce que la langue elle-même favorise ce type d'expression, les *tlacuiloque* ont recours à la composition de plusieurs éléments pour transcrire un seul mot. Ainsi (fig. 33), dans le premier exemple lu *cuauhcihuatl*, de *cuauhtli* «aigle» et *cihuatl* «femme», le mot *cihuatl* est rendu par l'association des éléments *huipilli* «blouse» et *cueitl* «jupe»<sup>144</sup>. Dans ce cas, il n'y pas de doute quant à l'influence de la langue. Il existe en effet le binôme *in cueitl in huipilli* avec le sens de femme. Ce binôme ou difrasisme apparaît, par exemple, dans ce qui est nommé les *huehuetlatolli*, c'est-à-dire les discours anciens, ou encore dans les poèmes, pour parler des femmes. Cependant, certains binômes graphiques ne semblent pas avoir d'existence attestée en langue. Ainsi l'association des mots *chimalli* «bouclier» et *macuahuitl* «sorte d'épée» n'a pas été trouvée avec le sens *yaotl* «ennemi». Pas plus que l'association de *nezahualli* «ceinture de jeûne» et *huitzli* «épine» pour exprimer *nezahualli* «jeûne».

De même l'association des rides avec les visages de femmes ou d'hommes pour exprimer les mots *ilama* «vieille femme» ou bien *huehue* «vieil homme» n'apparaît pas en langue mais dérive directement de

Fig. 33 Dérivations : combinaison.

<i>cihuatl</i> « femme »	<i>yaotl</i> « ennemi »	<i>chichimecatl</i> « chichimèque »	<i>tlamina</i> « tirer des flèches »	<i>nezahualli</i> « jeûne »
				
C. Xolotl <sup>139</sup> <i>cuaauhcihuatzin</i>	C. Vergara <sup>140</sup> <i>yaotl</i>	M. de Huexotzinco <sup>141</sup> <i>chichimecatl</i>	M. de Huexotzinco <sup>142</sup> <i>tlamin</i>	M. de Huexotzinco <sup>143</sup> <i>nezahual</i>
<i>huipilli</i> « blouse » + <i>cueitl</i> « jupe »	<i>chimalli</i> « bouclier » + <i>macuahuitl</i> « épée »	<i>tlabuitolli</i> « arc » + <i>mitl</i> « flèche »	<i>tlabuitolli</i> « arc » + <i>mitl</i> « flèche »	<i>nezahualli</i> « cein- ture de jeûne » + <i>huitztli</i> « épine » + <i>piquei</i> « tenir »
<i>tlama</i> « médecin »	<i>nextlahualli</i> « offrande »	<i>icnotl</i> « orphelin, pauvre »	<i>ilama</i> « vieille femme »	<i>huehue</i> « vieil homme »
				
M. de Huexotzinco <sup>145</sup> <i>tlama</i>	M. de Huexotzinco <sup>146</sup> <i>nextlahual</i>	M. de Huexotzinco <sup>147</sup> <i>icnotl</i>	M. de Huexotzinco <sup>148</sup> <i>ilama</i>	M. de Tributo <sup>149</sup> <i>huehuetlan</i>
<i>chiquihuitl</i> « corbeille » + <i>tecomatl</i> « jarre »	<i>tlemaïtl</i> « encensoir » + <i>popoca</i> « fumer »	<i>tlacatl</i> « homme » + <i>ixayotl</i> « larme »	<i>cihuatl</i> « femme » + <i>xolochauhqui</i> « ridé »	<i>tlacatl</i> « homme » + <i>xolochauhqui</i> « ridé »

l'observation de la réalité. Par contre, l'association d'une larme avec un visage d'homme pourrait correspondre à une sorte de paraphrase que l'on peut trouver par exemple dans les Huehuetlatolli <sup>150</sup>.

Les deux autres exemples sont une composition de plusieurs éléments qui ont plutôt ici un rôle de symbole. Ainsi, c'est l'ensemble constitué par une corbeille, une jarre et des récipients qui sert à symboliser le « médecin » *tlama*.

Alors qu'une écriture figurative se prête bien à la transcription de mots relatifs à des objets concrets, elle est moins bien armée quand il s'agit d'exprimer des actions et donc des verbes. Un des moyens utilisés pour contourner cet écueil, dans les glyphes anthroponymiques ou toponymiques, est la mise en composition de plusieurs éléments (**fig. 34**).

Ainsi, pour écrire le verbe *popozoca* « bouillir beaucoup », on associe le récipient dans lequel on fait couramment bouillir de l'eau et puis on place au-dessus un élément *atl* « eau » qui donne l'impression de s'échapper parce qu'il est en ébullition.

Pour écrire *xeloa, mo* « se diviser », on figure une planche coupée en deux et l'instrument qui a permis d'obtenir ce résultat.



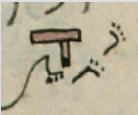


Pour transcrire *quiza* « sortir », les *tlacuiloque* de la Matrícula de Huexotzinco dessinent un élément *calli* « maison » et des traces de pas qui en sortent.

Pour exprimer l'action de « traverser », on dessine un pont avec des traces de pas au-dessus d'un élément *atl* « eau ».

Enfin pour écrire *hualaci* « arriver », une des solutions, trouvée dans la Matrícula de Huexotzinco, consiste à dessiner un élément *icxítl* « jambe » accompagné d'une trace de pas.



Une autre forme de composition consiste à ajouter des détails. Ainsi (**fig. 35**) quand l'élément *cohuatl* « serpent » comporte de grandes taches noires, il se lit alors *teuctlacozaubqui*, soit le nom d'une sorte particulière de serpent. Quand un serpent a une tête monstrueuse, l'ensemble se lit alors *tetzauh* de *tetzahuitl* « épouvante ». De même quand une fleur prend une forme particulière, comme dans l'anthroponyme lu *tlapahuehue*, il ne s'agit plus de *xochítl* « fleur en général », mais de *tlapatl* « plante hallucinogène ».

Fig. 34 Dérivations: combinaison.

<i>popozoca</i> « bouillir beaucoup »	<i>xeloa, mo</i> « se diviser »	<i>quiza</i> « sortir »	<i>pano</i> « traverser »	<i>hualaci</i> « arriver »
				
C. Xolotl <sup>151</sup> <i>popozoc</i>	M. de Huexotzinco <sup>152</sup> <i>moxelo</i>	M. de Huexotzinco <sup>153</sup> <i>quizqui</i>	C. Amecamecan <sup>154</sup> <i>panohuayan</i>	M. de Huexotzinco <sup>155</sup> <i>hualacic</i>
<i>atl</i> « eau » + <i>comitl</i> « marmite »	<i>cuahuatl_2</i> « bois » + <i>tepoztl</i> « hache »	<i>calli</i> « maison » + <i>xocpalmachiyotl</i> « trace de pied »	<i>otli</i> « chemin » + <i>atl</i> « eau »	<i>icxtil</i> « jambe » + <i>xocpalmachiyotl</i> « trace de pied »

121

Fig. 35 Dérivations: combinaison (3), ajout de détails.

<i>teuctlacozaubqui</i> « sorte de serpent »	<i>tetzahuitl</i> « épouvante »	<i>tlapatl</i> « plante hallucinogène »
		
M. de Huexotzinco <sup>156</sup> <i>teuctlacozaubqui</i>	M. de Huexotzinco <sup>157</sup> <i>tetzahcobuatl</i>	M. de Huexotzinco <sup>158</sup> <i>tlapahuehue</i>
<i>cobuatl</i> « serpent »	<i>cobuatl</i> « serpent »	<i>xochitl</i> « fleur »

## Synonymie

Comment une écriture figurative peut-elle exprimer ce qui en langue correspond à de véritables ou de quasi-synonymes ? Comment figurer de manières différentes une maison *calli* et une demeure *chantli* ? Face à un tel problème, on peut imaginer deux attitudes : soit on utilise strictement le même élément et alors on doit signaler d'une certaine manière quand une lecture doit être faite plutôt qu'une autre, soit on ajoute quelques détails qui permettent de distinguer une forme de l'autre. Dans l'écriture nahuatl, on va trouver ces deux procédés. Sauf que dans de nombreux cas, quand les dessins sont identiques, nous ne connaissons pas toujours la clef permettant de savoir quelle lecture doit être choisie.

Dans le glyphe lu *tecocoa* (*te* « quelqu'un », *cocoa* « faire du mal ») (**fig. 36**), le préfixe indéfini pour les personnes, *te-*, est rendu par une tête masculine, c'est-à-dire un élément *tlacatl* « homme ».

Dans le glyphe lu *cuauhtzontecan*, le *tlacuilo* profite que les mots *tzontecomatl* et *cuaitl* sont des synonymes signifiant « tête ».

Les trois glyphes suivants sont un exemple de variation autour d'un même élément. Cet élément est une virgule de la parole nommé *tlatoa* « parler ». En fonction de la répétition de cet élément et de la disposition, cela leur permettait de lire, en sus de « parler », les verbes *tzatzi* « crier », *chalchalaca* « parler beaucoup » et *cuica* « chanter ». La première lecture est guidée en quelque sorte par la bouche ouverte du personnage du codex Xolotl. Dans le second cas, c'est la grande multiplication des virgules qui nous mène à la lecture *chachalaca*. Dans le dernier cas, c'est l'annotation qui permet d'être assuré qu'il convient de lire *cuica* et non pas un autre verbe.

Les animaux présentent de multiples exemples d'éléments permettant une double voire triple lecture (**fig. 37**). Ainsi l'élément *itzcuintli* « chien » peut-il être lu *chichi*, dans le toponyme *chichicuaubtla* de la Matrícula de Tributos, mot qui veut aussi dire « chien ».

L'élément *techalotl* « écureuil » peut aussi être lu *moto-*, racine de *mototli* « écureuil ». De la même manière *tochtli* « lapin » peut dans certains cas se lire *ci-* racine de *citli* « lièvre ».

Fig. 36 Synonymie (1).

<i>te</i> « préf. indéfini « humain »	<i>tzontecomatl</i> « tête »	<i>tzatzī</i> « crier »	<i>chachalaca</i> « chanter, parler beaucoup »	<i>cuica</i> « chanter »
				
M. de Huexotzinco <sup>159</sup> <i>tecocoa</i>	M. de Huexotzinco <sup>160</sup> <i>cuaubtzontecon</i>	C. Xolotl <sup>161</sup> <i>yohualtzatzitzin</i>	M. de Huexotzinco <sup>162</sup> <i>chachalaca</i>	M. de Huexotzinco <sup>163</sup> <i>cuicani</i>
<i>tlacatl</i> « homme »	<i>cuaitl</i> « tête »	<i>tlatoa</i> « parler »	<i>tlatoa</i> « parler »	<i>tlatoa</i> « parler »

123

Fig. 37 Synonymie (2).
















<i>chichi</i> « chien »	<i>mototli</i> « écureuil »	<i>citli</i> « lièvre »	<i>topitl</i> « sorte de lézard »	<i>cobuixin</i> « sorte de lézard »
				
M. de Tributos <sup>164</sup> <i>chichicuaubtla</i>	M. de Huexotzinco <sup>165</sup> <i>moto</i>	C. Vergara <sup>166</sup> <i>cipac</i>	M. de Huexotzinco <sup>167</sup> <i>cuicuiltopi</i>	M. de Huexotzinco <sup>168</sup> <i>cobuix</i>
<i>itzcuintlī</i> « chien »	<i>techalotl</i> « écureuil »	<i>tochtli</i> « lapin »	<i>cuetzpalin</i> « lézard »	<i>cuetzpalin</i> « lézard »

Fig. 38 Synonymie (3).

<i>necuameatl</i> « sorte de maguey »	<i>ahuatl</i> « épine »	<i>olchicalli</i> « épi de maïs coupé récemment »	<i>milli</i> « terre cultivée »	<i>cuemtitl</i> « terre cultivée »
				
M. de Huexotzinco <sup>169</sup> <i>necuameatl</i>	M. de Huexotzinco <sup>170</sup> <i>mazahuatl</i>	M. de Huexotzinco <sup>171</sup> <i>olchical</i>	M. de Tributos <sup>172</sup> <i>tecnilco</i>	M. de Huexotzinco <sup>173</sup> <i>cuentlan</i>
<i>tzihuactli</i> « sorte de maguey »	<i>huitztli</i> « épine »	<i>centli</i> « épi de maïs »	<i>tlalli</i> « terre »	<i>tlalli</i> « terre »
				
C. Xolotl <sup>174</sup> <i>cobuatlicban</i>	M. de Huexotzinco <sup>175</sup> <i>huicol</i>	C. Matritenses <sup>176</sup> <i>itzihuactlacoch imac: amimitl</i>	M. de Huexotzinco <sup>177</sup> <i>yaoxelo</i>	C. Matritenses <sup>178</sup> <i>itlaubquecholt- zoncal: xochipilli</i>
<i>calli</i> « maison »	<i>tecomatl</i> « jarre »	<i>mitl</i> « flèche »	<i>tlapanqui</i> « brisé »	<i>tlapalli</i> « rouge »

Enfin, l'élément *cuetzpalin* « lézard » peut parfois être lu *topitl* « sorte de lézard » ou bien encore *cohuixin* « sorte de lézard ».

Tous ces éléments dont la lecture repose sur la synonymie présentent la même caractéristique à savoir qu'il existe une lecture qui est largement dominante et puis quelques cas d'usages réduits avec une lecture équivalente en sens. Ainsi, par exemple (**fig. 38**), dans l'ensemble des vingt-neuf codex analysés, l'élément *calli* « maison » présente une valeur phonique égale à sa racine, *cal-*, ou au mot *calli*, dans 651 cas, soit 87 %, alors que ce même élément a la valeur *lchanl* dans 93 occurrences soit 13 %.











L'élément *tlalli* « terre » (**fig. 38**) a une valeur phonique correspondant à sa désignation ou à sa racine dans 306 cas, soit 87 % ; dans 40 cas, soit 12 %, cet élément se lit *lmill* ou *lmillil* et enfin dans deux cas, il se lit *lcueml*/racine de *cuemtil* « terre cultivée ».

Il est bien possible que dans quelques cas un détail ou bien la composition avec un autre élément ou encore la langue elle-même doivent nous orienter vers la bonne lecture. Mais il faut bien dire que souvent, sans l'aide des annotations ou gloses, on serait bien en peine de choisir la bonne lecture.

### Métaphore, symbole (**fig. 39**)

On rencontre dans les codex l'utilisation d'éléments fonctionnant comme des métaphores ou des symboles. C'est ainsi que la plume est utilisée dans la Matrícula de Huexotzinco en tant que glyphe de fonction pour transcrire le mot *amantecatl* « plumassier ». Ou encore que *locelot* « jaguar », l'animal le plus dangereux pour l'homme mésoaméricain, est utilisé pour écrire le mot *tecuaní* « bête sauvage ». C'est la forme ondulée du ver de terre, *ocuulin*, qui est utilisée pour transcrire *cocoltic* « ondulé ». Pour exprimer le mot *teotl* « dieu, grand », dans la Matrícula de Tributos, c'est l'élément *tonatiuh* « Soleil » qui est utilisé. Cet emploi se comprend aisément si l'on sait que le Soleil était tout particulièrement vénéré par les Aztèques. Dans ce cas il est indiqué que l'on devait lire *lteol* et non pas *ltonatiuh*/par le fait que seule la moitié de l'élément *tonatiuh* est figurée. Enfin, la couleur noire peut dans quelques cas servir pour exprimer le mot *yohualli* « nuit ».

Fig. 39 Métaphore, symbole.

<i>amantecatl</i> « artisan, plumassier »	<i>tecuan</i> « bête sauvage »	<i>cocoltic</i> « ondulé »	<i>teotl</i> « dieu, grand »	<i>yohualli</i> « nuit »
				
M. de Huexotzinco <sup>179</sup> <i>amantecatl</i>	C. de Amecamecan <sup>180</sup> <i>tecuanipan</i>	M. de Huexotzinco <sup>181</sup> <i>cocol</i>	M. de Tributos <sup>182</sup> <i>teotenanco</i>	M. de Huexotzinco <sup>183</sup> <i>yohualcobuatl</i>
<i>ihuitl</i> « plume, duvet »	<i>ocelotl</i> « jaguar »	<i>ocuilin</i> « ver »	<i>tonatiuh</i> « Soleil »	<i>tliltic</i> « noir »
<i>tlama</i> « médecin »	<i>tequitl</i> « tribut »	<i>tecpan</i> <i>tli</i> « pour compter les personnes de vingt en vingt »	<i>tlacotli</i> « esclave »	<i>oztomecatl</i> « marchand »
				
M. de Huexotzinco <sup>184</sup> <i>tlama</i>	C. Xolotl <sup>185</sup> <i>tequihuatzin</i>	M. de Huexotzinco <sup>186</sup>	M. de Huexotzinco <sup>187</sup> <i>tlaco</i>	M. de Huexotzinco <sup>188</sup> <i>oztomecatl</i>
<i>comitl</i> « marmite »	<i>huictli</i> « bêche »	<i>pantli</i> « bannière »	<i>cuauhcozcatl</i> « carcan »	<i>cacaxtli</i> « armature pour porter »

La marmite, *comitl*, peut parfois être utilisée comme symbole du médecin ou *tlama*. Pour le mot *tequitl* « tribut », c'est l'instrument qui permet de le payer, c'est-à-dire la *huictli* « bêche » utilisée par tous les agriculteurs, qui est choisi. L'élément *pantli* « bannière » est utilisé comme numéral pour exprimer le chiffre 20 qui selon l'objet auquel il est appliqué pourra prendre diverses réalisations en langue. Quand il s'agit de compter des hommes, cet élément se lit *tecpan-tli* « pour compter les personnes de vingt en vingt ». Comme l'indiquent Carmen Herrera et Bertina Olmedo<sup>189</sup>, le choix d'une bannière pour exprimer le chiffre 20 tient vraisemblablement au fait que les groupes de vingt guerriers devaient être regroupés sous un même drapeau. Le carcan, *cuaucocatzl*, symbole de l'esclavage, est lui utilisé pour transcrire le mot *tlaco-tli* « esclave ». Enfin c'est le *cacaxtli* « instrument pour porter », typique des marchands au long cours, qui sert pour transcrire le mot *oztomecatl* « marchand ».

127

### Métonymie (fig. 40)

Les premiers éléments de la **fig. 40** sont des cas d'utilisation du tout pour la partie. L'épi de maïs pour la graine, le nopal pour l'épine, le four à chaux pour la chaux, la maison pour la porte de la maison et enfin, par extension, la marmite pour la matière dont elle est constituée, c'est-à-dire l'argile. La seconde série de cette même **fig. 40** représente le phénomène inverse, c'est-à-dire l'utilisation de la partie pour le tout : les anneaux de la queue du serpent pour le serpent lui-même, la bannière pour les armes et insignes, la pierre pour la muraille, la plume jaune pour le perroquet et enfin la graine du haricot pour le jeu nommé *patolli*.

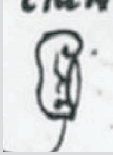


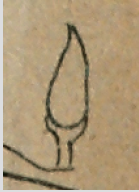






### Actions (fig. 41)

Comme il a déjà été noté à propos du processus de composition, l'écriture figurative aztèque est mieux armée pour exprimer des états que des actions. Devant l'absolue nécessité d'intégrer des verbes dans leurs écrits, les Aztèques optèrent pour rejeter leur expression au niveau des personnages et adoptèrent quant aux glyphes la stratégie de la représentation de l'objet grâce auquel on exécute une action en lieu et place de l'action elle-même.

Fig. 40 Métonymie.

<i>xinachtli</i> « graine »	<i>abuatl</i> « épine »	<i>tenextli</i> « chaux »	<i>quiyahuatl</i> « porte; entrée de maison »	<i>zoquitl</i> « argile »
				
M. de Huexotzinco <sup>190</sup> <i>xinach</i>	M. de Huexotzinco <sup>191</sup> <i>abua</i>	M. de Huexotzinco <sup>192</sup> <i>tenextlati</i>	M. de Huexotzinco <sup>193</sup> <i>cuauhqui- yahuacatl</i>	M. de Huexotzinco <sup>194</sup> <i>zoquichiuhqui</i>
<i>centli</i> « épi de maïs sec »	<i>nopalli</i> « nopal »	<i>tenexcalli</i> « four à chaux »	<i>calli</i> « maison »	<i>comitl</i> « marmite »
				
M. de Huexotzinco <sup>195</sup> <i>cobuacuechtli</i>	M. de Huexotzinco <sup>196</sup> <i>tlahuiztotol</i>	M. de Huexotzinco <sup>197</sup> <i>cuaubtenan</i>	M. de Huexotzinco <sup>198</sup> <i>tozihuitl</i>	M. de Huexotzinco <sup>199</sup> <i>xalpatol</i>
<i>cuechtli</i> « anneau de serpent »	<i>pantli</i> « bannière »	<i>tetl</i> « pierre »	<i>ihuitl</i> « plume »	<i>etl</i> « haricot »

Fig. 41 Actions.

<i>caqui</i> « écouter »	<i>patlani</i> « voler »	<i>ma</i> « chasser, pêcher »	<i>tonehua</i> « tourmenter »	<i>xotla</i> « fleurir »
				
M. de Huexotzinco <sup>200</sup> <i>cacaqui</i>	M. de Huexotzinco <sup>201</sup> <i>patlani</i>	M. de Huexotzinco <sup>202</sup> <i>tlatlama</i>	M. de Huexotzinco <sup>203</sup> <i>tetoneuh</i>	M. de Huexotzinco <sup>204</sup> <i>xotlani</i>
<i>nacaztli</i> « oreille »	<i>atlapalli</i> « aile »	<i>michin</i> « poisson »	<i>chilli</i> « piment »	<i>xochitl</i> « fleur »
<i>huilana</i> « traîner quelque chose »	<i>xima</i> « couper »	<i>zacamoa</i> « biner »	<i>tzahua</i> « filer »	<i>cacabuantoc</i> « résonner »
				
M. de Huexotzinco <sup>205</sup> <i>tlahuilan</i>	M. de Huexotzinco <sup>206</sup> <i>tlaxinqui</i>	M. de Huexotzinco <sup>207</sup> <i>zacamo</i>	M. de Huexotzinco <sup>208</sup> <i>tzaubqui</i>	M. de Huexotzinco <sup>209</sup> <i>cacabuantoc</i>
<i>huepantli</i> « poutre de bois »	<i>tepoztlí</i> « hache »	<i>huictli</i> « bêche »	<i>malacatl</i> « fuseau »	<i>coyolli</i> « grelot »

C'est ainsi que l'oreille est utilisé pour le verbe *caqui* «écouter», l'aile pour le verbe *patlani* «voler», le poisson pour le verbe *ma* «chasser, pêcher», le piment pour le verbe *tonehua* «tourmenter», la fleur pour *xotla* «fleurir», la poutre pour *huilana* «traîner quelque chose», la hache pour *xima* «couper», la bêche pour *zacamoa* «biner», le fuseau pour *tzahua* «filer» ou bien encore le grelot pour *cacahuantoc* «résonner».

### Homophonie et paronomase (fig. 42)

D'une manière générale l'écriture aztèque est une écriture de racines nominales et verbales. C'est dire combien la très grande majorité des images sont liées à un sens. Cependant le niveau de la syllabe ou même du simple son est aussi parfois présent. Il y a, dans plusieurs documents, quelques exemples d'utilisation exclusivement phonétique d'éléments.




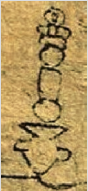
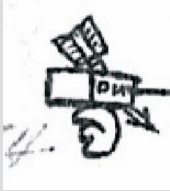


Le premier présenté ici est un exemple de paronomase, mot dont la prononciation est proche d'un autre. De tels cas sont très rares, mais cependant, comme le glyphe lu *yaotl* «ennemi» est répété des milliers de fois dans la Matricula de Huexotzinco, ils ne pouvaient être passés sous silence. L'élément figuré est *ayotl* «tortue» dont la sonorité rappelle celle de *yaotl*.

Le glyphe lu *ahuatepec*, toponyme de la Matricula de Huexotzinco, comporte un élément *atl* «eau» qui est lu deux fois de manière purement phonétique. Une première fois pour donner le son *lal* et une autre fois le son *lhual*. *lal* + *lhual* donne *ahua-* racine du mot *ahuatl* «chêne».

L'exemple du codex Vergara est du même ordre. Là aussi le *tlacuilo* procède à une analyse syllabique du mot *cohuatl* «serpent» et l'écrit *lcol* + *lhual*. Pour exprimer le son *lcol*, il utilise naturellement l'élément *comitl* «marmite», dont la racine *con-* est proche de *lcol*, et pour le son *lhual* il utilise l'élément *atl* «eau», exactement de la même manière que le *tlacuilo* de la Matricula de Tributos dans l'exemple précédent.

L'écriture aztèque est une écriture de l'économie, elle s'abstient d'écrire tout ce que la langue permet de restituer sans difficulté. C'est en particulier le cas des suffixes locatifs dans les glyphes toponymiques. Ils sont donc très rarement écrits. Cependant dans le codex Xolotl, on note leur expression dans quelques cas, en particulier quand la lecture d'un élément ne correspond pas à la racine de sa désignation. Ainsi, dans le glyphe

Fig. 42 Homophonie et paronymase.

yaotl « ennemi »	/a/, /hua/	/hua/	/co/
			
M. de Huexotzinco <sup>210</sup>	M. de Tributos <sup>211</sup>	C. Vergara <sup>212</sup>	C. Xolotl <sup>213</sup>
<i>yaotl</i>	<i>ahuatepec</i>	<i>cohuatl</i>	<i>chalco</i>
<i>ayotl</i> « tortue »	<i>atl</i> « eau »	<i>atl</i> « eau »	<i>comitl</i> « marmite »
<hr/>			
/mi/	/tla/	/te/	
			
C. Vergara <sup>214</sup>	C. Vergara <sup>215</sup>	C. Xolotl <sup>216</sup>	
<i>miltepill</i>	<i>tlalli</i>	<i>toltecatl</i>	
<i>mitl</i> « flèche »	<i>tlantli</i> « dent »	<i>tentli</i> « bouche, lèvres »	

lu *Chalco*, c'est l'élément *chalchihuitl* « jade » qui est utilisé pour transcrire */chall*. C'est-à-dire qu'il convient là de lire *chal-* et non pas *chalchiuh-*. Pour marquer cette particularité de la lecture, le *tlacuilo* marque alors expressément le suffixe locatif *-co*. Pour ce faire, il va là-encore utiliser phonétiquement l'élément *comitl* « marmite ».

Le codex Vergara offre quant à lui des exemples d'emploi phonétique d'éléments en tant que déterminatif. On sait que l'élément *tlalli* « terre » peut être lu de plusieurs manières, dont les deux plus fréquentes sont *tlalli* ou *milli*. Le *tlacuilo* du codex Vergara a l'amabilité de marquer expressément la lecture qui doit être faite. Pour ce faire, il utilise la valeur phonétique de l'élément *mitl* « flèche » ou bien celle de *tlantli* « dent ». Dans le premier, il indique que la lecture de l'élément *tlalli* « terre » doit commencer par la syllabe */mil*, il convient donc de lire *mil-*. Dans le second, il indique que la lecture de l'élément *tlalli* « terre » doit commencer par la syllabe */tlal*, il convient donc de lire *tlal-*.

Dans le début du codex Xolotl, on trouve de nombreuses références aux Tolteca. Leur nom est écrit à l'aide de deux éléments : un élément *tentli* « bouche, lèvres » et un élément *tolin* « jonc ». L'élément *tentli* est utilisé là de manière phonétique pour exprimer le son */tel*.

Le nahuatl présente des cas d'homophonie ou de quasi-homophonie, quand la différence tient seulement à une longueur vocalique. Ainsi, le mot *xihuitl* (**fig. 43**) peut avoir trois sens très différents : « année, turquoise, herbe ». De plus, quand le premier son */il* est long, alors il signifie « comète ».






Les *tlacuilo* ont exploité ces homophonies : ainsi, dans les quatre premiers exemples, c'est le mot *xihuitl* « année » qui est exprimé, car ils sont tous les quatre extraits de séries chronologiques. Dans le premier cas, celui du codex de Tepetlaoztoc, le *tlacuilo* a choisi l'élément *xihuitl* « turquoise », dans le second cas, celui du codex Xolotl, il exprime *xihuitl* par la seule couleur bleue *xiuhtic* « bleu », dont la racine est identique à celle de *xihuitl*, dans le cas suivant, le *tlacuilo* du Xolotl utilise la turquoise fine *teoxihuitl* pour transcrire *xihuitl*. Dans les *Anales* de Tula, la ligature des années *toxiuhmolipilia* est exprimée par un lien qui enserre les feuilles d'une plante. C'est-à-dire que le *tlacuilo* de ce document a choisi d'exprimer le mot *xihuitl* « année » par son homonyme *xihuitl* « herbe ».

Dans le dernier exemple, on trouve la racine *xiuh-* exprimée deux fois par deux éléments différents. Dans un cas, il s'agit de *xihuitl* « turquoise » (ce sont les petits rhombes) et dans l'autre cas, il est question de *xihuitl* « herbe ».

Tous ces exemples donnent une idée de la manière dont le rapport au réel était mis à profit par les Aztèques pour transcrire ce qu'ils souhaitaient transcrire de leur langue, c'est-à-dire avant toute chose des racines nominales et verbales.

Même s'il existe quelques cas d'utilisation de déterminatifs phonétiques, ces derniers sont exceptionnels et les exemples du codex Vergara où le *tlacuilo* a eu l'amabilité de nous indiquer quand il convient de lire *tlalli* « terre » ou bien *milli* « terre cultivée » sont rares. Comment savoir

**Fig. 43** Homophonie: *xihuitl*.

<i>xihuitl</i> « année »	<i>xihuitl</i> « année »	<i>xihuitl</i> « année »	<i>xihuitl</i> « année »	/xiuh/
				
C. de Tepetlaoztoc <sup>217</sup> <i>ce xihuitl</i>	C. Xolotl <sup>218</sup> <i>ce tecpatl xihuitl</i>	C. Xolotl <sup>219</sup> <i>ce tecpatl xihuitl</i>	Anales de Tula <sup>220</sup> <i>ynipa mitoa to xiuhmolpilia</i>	M. de Huexotzinco <sup>221</sup> <i>xiuhmel</i>
<i>xihuitl</i> « turquoise »	<i>xiuhcic</i> « bleu »	<i>teoxihuitl</i> « turquoise fine »	<i>xihuitl</i> « herbe »	<i>xihuitl</i> « turquoise » <i>xihuitl</i> « herbe »

quand il convient de faire une lecture directe d'un élément, c'est-à-dire de lire son nom, ou bien de lire un synonyme ou bien une valeur symbolique ou une métonymie ? Dans de nombreux cas, c'est le contexte graphique qui nous l'indique. Ainsi, le fait de trouver une hache associée d'une manière particulière à un personnage suffit à faire comprendre qu'il s'agit de la fonction de ce personnage qui est exprimée et qu'il convient de lire *tlaxinqui* « charpentier » et non « hache ». Dans d'autres cas, quand les glyphes sont composés de plusieurs éléments, il semble que ce soit la langue nahuatl elle-même qui rendait possible certaines lectures et en empêchait d'autres.

Mais dans bien des cas, en l'absence d'annotations en caractères latins, nous serions bien en peine de lire correctement un glyphe. Leur présence est donc un atout primordial et il convient donc d'étudier le plus possible de documents en comportant.

Cependant la partie concernant les glyphes représente la partie la plus facile et la plus sûre ; pour toutes les autres images, c'est-à-dire les personnages, qui ne présentent généralement pas de telles gloses, et probablement permettent de multiples lectures, il convient de tenter de mettre à profit tous les textes nahuatl en caractères latins pour essayer, avec prudence, de déterminer les lectures possibles.

**1** Merci à Jean-Michel Hoppan pour sa relecture et ses suggestions.

**2** Est considéré comme glyphe tout dessin qui n'est ni un personnage ni un lien graphique.

**3** Ferdinand Anders, Maarten Jansen & Luis Reyes García, *Los templos del cielo y de la obscuridad, Oráculos y liturgia, libro explicativo del llamado Códice Borgia*, 1993, México.

**4** Martín de la Cruz, *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, manuscrito azteca de 1552 según traducción latina de Juan Badiano, 1964, México.

**5** « tenían para cada género sus escritores, unos que trataban de los anales poniendo por su orden las cosas que acaecían en cada un año, con día, mes y hora. Otros tenían a su cargo las genealogías y descendencias de los reyes y señores y personas de linaje, asentando por cuenta y razón los que nacían y borran los que morían, con la misma cuenta. Unos tenían cuidado de las pinturas de los

términos, límites y mojoneras de las ciudades, provincias, pueblos y lugares, y de las suertes y repartimientos de las tierras, cuyas eran y a quién pertenecían. Otros, de los libros de las leyes, ritos y ceremonias que usaban en su infidelidad; y los sacerdotes, de los templos, de sus idolatrías y modo de su doctrina idolátrica y de las fiestas de sus falsos dioses y calendarios. Y finalmente, los filósofos y sabios que tenían entre ellos, estaba a su cargo el pintar todas las ciencias que sabían y alcanzaban » (Alva Ixtlilxochitl, *Obras Históricas* I, Edmundo O'Gorman (ed.), 1975, México, p. 527-28).

**6** Marc Thouvenot, *XOLOTL: Codex Xolotl. Étude d'une des composantes de son écriture: les glyphes. Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes*, 2001, Paris, www.sup-infor.com.

**7** Xavier Noguez, *Tira de Tepechpan, Códice colonial procedente del valle de México*, 1996, México.

**8** J. Williams & Barbara et H. R. Harvey, *The Códice*

*de Santa María Asunción*, 1996, Salt Lake City.

**9** Luis Reyes García, *Matrícula de Tributos o Códice de Moctezuma*, 1996, México.

**10** Carmen Herrera & Marc Thouvenot, *Matrícula de Huexotzinco: Huexotzinco...*, CEN (DVD), 2004, México; *Matrícula de Huexotzinco: Tlatenco...*, CEN (DVD), México (sous presse), www.sup-infor.com.

**11** Miguel León-Portilla, *Le Livre astrologique des marchands, Codex Fejérváry-Mayer*, traduit de l'espagnol par Myriam Dutoit, 1992, Paris.

**12** Ferdinand Anders, Maarten Jansen & Luis Reyes García, *El libro del Cuaucoatl, Homenaje para el año de Fuego Nuevo, libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, 1991, México.

**13** Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, 1970, México.

**14** Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. El manuscrito 218-220*

de la colección Palatina  
de la Biblioteca Medicea  
Laurenziana, 1979, Mexico.

**15** Traductions que l'on  
trouve presque toutes réunies  
dans le dictionnaire d'Alexis  
Wimmer (*Diccionario de  
náhuatl clásico*, 2006, edición  
electrónica, Gran Diccionario  
Náhuatl (GDN), www.  
sup-infor.com).

**16** Les femmes, elles,  
réalisent des *tlacuillo* qui ne  
sont pas des *in tllili in tlapalli*,  
c'est-à-dire qui ne relèvent  
pas de l'écriture.

**17** Frances F. Berdan  
& Patricia Rieff Anawalt,  
*The Codex Mendoza*, 1991,  
Berkeley.

**18** Bibliothèque nationale  
de France, Fonds mexicains  
n°373.

**19** Marc Thouvenot,  
«La terminologie nahuatl  
de l'écriture au XVI<sup>e</sup> siècle»,  
*Journal de la Société des  
Américanistes* 72, 1986, Paris,  
p. 57-86.

**20** *ynin huebuenemi-  
liztlahtolli, ca mochi ye  
huecauh neltliztli ca omochiuh,  
yhuau ye huecauh miequintin  
tlaçohuehuetque yllamatque  
y, huel huebuetlahtolmatinime*

*catca, yn oquitlaltiaque,  
yn oquitecpantiaque yn  
huehuexiuh tlapohualamoxpan,  
yn oquihualtlapahcuiotiaque;  
ynic oquihualtepcancapixtiaque,  
yn iuh oc nepa in  
huehuenenonotzal mochiuh tuih,  
yn oquineltilitiaque, yn iuhqui  
yn mochi yn quimattihui  
(Rubén Romero Galván,  
*Octava Relación, obra histórica  
de Domingo Francisco  
de San Antón Muñon  
Chimalpahin  
Cuauhlehuauhtzin*, 1983,  
Mexico, p. 174; traduction  
de Jacqueline de Durand-  
Forest, *L'Histoire de la vallée  
de Mexico selon Chimalpahin  
Quauhlehuauhtzin (du X<sup>e</sup> au  
XVI<sup>e</sup> siècle)*, 1987, Paris, p. 118).*

**21** *ynin altepenenonotaliz-  
tlahtolli, yhuau tlahtocatlaca-  
mecayonenonotaliztlahtolli,  
in tilitica tlapaltica ycuiliuh tuc  
machiyotoc amapan ayc  
polihuiz ayc ylcabhuiz, mochipa  
pieloz* (Galván, Rubén  
Romero, *op. cit.*, p. 102;  
traduction de Jacqueline  
de Durand-Forest, *op. cit.*,  
p. 119).

**22** La réponse donnée  
par la plus grande partie  
des auteurs espagnols

du XVI<sup>e</sup> siècle est simple:  
puisque'il s'agit d'images  
ce n'est pas une écriture.  
Et donc le mot le plus  
couramment employé  
pour les désigner est le mot  
«pinturas».

**23** À la suite de la distinction  
introduite par J. Galarza  
dans : Joaquín Galarza &  
A. Monod Becquelin,  
*Doctrina christiana, le Pater  
Noster*, 1980, Paris.

**24** Codex Matritenses,  
*Primeros Memoriales*, 1993,  
Norman.

**25** Planche VI.

**26** Communication  
personnelle.

**27** Codex Matritenses,  
f. 262v.

**28** RP\_262v\_o3\_o2.

**29** Les personnalités,  
en particulier, offraient  
plus facilement la possibilité  
de lectures multilingues.

**30** Codex de Florence,  
tome III, livre XI, f. 62v.

**31** Pourquoi se concentrer  
avant tout sur les glyphes et  
non pas sur les personnages :  
parce que pour les premiers,  
on dispose de gloses,  
d'annotations ou de textes  
parallèles en nahuatl, ce qui

n'est pas le cas pour les personnages.

**32** L'ensemble de ces documents est sur le point d'être publié à Mexico dans un DVD intitulé *CEN* ou *Compendium Encyclopédique du nahuatl*.

**33** Traitement des images : R. Cervantes (INAH), J.M. Hoppan (CNRS), I. Zempoalteca, M. Thouvenot (CNRS), B. Olmedo (INAH) ; analyse linguistique du nahuatl : C. Herrera (INAH), M. Thouvenot (CNRS) ; voix : A. Ramirez (INAH).

**34** Les numéros entre parenthèses sont ceux du Fonds mexicain de la Bibliothèque nationale de France.

**35** Un élément est soit le graphisme le plus réduit ayant une forme caractéristique commune à deux ou plusieurs glyphes différents, ou la partie d'un glyphe dont le reste a déjà été identifié comme élément(s), ou la couleur d'un élément si ce n'est pas sa couleur conventionnelle.

**36** Joaquín Galarza, *Codex Mendoza*. 1<sup>re</sup> page. 2 recto. *Méthode d'analyse*, 1983, Paris.

**37** MT\_o1v\_A\_o2b.  
On trouvera à la fin toutes les informations bibliographiques sur les codex cités dans les tableaux qui suivent. Dans ceux-ci, les abréviations suivantes ont été utilisées : C. pour Codex, M. pour Matrícula. Pour les cotes des glyphes, voir à la fin la table des abréviations.

**38** 385\_23v\_11\_o1  
**39** MT\_15r\_A\_o6  
**40** Ko2\_B\_27  
**41** o26r\_A\_o5  
**42** X.o8o.B.o8  
**43** 385\_10v\_11\_o3  
**44** MT\_o6v\_A\_12  
**45** X.o7o.F.14  
**46** A31v\_2\_A  
**47** 387\_541v\_o1  
**48** Ko4\_B\_23  
**49** 387\_772v\_18  
**50** 391\_C\_o11a  
**51** K2o\_A\_o1  
**52** 387\_681r\_17  
**53** MC2\_H\_o66  
**54** M\_C\_o3  
**55** o29\_B\_o6  
**56** 387\_785v\_12  
**57** Ko2\_A\_12  
**58** 385\_o8r\_o9\_o1

**59** MT\_13v\_A\_o6  
**60** Ko2\_B\_26  
**61** 387\_487r\_45  
**62** MT\_11v\_T\_o4  
**63** E\_14\_25  
**64** MT\_11v\_A\_o4  
**65** X.o1o.B.o1  
**66** MC2\_B\_o47  
**67** o29\_A\_o1  
**68** 387\_796r\_o7  
**69** K11\_B\_o1  
**70** A64v\_2\_A  
**71** MT\_12v\_A\_o4  
**72** MT\_o3r\_A\_14  
**73** 387\_774v\_19  
**74** Ko6\_B\_o1  
**75** X.1o1.F.o6  
**76** E\_o4\_47  
**77** A11v\_1\_A  
**78** 385\_17v\_11\_o2  
**79** X.o11.B.22  
**80** M\_B\_o1  
**81** MT\_o3r\_A\_o3  
**82** 387\_484v\_29  
**83** Michel Gilonne, « L'avifaune dans le codex Borbonicus », *Journal de la Société des Américanistes* 64, 1977, Paris, p. 38.  
**84** *Agriocharis ocellata* et *Meleagris gallopavo* (Roger Peterson & E. F. Chalif, *Aves de México*, 1998, México, p. 82-3).  
**85** CF, XI, 2, 53-4

ou codex de Florence, livre XI, chapitre 2, p. 53-54.

**86** V44v\_3\_A

**87** M\_F\_04

**88** MT\_03r\_A\_06

**89** X.070.E.20

**90** CF, XI, 2, 28 *quechcucuiac*, *quechmecatic*, *quechcocoltic*.

**91** Peterson, *op. cit.*, pl. 41.

**92** V53r\_3\_B

**93** MT\_12r\_T\_02

**94** 385\_10v\_11\_02

**95** RP\_263v\_03\_03

**96** Peterson, *op. cit.*, pl. 41.

**97** MT\_03v\_A\_04

**98** A28r\_3\_A

**99** E\_07\_22

**100** 387\_482v\_27

**101** *Vitzili, tentliltic, tempitzaoac, tenvitzaponatic, tentzaptic, tenivtzmalotic.* (CF, XI, 24)

**102** Peterson, *op. cit.*, pl. 19.

**103** X.040.A.34

**104** 387\_679v\_29

**105** MT\_13v\_A\_02

**106** 387\_521v\_40

**107** *iztacacuicuiltic in ielpan, in iatlalpal mitoa chiencuicuiltic*: « its breast is spotted with white; its wings are called chia-spotted » (CF, XI, 49).

**108** CF, XI, 49 note 1 et Peterson, *op. cit.*, 1973, pl. 8.

**109** Il existe d'autres oiseaux nommés *zolin*: *tecuzolin* (CF, XI, 2, 49) *tepezolin* (Molina en GDN), *ocozolin* (Clavijero en GDN).

**110** Ko6\_A\_24

**111** MT\_02v\_A\_04

**112** Vo7v\_3\_A

**113** 387\_772v\_18

**114** Traduction de Molina.

**115** Ao1r\_2\_A

**116** X.070.C.41

**117** X.010.H.09

**118** V34r\_2\_A

**119** X.060.D.18

**120** 374\_a\_06

**121** X.050.H.61

**122** MC2\_F\_051

**123** A42r\_1\_A

**124** Ko1\_A\_04

**125** 385\_22v\_11\_05

**126** La détermination des valeurs phoniques étant la dernière étape de l'analyse, elle peut évidemment être entachée des erreurs survenues lors des étapes précédentes.

**127** Dans l'établissement du tableau, les types 2 et 4 ont été réunis. Le tableau a été établi pour l'ensemble des 29 documents pictographiques et aussi pour

un sous-ensemble constitué par la Matrícula de Huexotzinco. On notera que les différences sont peu importantes.

**128** C'est-à-dire dans les 50 % restant moins le pourcentage des valeurs phoniques indéterminées, marquées par un signe d'interrogation dans le tableau.

**129** E\_08\_20

**130** MT\_07r\_A\_01

**131** X.060.F.36

**132** 387\_842r\_17

**133** Dans tous les exemples qui suivent, le nom de l'élément est noté en bas, avec sa traduction, puis on trouve la lecture du glyphe avec le nom du document dont le glyphe est extrait et enfin, dans la partie supérieure, le mot dont la racine est utilisée dans la lecture du glyphe.

**134** MT\_11v\_A\_09

**135** 387\_555r\_23

**136** MT\_08v\_A\_07

**137** MT\_11r\_T\_03

**138** MT\_04r\_T\_11

**139** X.040.B.34

**140** V41r\_4\_B

**141** 387\_895r\_22

- 142** 387\_559v\_32  
**143** 387\_627v\_09  
**144** Pourquoi avoir choisi  
de dessiner la jupe et la blouse  
d'une femme et non pas  
sa tête avec sa coiffure  
caractéristique qui sert  
habituellement à transcrire  
*cihuatl* « femme » ? Sans doute  
pour éviter la lecture  
*cihuacuauhltli* qui signifie  
« aigle femelle » tandis  
que *cuauhcihua* signifie  
« femme de l'aigle ».  
**145** 387\_780v\_13  
**146** 387\_517v\_37  
**147** 387\_841r\_41  
**148** 387\_902r\_08  
**149** MT\_13r\_A\_01  
**150** Voir Miguel León-  
Portilla, *Témoignages*  
*de l'ancienne parole*, 1991,  
Paris et Isis Zempoalteca  
Chávez, *Bautista (fray) Juan*  
*(1600): Huehuetlatolli:*  
*que contiene las pláticas [...]*  
*Tlatilulco. Convento*  
*de Santiago de Tlatilulco.*,  
2008, www.sup-infor.com.  
**151** X.020.B.07  
**152** 387\_677v\_04  
**153** 387\_647r\_33  
**154** 026r\_B\_18  
**155** 387\_642r\_11  
**156** 387\_737v\_05  
**157** 387\_870v\_34  
**158** 387\_567r\_08  
**159** 387\_515r\_39  
**160** 387\_623v\_22  
**161** X.020.C.32  
**162** 387\_541v\_10  
**163** 387\_577r\_40  
**164** MT\_06v\_A\_12  
**165** 387\_832v\_17  
**166** V27r\_5\_A  
**167** 387\_550r\_34  
**168** 387\_895v\_16  
**169** 387\_528r\_23  
**170** 387\_779r\_18  
**171** 387\_502r\_07  
**172** MT\_11r\_A\_02  
**173** 387\_497v\_03  
**174** X.100.D.35  
**175** 387\_676v\_15  
**177** 387\_872r\_37  
**178** RP\_266r\_03\_02  
**179** 387\_776r\_16  
**180** 026r\_A\_05  
**181** 387\_880r\_11  
**182** MT\_07r\_A\_10  
**183** 387\_606v\_02  
**184** 387\_559r\_20  
**185** X.020.A.07  
**186** 387\_770r\_04  
**187** 387\_576v\_36  
**188** 387\_485r\_31  
**189** Manuscrit.  
**190** 387\_775v\_36  
**191** 387\_488r\_34  
**192** 387\_827v\_22  
**193** 387\_770r\_17  
**194** 387\_778r\_27  
**195** 387\_569v\_12  
**196** 387\_525r\_28  
**197** 387\_563v\_14  
**198** 387\_709r\_47  
**199** 387\_730r\_26  
**200** 387\_704v\_05  
**201** 387\_537r\_36  
**202** 387\_834v\_32  
**203** 387\_535r\_40  
**204** 387\_616r\_28  
**205** 387\_513r\_39  
**206** 387\_774r\_35  
**207** 387\_577r\_26  
**208** 387\_565v\_24  
**209** 387\_840r\_30  
**210** 387\_486r\_05  
**211** MT\_03r\_A\_10  
**212** V21v\_5\_A  
**213** X.040.G.09  
**214** A43v\_2\_A  
**215** V19r\_1\_A  
**216** X.010.E.16  
**217** Ko9\_B\_06  
**218** X.010.I.40  
**219** X.030.C.62  
**220** Pl. 2  
**221** 387\_672v\_21

# Quelques éléments de l'écriture pictographique du nahuatl

140

Marc Thouvenot



Tlacuilo, « peintre-écrivain » et son fils, d'après le codex Mendoza :

Berdan, Frances F. & Rieff Anawalt, Patricia, *The codex Mendoza*, 1991,

Berkeley, University of California Press, vol. 4.



Signes figurant l'homme et des parties du corps

Les codex aztèques présentent généralement l'association de glyphes et de personnages : ces derniers sont très nombreux, près de 15 000 dans l'ensemble des documents analysés, tandis que l'on a relevé près de 24 000 glyphes.

Au sein des personnages la répartition entre les hommes et les femmes est de 94 % d'hommes pour seulement 6 % de femmes. Cette disproportion se comprend sachant que les documents que l'on possède avaient pour fonctions essentielles soit d'assurer la survie de la renommée acquise au combat, en évitant à celui qui y était nommé de tomber dans l'oubli, soit de compter la force de travail c'est-à-dire les hommes susceptibles de travailler et d'assurer ainsi le paiement d'un tribut. Ces chiffres donnent une idée du rôle qui était dévolu à la femme aztèque. Elle n'était pas celle qui devait passer à la postérité et ne représentait pas une force de travail significative.

Fig. 1 La femme, épouse de l'homme.



codex Xolotl<sup>1</sup>  
tlacatl namique  
namictli « épouse »



Matrícula de Huexotzinco<sup>3</sup>  
tlacatl namique  
+ cihua namiqueque



Matrícula  
de Huexotzinco<sup>4</sup>  
cihuatl « femme »

Il est symptomatique que dans un document de type historique, destiné à asseoir la renommée des personnages présents dans le récit, non seulement il y a infiniment plus d'hommes que de femmes, mais en plus ces dernières souvent ne comportent pas de glyphes anthroponymiques les nommant (pas de nom, pas de re-nom-mée). Elles sont là seulement pour nous indiquer que l'homme dont il est question est marié (**fig. 1**).

C'est exactement la même observation qui peut être faite à propos d'un recensement nommé Matrícula de Huexotzinco qui ne mentionne expressément que les hommes susceptibles d'être assujettis au tribut et qui indique, de manière abrégée, que ces hommes sont mariés. Informations importantes car ce sont elles qui assuraient que les hommes pourraient travailler toute la journée, emportant avec eux la nourriture préparée par leur épouse<sup>2</sup>.

De plus, dans ce document, le rôle des femmes est tellement secondaire que souvent les peintres-écrivains dessinaient d'abord une tête d'homme et rajoutaient seulement après le trait distinctif de la femme, à savoir sa coiffure.

Les éléments appartenant au thème de l'homme, avec 93 exemples différents, représentent environ 12 % du total des éléments. Ces éléments diffèrent de tous les autres dans la mesure où ils ont dû être créés de manière artificielle en découpant dans l'unité représentée par le corps humain des parties de celui-ci.

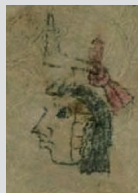
**Fig. 2** *Tlacaatl* « homme ».



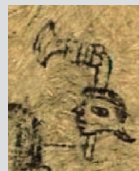
M. de  
Huexotzinco <sup>5</sup>  
*tlacatenan*



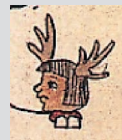
M. de  
Huexotzinco <sup>6</sup>  
*tlacatecatl*



M. de Tributos <sup>7</sup>  
*tlacatecatl*








C. Xolotl <sup>8</sup>  
*tlacaximaltzin*



C. de  
Tepetlaoztoc <sup>9</sup>  
*tlacamazatl*

Fig. 3 L'homme.

<i>huetzi</i> « tomber »	<i>tzicuiltic</i> « maigre »	<i>onoc</i> « être couché »	<i>tepotzotli</i> « bossu »	<i>tequitqui</i> « tributaire »
				
M. de Huexotzinco <sup>10</sup> <i>huetztoc</i>	M. de Huexotzinco <sup>11</sup> <i>tzicuil</i>	M. de Huexotzinco <sup>12</sup> <i>chocatoc</i>	C. Xolotl <sup>13</sup> <i>tepotzotlan</i>	C. de Tepetlaotoc <sup>14</sup> 5(20) <i>tequitqui</i>

144

Fig. 4 L'homme.

<i>micqui</i> « mort »	<i>buehue</i> « vieux »	<i>icnotl</i> « orphelin »	<i>xolochauhqui</i> « ridé »
			
M. de Huexotzinco <sup>15</sup> <i>micqui</i>	M. de Tributos <sup>16</sup> <i>buehueatlan</i>	M. de Huexotzinco <sup>17</sup> <i>icnotl</i>	M. de Tributos <sup>18</sup> <i>xolochiuhyan</i>

Fig. 5 La femme.

			
C. de Xochimilco <sup>19</sup>	C. de Tepetlaotoc <sup>20</sup>	C. Tlatoque Tenochca <sup>21</sup>	C. Xolotl <sup>22</sup>

## L'homme

Le mot « homme » se dit *tlacatl* en nahuatl. Quand ce mot est transcrit dans un glyphe anthroponymique, l'homme peut parfois exceptionnellement être figuré en entier comme dans les deux premiers exemples tirés de la Matricula de Huexotzinco. Mais le plus souvent, l'homme est limité à sa tête, comme dans les exemples de la **fig. 2**.

Si l'homme entier est rarement utilisé pour transcrire le mot *tlacatl* « homme », il est en revanche souvent dessiné ainsi quand il s'agit d'indiquer une action, comme *huetzi* « tomber », un état comme *onoc* « être couché » ou *tzicuilitic* « être maigre » (**fig. 3**). Il peut aussi être associé à un autre élément, une bosse, pour transcrire *tepotzotli* « bossu » ou bien avec un élément *huictli* « sorte de bêche » pour écrire *tequitqui* « tributaire ».

L'association (**fig. 4**) d'une tête masculine avec la couleur noire permet de lire *micqui* « mort », avec des rides *xolochauhqui* « ridé », avec des rides et des cheveux ondulés *huehue* « vieux » et avec des larmes *icnotl* « orphelin ».

## La femme

Dans les codex, au contraire des hommes qui peuvent avoir des postures variées, la femme, *cihuatl*, est presque toujours présentée avec une même position : reposant sur les genoux, les mains visibles mais inactives, dans une attitude presque de soumission (**fig. 5**).

**Fig. 6** *Cihuatl* « femme ».

*cihuatl* « femme »

*nantli* « mère »

*ilama* « vieille »

*citli* « grand-mère »



C. Tenochca <sup>23</sup>

*cibuaiztetl*



C. Xolotl <sup>24</sup>

*tonan*



M. de Huexotzinco <sup>25</sup>

*ilama*



M. de Huexotzinco <sup>26</sup>

*toci*

Fig. 7 *Cuaitl* « tête ».

			
M. de Huexotzinco <sup>27</sup>	C. Xolotl <sup>28</sup>	C. Xolotl <sup>29</sup>	M. de Huexotzinco <sup>30</sup>
<i>cuachita</i>	<i>cuacuauhpitezahuac</i>	<i>cuacuauhpitezahuac</i>	<i>cuauhtzontecomatzontecomatl</i> « tête »

Fig. 8 *Macpalli* « main » / *maitl* « main, bras ».

				
C. de Tepetlaoztoc <sup>31</sup>	C. Vergara <sup>32</sup>	M. de Huexotzinco <sup>33</sup>	M. de Huexotzinco <sup>34</sup>	C. Xolotl Tepetlaoztoc <sup>35</sup>
<i>tlamatzinco</i>	<i>poyoma</i>	<i>mapatlac</i>	<i>macuex</i>	<i>tlaxcallan</i>

Fig. 9 Main associée à un objet.

<i>maitl</i> « main »	<i>pepena</i> « choisir »	<i>piya</i> « garder »	<i>xima</i> « couper »	<i>icuiloa</i> « écrire, peindre »
				
C. Matritenses <sup>36</sup>	M. de Huexotzinco <sup>37</sup>	M. de Huexotzinco <sup>38</sup>	M. de Huexotzinco <sup>39</sup>	M. de Huexotzinco <sup>40</sup>
<i>itzihuactlacochimac</i> : <i>amimaitl</i>	<i>quetzalpepena</i>	<i>centecpanpixqui</i>	<i>tlaxinque</i>	<i>tlacuilo</i>

Quand l'élément *cihuatl* « femme » est utilisé dans les glyphes (**fig. 6**), il se lit généralement *cihua-*. Mais un exemple du codex Xolotl montre qu'il pouvait aussi être lu *nan-* de *nantli* « mère ». De plus, quand des rides sont ajoutées, alors l'ensemble se lit généralement *ilama* « vieille femme » ou encore plus rarement *citli* « grand-mère », sans que l'on sache ce qui permettait de choisir la lecture correcte.

### La tête (**fig. 7**)

Du fait que la tête est le plus souvent utilisée comme métonymie pour l'homme entier, quand c'est la tête, *cuaitl*, qui doit être lue, les *tlacuiloque*, ou peintres-écrivains, doivent indiquer expressément le changement de statut. Et pour ce faire, ils collent littéralement l'autre élément sur la partie supérieure de la tête. Cet emplacement se comprend d'autant plus facilement quand on sait que le mot *cuaitl* signifie non seulement « tête » mais aussi « sommet de la tête ».

147

### La main

La main, *macpalli* mais aussi *maitl* en nahuatl, est utilisée (**fig. 8**) pour transcrire la syllabe */mal/*, racine de *maitl*. Dans le dernier exemple lu *tlaxcallan*, la main n'est pas lue mais joue le rôle d'un déterminatif sémantique indiquant qu'il s'agit de quelque chose de circulaire fait à la main, c'est-à-dire une tortilla ou *tlaxcalli*.

Très fréquemment, la main est associée à un objet (**fig. 9**) soit pour indiquer une position, comme dans les codex Matritenses où le mot *imac* signifie « dans sa main », ou alors une action comme le verbe *pepena* « choisir », ou bien une racine verbale servant à construire un nom de fonction, comme *piya* « garder » pour *centecpanpixqui* « gardien d'une vingtaine (d'hommes) », *xima* « couper » pour *tlaxinqui* « charpentier », ou bien encore *icuiloa* « écrire, peindre » pour le *tlacuilo* « peintre-écrivain ».

Fig. 10 Avant-bras.



<i>ma</i> « pêcher, chasser »	<i>acolli</i> « bras »	<i>acolli</i> « bras »
		
M. de Tributos <sup>41</sup> <i>michmaloyan</i>	C. de Tepetlaoztoc <sup>42</sup> <i>acollhuatzin</i>	M. de Huexotzinco <sup>43</sup> <i>acol</i>

Fig. 11 *Ixtelotli* « œil ».

<i>ixtli</i> « œil »	<i>ixtli</i> « œil »	<i>tlachia</i> « observer »	<i>tlachia</i> « observer »	?
				
C. de Tepetlaoztoc <sup>44</sup> <i>ixtlihtzinco</i>	M. de Tributos <sup>45</sup> <i>acamilixtlahuacan</i>	C. Xolotl <sup>46</sup> <i>tlachia</i>	M. de Huexotzinco <sup>47</sup> <i>tlachia</i>	M. de Huexotzinco <sup>48</sup> <i>tlamaoco</i>

Fig. 12 Bouche.

<i>tentli</i> « bouche »	<i>tentli</i> « bord »	<i>te-</i> « préfixe indéfini animé »	<i>te-</i> « préfixe indéfini animé »
			
C. Matritenses <sup>49</sup> <i>motenolcopinticac</i> <i>texotica</i> : <i>tezcacohuac</i>	M. de Tributos <sup>50</sup> <i>atenco</i>	C. Xolotl <sup>51</sup> <i>toltecatl</i>	C. Vergara <sup>52</sup> <i>tezauh</i>

### L'avant-bras (fig. 10)

En plus de la figuration de la main, on trouve celle de l'avant-bras, nommé *maitl* ou *acoli* en nahuatl. On trouve cet élément avec les deux valeurs *hma* et *lacoll*. Dans le premier, il s'agit du verbe *ma* « pêcher, chasser » et dans le second (codex de Tepetlaoztoc et Matrícula de Huexotzinco) de la racine du substantif *acoli*.

### L'œil (fig. 11)

L'œil est figuré de face d'une façon très stylisée. On distingue l'iris avec en son centre la pupille ; une ligne, correspondant au bas de la paupière, passe juste au-dessus de cette dernière. Quand elle est colorée, la paupière est toujours rouge. Cette couleur des paupières s'explique peut-être par le fait que ce ne serait pas la face externe de la paupière mais sa face interne qui serait figurée.

L'œil est généralement utilisé pour transcrire la première syllabe de son nom, *ix-* de *ixtelotli* « œil », ou bien, selon le contexte, pour indiquer l'action de regarder et donc le verbe *tlachia*.

### La bouche (fig. 12)

Cet élément figure une partie, délimitée artificiellement, du bas d'un visage humain, vu de profil. Il débute sous le nez et se termine au cou, montrant la bouche, le menton et une partie de la joue. Comme tous les éléments humains dont le référent pourrait être aussi bien un homme qu'une femme, leur couleur, en particulier dans le codex Xolotl, nous indique qu'ils font référence à des hommes. Le plus souvent cet élément est utilisé pour transcrire *ten-* la racine de *tentli* mais il peut aussi servir pour transcrire *te-* qui est le préfixe indéfini pour les humains.

## Signes figurant des animaux

La faune représente 15 % des éléments que l'on trouve dans la constitution des glyphes. La plus grande partie des éléments correspondent à des animaux aériens ou terrestres. Les animaux aquatiques sont très peu nombreux.

### Jaguar (fig. 13)

L'*ocelotl* ou jaguar est considéré comme le souverain de tous les animaux par les Aztèques<sup>53</sup>. C'est tout à la fois un animal particulier, mais aussi une classe à laquelle appartiennent trois autres félins (*iztac ocelotl*, *tlatlahuqui ocelotl* et *tlacoocelotl*) qui ont pour caractéristique commune d'être « tachetés comme avec du caoutchouc »<sup>54</sup>.

Dans les codex, le jaguar apparaît sous quatre formes : en entier, vivant ou mort (glyphes lus *ocelotepec*, *cempohualli oceloehuatl*), sous la forme de la seule tête de l'animal (glyphes lus *nahui ehecatl*, *tecuan*, *tecualoyan*), réduit à son oreille (dans les *tonalamatl*<sup>63</sup>) ou même tout simplement à ses taches (*centetl ocelotl*, *onztontli ocelotilmatl* et *centlamantli tlapiloni*). Les taches qui sont le trait distinctif de cet animal sont tout à fait suffisantes pour exprimer le mot *ocelotl* « jaguar ».

Dans la plus grande partie des cas, cet élément sert à transcrire la racine nominale *ocelo-* que ce soit dans la première image qui est le toponyme de *ocelotepec*, ou bien dans les glyphes de tribut, que ce soit la peau entière du jaguar mort, le costume de guerrier ou les pièces de tissus qui sont couvertes d'un motif en forme de tache de jaguar.

Cependant la tête de jaguar pouvait aussi être utilisée pour écrire le mot *tecuan* « celui qui mange quelqu'un ». Le jaguar étant le chasseur craint par excellence, on comprend qu'il ait été choisi pour exprimer un tel mot. Cependant, il faut signaler qu'il n'est pas le seul. On peut trouver des exemples du mot *tecuan* transcrit soit par le *coyotl* « coyote » ou par un animal mal défini qui se nomme *cuatlachtli* « sorte de loup »<sup>64</sup>.

Les glyphes de tribut, présents dans la Matrícula de Tributos, permettent d'établir une relation entre le jaguar et le pouvoir militaire et politique. L'exemple lu *cempohualli oceloehuatl* figure une peau de jaguar. De telles peaux s'observent parfois recouvrant le siège d'un souverain<sup>65</sup>,

Fig. 13 *Ocelotl* «jaguar».



C. de  
Tepetlaoztoc<sup>55</sup>  
*ocelotepec*



M. de Tributos<sup>56</sup>  
*cempohualli*  
*oceloebuatl*



M. de Tributos<sup>57</sup>  
*centetl ocelotl*



C. Telleriano-  
Remensis<sup>58</sup>  
*nahui ocelotl*



M. de  
Huexotzinco<sup>59</sup>  
*tecuaní*



M. de Tributos<sup>60</sup>  
*tecualoyan*



M. de Tributos<sup>61</sup>  
*ontzontli*  
*ocelotilmatli*



M. de Tributos<sup>62</sup>  
*centlamantli*  
*tlalpiloni*

transformant ainsi la natte habituelle, *petlatl*, en une natte de jaguar : *ocelopetlatl*. Or les textes du codex de Florence associent le fait de mériter une natte de jaguar avec le fait de mériter les titres de *tlacatecatl* et *tlacochcalcatl*, c'est-à-dire le plus haut statut militaire et politique<sup>66</sup>.

Le mot *ocelopetlatl* apparaît toujours comme membre du binôme *in cuappetlatl*, *in ocelopetlatl* dont les informateurs de Sahagún expliquent le sens : « La natte de jaguars, la natte d'aigles. Cela signifie là où vivent les gens forts, vaillants, que nul ne peut vaincre : c'est pourquoi l'on dit : c'est là que se trouve la natte d'aigles, la natte de jaguars : on dit aussi : c'est là qu'est dressée la clôture de jaguars, la clôture d'aigles où est enfermée la cité — l'eau, la montagne. »<sup>67</sup>

Le costume, nommé simplement *ocelotl*, est celui qui était porté par une partie des guerriers les plus valeureux, eux aussi nommés de la même manière.

Enfin l'ornement, que l'on portait attaché dans les cheveux, *tlalpiloni*, était l'apanage exclusif des guerriers les plus distingués (*tlacatecatl* et *tlacochcalcatl*).

En tant que l'un des jours<sup>68</sup> du *tonalpohualli*, le calendrier des destins, le jaguar était investi d'influences divines variées et en association avec les numéros, il pouvait devenir un jour faste ou néfaste.

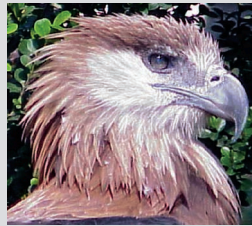
Selon Durán : « Ceux qui naissaient un jour *ocelotl* trouvaient dans leurs sorts qu'ils devaient imiter le tigre, en étant audacieux, hardis, hautains, prétentieux, arrogants, présomptueux et graves. Ils désireront des dignités, des charges auxquels ils accèderont par la tyrannie, la force ou le don..... ce seront des amis de la guerre pour montrer sa personne et sa valeur, ils montreront à tous bon visage et bon cœur... »<sup>69</sup>

# Aigle (fig. 14-15)

Comme pour le jaguar, l'élément *cuauhtli* « aigle » ne fait pas référence à un aigle particulier mais bien plutôt à une famille. Sur l'image du haut on voit quelques aigles réunis par l'ornithologue R. Peterson<sup>73</sup>. Ce sont tous des aigles et l'on voit bien qu'ils partagent, avec la tête des aigles que l'on peut rencontrer dans les codex, le fait d'avoir des plumes qui se redressent sur la tête, ainsi que le bec caractéristique des oiseaux de proie. Mais l'élément *cuauhtli* « aigle » ne ressemble pas particulièrement à l'un d'entre eux, tout au moins dans les versions en petite taille. Dans ces versions réduites, qui sont de très loin les plus fréquentes, il s'agit d'une

153

Fig. 14 *Cuauhtli* « aigle ».



M. de Tributos<sup>70</sup>

ce \* *cuauhtli*



C. Telleriano-Remensis<sup>71</sup>

macuilli *cuauhtli*



M. de Huexotzinco<sup>72</sup>

*cuauhtli*

image conceptuelle, synthétique qui n'a pas de rapport avec un animal particulier mais figure bien plutôt une classe qui est celle des *cuauhtli* « aigle ». Une telle classe existe et elle est composée d'une dizaine de membres (*itzcuauhtli*, *mixcohuacuauhtli*, *iztac cuauhtli*, *ioalcuauhtli*, *acuauhtli*, *aitzcuauhtli*, *tlacocuauhtli*, *chiencuauhtli*). Selon le spécialiste de cette question, Michel Gilonne, le terme « *cuauhtli* n'est pas réservé au genre *aquila* mais regroupe des Genres et des Familles ornithologiques qui semblent n'avoir apparemment rien à voir entre eux. D'après ces dernières définitions, *cuauhtli* n'est donc pas un nom d'espèce mais bien un nom générique »<sup>74</sup>.

Pendant on peut s'interroger sur le sort des grandes images, comme celle où l'on voit un aigle entier comme glyphe de tribut. L'agrandissement de l'image entraîne l'apparition de multiples détails qui peuvent permettre aux ornithologues d'identifier précisément l'animal. C'est ainsi que M. Gilonne reconnaît dans l'aigle vivant qui devait être payé en tribut un aigle royal<sup>75</sup>.

En tant que signe du *tonalpohualli*, l'élément *cuauhtli* « aigle »<sup>76</sup>, selon Durán, partage avec le tigre les mêmes caractéristiques. Mais en plus, il est dit qu'il est avare et cache ses biens tout comme le fait l'aigle<sup>77</sup>. Le codex de Florence, à propos de divers aigles, emploie le mot *tlahuitequini* pour parler d'eux. Ce mot est composé de *tla-huitequi-ni* c'est-à-dire qu'il est formé sur la racine verbale *huitequi* qui signifie « blesser, tuer »<sup>78</sup>. L'aigle est donc considéré comme un « tueur ».

Il a déjà été mentionné à propos du jaguar que l'on trouvait son nom dans le binôme *in cuappetlatl in ocelopetlatl*, composé de *cuauhtpetlatl* et *ocelo-petlatl*. On trouve dans le codex de Florence de nombreux exemples de difrasismes construits autour de ces deux racines *cuauh-* et *ocelo-*. Ceci tient au fait que le binôme *in cuauhtli in ocelotl* désigne métaphoriquement les guerriers les plus valeureux, les plus estimés, ceux qui ont fait des prisonniers, qui sont devenus fameux, qui ont accédé à « l'ordre des aigles, l'ordre des jaguars »<sup>79</sup>.

C'est ce binôme que l'on trouve par exemple sur la première page de la Matrícula de Huexotzinco (**fig. 15**) : la présence du symbole des deux ordres guerriers les plus prestigieux sur la première page, celle de la capitale de la province, veut sans doute marquer l'importance de la

Fig. 15 Aigle.



M. de Huexotzinco<sup>84</sup>  
*in cuauhyotl, in oceloyotl*  
Bibliothèque nationale de France



C. Telleriano-Remensis<sup>82</sup>



C. Borbonicus<sup>83</sup>

capitale et la qualité de ses hommes que l'on qualifiait ainsi de vaillants et braves. On trouve aussi l'expression graphique du binôme dans les codex Borbonicus<sup>80</sup> et Telleriano-Remensis<sup>81</sup>.

Dans la quasi-totalité des cas, le binôme apparaît avec le mot *cuauhtli* « aigle » en premier et *ocelotl* « jaguar » en second, marquant ainsi une prééminence des aigles sur les jaguars. Ceci n'est pas dû au hasard, mais trouve son explication dans les événements qui eurent lieu lors de la création du Quatrième Soleil, c'est-à-dire l'époque où nous vivons. Alors que les ténèbres régnaient sur la Terre, les dieux se réunirent à Teotihuacan et décidèrent de créer le Soleil. Deux dieux acceptèrent cette tâche, Tecuciztecatl et Nanahuatzin. Après quatre jours de pénitence pendant lesquels un grand feu avait été préparé, les dieux demandèrent à Tecuciztecatl de se précipiter dans le foyer. Mais effrayé, il ne réussit pas à le faire et c'est finalement Nanahuatzin qui se jeta le premier, et voyant cela Tecuciztecatl le suivit. Tous les deux se transformèrent en astres brillants identiques, mais les dieux, estimant qu'il ne pouvait en être ainsi, décidèrent de diminuer la brillance du second astre. C'est ainsi que naquirent le Soleil et la Lune.

Mais Tecuciztecatl et Nanahuatzin ne furent pas les seuls à se jeter dans le foyer : « Et à ce qu'on dit, il paraît qu'alors apparut aussi un aigle, qui les suivit, se jeta vite dans le feu, s'y précipita et lui aussi se mit à brûler fort : c'est pourquoi ses plumes sont noirâtres, comme de la fumée. Et en dernier vint un jaguar, alors que le feu ne brûlait plus si fort, il alla y tomber : c'est pourquoi il ne fut que taché, que tacheté, que grillé par le feu, il ne brûla plus si fort : c'est la raison pour laquelle il est seulement tacheté, élaboussé, maculé de noir. À ce propos, il paraît que c'est de là que l'on a tiré, que l'on a pris l'expression par laquelle on appelle, on nomme celui qui est vaillant, courageux : on lui donne le nom d'"aigle-jaguar" (*cuauhocelotl*) en premier vient "aigle" (*cuauhtli*), on dit que c'est parce qu'il aurait précédé l'autre dans le feu ; et à la fin c'est "jaguar" (*ocelotl*), de sorte qu'on dit en un seul mot "aigle-jaguar" (*cuauhocelotl*), parce qu'il est tombé en dernier dans le feu. »<sup>85</sup>

# **Vautour (fig. 16)**

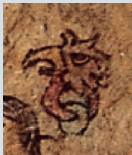
L'élément *Cozcacuahtli* «vautour» est d'une identification difficile<sup>89</sup>, cela tient à plusieurs faits. En dehors de ses figurations dans le *tonalpohualli*<sup>90</sup>, ses représentations sont rares. En effet, les peintres-écrivains ont souvent, comme dans le premier exemple du codex Xolotl, recourt à une transcription qui suit la morphologie du mot. *Cozcacuahtli* s'analyse en *cozca-cuahtli* de *cozcatl* «collier» et *cuahtli* «aigle».

Une autre raison tient au fait que quand il est figuré, son seul trait distinctif réside dans le fait qu'il ne comporte pas de plumes dressées sur la tête, ce qui le distingue parfaitement de l'aigle, mais le rapproche d'autres volatiles, en particulier comme dans le deuxième exemple du codex Xolotl, quand il comporte une excroissance au-dessus de la naissance du bec. Cette dernière, qui peut prendre la forme d'une pendeloque, le rend parfois, comme dans ses figurations dans le *tonalpohualli* du codex Telleriano-Remensis, semblable au *totolin* «dindon».

Selon Durán<sup>91</sup>, «le signe *cozcacuahtli*, qui veut dire “corneille”, signifiait et pronostiquait, à ceux qui naissaient avec ce signe, une longue vie, ils seraient sains, robustes, sans maladie, grands et trapus, robustes, chauves, discrets, hommes de grands conseils et autorité, sages, graves, tranquilles, prudents, rhéteurs, enclins à enseigner et à prêcher, enclins à donner de bons conseils et à réprimander le mal, enclins à réunir des disciples pour leur enseigner».

157

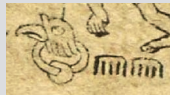
**Fig. 16** *Cozcacuahtli* «vautour».



C. Xolotl<sup>86</sup>

*cozcacuaub*

*cozcatl + cuahtli*



C. Xolotl<sup>87</sup>

*matlactli cozcacuahtli*

*cozcatl + cozcacuahtli*



C. de Tepetlaoztoc<sup>88</sup>

*cozcacuaubco*

**Serpent (fig. 17)**

Cet élément connaît plusieurs variantes : il peut être figuré entier ou bien par seulement une de ses parties, la tête ou bien la queue. Les variantes du serpent entier se matérialisent par le changement de position : le serpent peut être allongé, en arc de cercle, dressé sur la pointe de sa queue, formant un S ou bien lové. Les traits distinctifs communs à tous les éléments sont la langue bifide<sup>98</sup>, le corps allongé et la queue annelée.

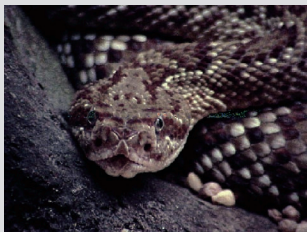
Alors que le codex Florentino et Molina, dans son dictionnaire, attestent qu'il existe un très grand nombre de serpents, au moins une trentaine<sup>99</sup> et que les deux tiers n'ont pas de « sonnettes », c'est cependant la famille des crotales qui a été choisie comme modèle pour cet élément. Le référent n'est pas un serpent particulier, mais la famille des serpents qui ont des « sonnettes », ou *cuechque*<sup>100</sup>.

Cet élément *cohuatl* « serpent » est toujours lu *cohua-tl*, sauf s'il comporte un graphisme ou une couleur qui ne font pas partie de ses éléments distinctifs. C'est le cas du dernier exemple, qui présente de grandes taches noires, il est lu *teuctlacozaubqui*, nom d'une espèce particulière de serpent.

*Cohuatl* est lui aussi l'un des noms de jour du *tonalpohualli*<sup>101</sup> et selon Durán, « ceux qui naissent un jour *coatl*, on disait qu'ils devaient être pauvres, nus, sans abri, des mendiants sans maison propre. Ils vivront toujours d'emprunts et dépendants des autres et toujours seront au service des autres et cela à l'imitation du serpent qui va nu, sans maison propre, qui va dans le Soleil et à l'air, se mettant aujourd'hui dans un trou et demain dans un autre. Ce signe était tenu pour mauvais »<sup>102</sup>.

Le hasard fait que tous les animaux sélectionnés font partie de la liste des vingt mots qui permettent de nommer les jours dans le calendrier nahuatl. Le fait que par ailleurs Durán ait commenté chacun des signes du calendrier, en établissant un parallélisme entre le sort des hommes et les caractéristiques attribuées aux animaux, permet d'avoir une certaine idée du regard que les Aztèques portaient sur ces quatre animaux. L'écriture, toute figurative soit-elle, ne peut indiquer que l'aigle et le jaguar étaient

Fig. 17 *Cohuatl* « serpent ».



C. Matritenses<sup>92</sup>

icue *cohuatl*: *cobuatlicue*



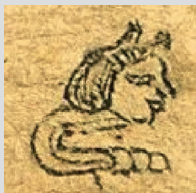
C. Telleriano-Remensis<sup>93</sup>

matlactli omome *cobuatl*



C. Xolotl<sup>94</sup>

*cobuatlichan*



C. Xolotl<sup>95</sup>

*cihuacohuatl*



C. Vergara<sup>96</sup>

*cobuacuech*



M. de Huexotzinco<sup>97</sup>

*teuctlacozaubqui*

« audacieux, hardis, hautains, prétentieux, arrogants, présomptueux et graves », que le serpent « va nu, sans maison propre, qui va dans le Soleil et à l'air, se mettant aujourd'hui dans un trou et demain dans un autre ». Du vautour, il n'est parlé que des qualités des hommes nés sous ce signe « ceux qui naissent avec ce signe auraient une longue vie, ils seraient sains, robustes, sans maladie, grands et trapus, robustes, chauves, discrets, hommes de grands conseils et autorité... ». Mais étant donné le principe d'imitation proposé par Durán, on peut supposer que ces mêmes qualités étaient attribuées au vautour.

Si l'on en juge par la fréquence d'emploi de ces éléments dans les anthroponymes les qualités guerrières étaient les plus appréciées.

## 160

### **L'écriture figurative nahuatl et l'espace : atl « eau » et tepetl « montagne » (fig. 18)**

L'espace joue un rôle particulièrement important dans les codex nahuatl. Le récit d'événements historiques, une des utilisations importantes de l'écriture aztèque, est constitué de trois ingrédients principaux : de l'espace, du temps et des faits. L'organisation générale pouvant être donnée soit avant tout par l'espace, soit par le temps. Dans le premier cas, on obtient des documents à tendance cartographique et dans l'autre, des codex de type annale<sup>103</sup>.

L'exemple le plus connu de récit historique sur fonds géographique est le codex Xolotl et dans ce document, on peut facilement se rendre compte que deux éléments jouent un rôle fondamental, ce sont les éléments *atl* « eau » et *tepetl* « montagne ». Ils sont particulièrement visibles car le premier est utilisé pour dessiner la lagune et le second pour mettre en place la chaîne de montagne. Tous les événements relatés se produisent donc en relation avec ces deux points forts et de multiples autres qui sont indiqués par de nombreuses cités.

Les éléments *atl* « eau » et *tepetl* « montagne » sont les deux éléments les plus utilisés du codex Xolotl<sup>104</sup> et, tous codex confondus<sup>105</sup>, ils apparaissent, en terme d'occurrences, dans le même ordre, en 4<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> position, sur les 786 éléments recensés.

**Fig. 18** *Tepetl* « montagne », *tetl* « pierre » et *atl* « eau ».

**a** *Tepetl* « montagne »



Tira de Tepechpan <sup>106</sup>  
*chapoltepec*  
convention tenochca



codex Xolotl <sup>107</sup>  
*chapoltepec altepetl*  
convention texcoca

**b** *Tepetl* « montagne », variantes plus simples

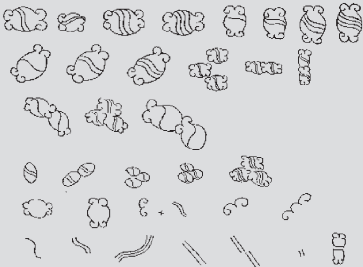


codex de Chalco <sup>108</sup>  
*cohuatepec*

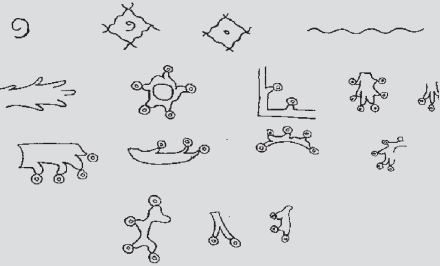


codex Xolotl <sup>109</sup>  
*cohuatepec*

**c** *Tetl* « pierre » et ses variantes graphiques dans le codex Xolotl



**d** *Atl* « eau » et ses variantes graphiques dans le codex Xolotl



L'élément *tepetl* « montagne » connaît deux variantes principales : l'une, *tenochca*, c'est-à-dire de Mexico-Tenochtitlan et l'autre, *texcoca* de Texcoco. C'est-à-dire de deux des trois cités qui dirigeaient le dit « empire » aztèque. À peu près tous les documents pictographiques nahuatl se conforment à l'un ou l'autre de ces modèles.

Dans les deux cas (**fig. 18 a**) on observe une forme triangulaire inspirée par la forme de montagnes telles que l'on peut parfois les percevoir d'un peu loin. Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'une montagne particulière mais bien plutôt de la mise en image de la notion de montagne.

On peut imaginer que pour dessiner un tel élément il aurait été possible d'en faire des versions plus simples, comme celles que l'on trouve parfois (**fig. 18 b**).

La différence entre chacun des deux exemples, c'est que les deux premiers comportent des éléments supplémentaires. Dans le premier cas, on trouve, sous forme d'intégration externe, un élément *tetl* « pierre » (**fig. 18 c**) et dans l'autre un élément *atl* « eau » (**fig. 18 d**).

Ces deux éléments *tetl* et *atl* sont des éléments extrêmement souples qui s'intègrent soit à l'intérieur soit à la périphérie d'un autre élément avec une très grande flexibilité.

La lecture de l'élément *atl*, dans le glyphe *Chapoltepec* du codex Xolotl (**fig. 18 a**), dérive de la constatation suivante : le motif, qui remplit l'élément *tepetl* « montagne », est composé d'une part d'une spirale<sup>110</sup> et

**Fig. 19** Exemples d'élément *atl* « eau » sous forme de spirales.



C. Xolotl <sup>111</sup>  
*coyohuacan*



C. Xolotl <sup>112</sup>  
*texcoco altepetl*

d'autre part de lignes ondulées. La spirale est indubitablement associée à l'eau, puisqu'on la trouve par exemple au milieu de la lagune de la première planche du codex Xolotl (**fig. 19**). Il en va de même des lignes ondulées puisqu'elles sont une des caractéristiques de divers éléments *atl* « eau » et en particulier de toutes les lagunes du codex.

On peut noter que la présence de ces éléments n'est pas obligatoire et qu'elle semble dépendre d'un facteur extérieur à l'élément *tepetl* « montagne » lui-même. Ce facteur, c'est la taille. Quand les images gagnent en grandeur, elles gagnent parallèlement en richesse (**fig. 20**).

Dans les traditions tenochca et texcoca l'agrandissement provoque un enrichissement mais de deux natures différentes. Dans un cas, ce que l'on indique, c'est la matière extérieure de la montagne, la pierre, dans l'autre, son contenu, l'eau. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de caractéristiques soit invisibles soit visibles mais seulement de très près. Là encore, ce qui est figuré n'est pas seulement de l'ordre du visible mais plutôt de l'ordre du connu, du conçu.

La source principale de nos informations sur le Mexique central ancien, le codex de Florence, permet de comprendre le fonctionnement de cet enrichissement. Il y est dit : « les montagnes sont seulement un lieu secret, avec au-dessus de la terre, des pierres, elles sont seulement comme des marmites ou encore comme des maisons, elles sont pleines d'eau qui est là, si un jour cela devient nécessaire la montagne se détruira [et] le

**Fig. 20** Images plus grandes, images plus riches.



C. Xolotl <sup>113</sup>  
*cohuatepec*



C. Xolotl <sup>114</sup>  
*cohuatepec altepetl*

monde entier sera inondé. »<sup>115</sup> Dans le texte en nahuatl, il est dit expressément que les montagnes sont faites de terre et de pierre *teyo*, ce qui paraît bien naturel. Mais la présence insistante de cet élément dans les codex, toutes les fois où la taille le permet, montre bien toute l'importance que les Aztèques attribuaient à cette qualité. Normalement cet élément *tetl* « pierre » se trouve des deux côtés de la montagne, mais quand la place est libre, il est aussi présent au sommet.

Leur conception de l'intérieur des montagnes « pleines d'eau », *tentica in atl*, n'est pas seulement de l'ordre de l'expérience empirique et relève aussi d'une conception du monde. Pour eux, les montagnes sont des récipients, imaginés soit sous la forme de marmite ou encore de maison. Récipients qui, s'ils libéraient leur eau, pourraient inonder le monde, *apachihui*.

Cette conception est tellement ancrée que lorsqu'ils doivent transcrire le nom du lieu *ixicayan*, qui s'analyse en *ixica-yan*, du verbe *ixica* qui signifie selon Molina « reñumarse el vaso o la tinaja quando es nueva » c'est-à-dire « suinter le verre ou la jarre quand elle est neuve », alors ils utilisent un élément *tepetl*. C'est ce que l'on trouve dans la Matrícula de Tributos (**fig. 21**, à gauche).

**Fig. 21** *Ixica* « suinter » et Tlaloc.

*ixica* « suinter »



M. de Tributos<sup>116</sup>

*ixicayan*



Telleriano Remensis<sup>117</sup>

*Tlaloc*



C. Borbonicus<sup>118</sup>

*Tlaloc*

Cette présence de l'eau dans les montagnes était mise en relation avec les dieux qui étaient susceptibles d'apporter les pluies qui rempliraient les réserves montagneuses. La divinité principale était Tlaloc (fig. 21, au centre et à droite) et c'est lui que l'on trouve associé à la montagne et à l'eau qui en sort. Cette association montagne + eau + divinité de l'eau a transformé les montagnes et plus particulièrement leurs sommets en des lieux rituels où l'on va accomplir des actes en vue de l'obtention de la pluie<sup>119</sup> qui remplira l'intérieur des montagnes qui libéreront les eaux quand les hommes en auront besoin pour vivre de leurs cultures.

La double présence, dans le codex Xolotl, d'un élément *tepetl* « montagne » et d'un élément *atl* « eau » est de plus l'expression d'un binôme nahuatl fondamental. L'expression *in atl in tepetl*, qui est le plus souvent rencontrée sous la forme abrégée *altepetl*, est généralement traduite en espagnol par « pueblo » et en français par « cité » (fig. 22). Ce mot désigne tout à la fois une population, un territoire et une zone urbanisée<sup>120</sup>.

L'élément *tepetl* « montagne », avec ses deux éléments intégrés, *tetl* « pierre » et *atl* « eau », offre une synthèse de ce qu'est une montagne : un lieu ayant une relation avec le réel très distendue, mais suffisante pour que l'on reconnaisse la notion de montagne, exprimant comment un tel

165

Fig. 22 *Atl* « eau » + *tepetl* « montagne » = *altepetl* « cité ».



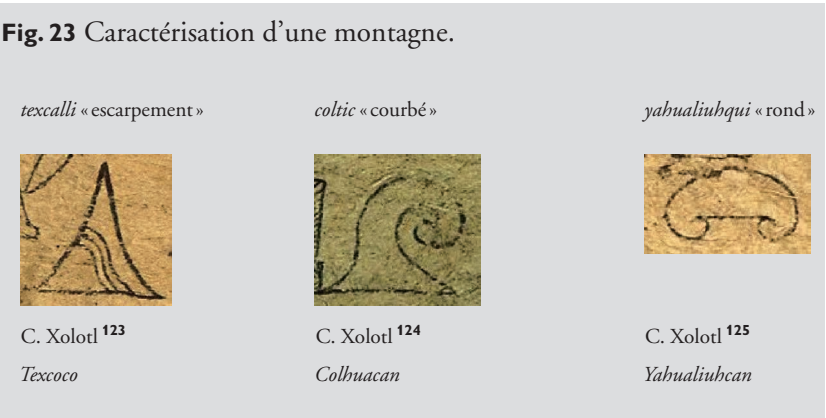
aspect du réel était conçu — une éminence de pierre pleine d'eau dont la présence et le renouvellement sont sous le contrôle de forces « divines » qui ont pour noms *Tlaloc* et *Chalchiuhtlicue*<sup>122</sup>. L'un est plutôt chargé du remplissage et l'autre de l'écoulement. Dans tous les cas, il est nécessaire de prendre soin d'eux et ainsi les montagnes peuvent se transformer en des lieux sacrés.

Tout ce qui se trouve à proximité d'une montagne riche en eau est favorable à la vie de l'homme et à son regroupement sous forme de cité dont le nom même, *altepetl*, sera celui des deux éléments permettant la vie : la montagne et l'eau.

L'élément *tepetl* renvoie donc finalement toujours à une réalité conceptuelle, la montagne, sa matière et son contenu, et aussi à ce qui, parfois, en dérive, une cité ou *altepetl*. L'élément *tepetl* a donc deux faces, l'une naturelle et l'autre culturelle. Et c'est bien ce double aspect que l'on retrouve dans les codex. D'un côté, le glyphe *tepetl* pourra être transformé en élément de paysage de manière à transformer certains documents, comme le codex Xolotl, en de véritables fonds de carte, et de l'autre, il permettra d'installer sur ce fond l'ensemble des cités que l'on souhaite évoquer.

Cette forme générique pourra être transformée de diverses manières, en la rendant plus pointue ou plus ronde ou encore courbée (**fig. 23**). Dans tous les cas, il s'agit d'exprimer une qualité particulière d'une montagne ; en quelque sorte, il s'agit de la personnaliser.

**Fig. 23** Caractérisation d'une montagne.



Dans le codex Xolotl quand on souhaite exprimer le mot *tlatzalan* « vallée », on redouble un élément *tepetl* en faisant apparaître la vallée de profil (**fig 24 a**).

La montagne peut aussi être multipliée et on donne à l'ensemble une forme générale ressemblant à celle réelle du massif montagneux (**fig 24 b**). Selon les observations sur le terrain de P.E.B. Coy, le glyphe X.030.A.27 du codex Xolotl est une chaîne de montagne figurée tout à la fois en plan et en élévation.

Enfin l'élément *tepetl* « montagne » peut être multiplié un très grand nombre de fois et disposé plus ou moins en ligne de manière à figurer une chaîne de montagne. Et c'est bien ce que l'on trouve dans la partie supérieure de chacune des dix planches que composent le codex Xolotl. Cette multiplication va permettre de lire le mot *tepetla* « chaîne de montagne » (**fig 24 c**).

Tandis que dans la partie inférieure on va trouver exactement le même procédé appliqué à l'élément *atl* « eau ». Là, le développement de l'élément *atl* « eau » permet de lire *teoatl* où la racine *teo-* a, là, le sens de « grand » (**fig 24 d**).

Ce fond de carte établi, orienté de manière traditionnelle vers l'est, les peintres-écrivains pouvaient disposer toutes les cités qu'ils souhaitaient évoquer. Les noms des cités étaient écrits à leurs emplacements relatifs créant ainsi un espace à deux dimensions, reflet d'une certaine réalité, sur le même mode que nos cartes (**fig 24 e**).

Cette mise en espace est l'un des moyens utilisés par les peintres-écrivains pour créer des récits historiques. L'autre étant la mise en tableau en utilisant l'ordre chronologique.

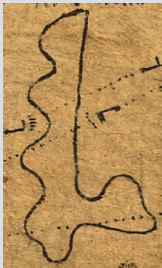
Dans les cités on trouvait le centre religieux matérialisé par la construction de pyramides. Le plus grand édifice de ce type se trouve à Cholula. De cette pyramide, le religieux espagnol Durán nous donne une description : « À Cholula se trouvait une montagne faite à la main, et c'est parce qu'elle était faite à la main qu'ils l'appelaient Tlachihualtepetl, qui est la même chose que "montagne faite à la main". Ils l'appelaient ainsi parce qu'ils disaient que c'est la montagne que les géants édifièrent pour monter au ciel, laquelle montagne est aujourd'hui à moitié détruite. Ils

Fig. 24 Mise en espace.

a *tlatzalan* « vallée »



b *tepetla* « chaîne de montagne »



C. Xolotl<sup>126</sup> : *tlatzalan altepetl*

C. Xolotl<sup>127</sup> : *tepetla cuauhyacac*

c *tepetl* « montagne » + *-tla* « suffixe d'abondance » = « chaîne de montagne »



d *teotl* « grand, dieu » + *atl* « eau » = « lagune, mer »



C. Xolotl, pl. 1 : *tepetla*

C. Xolotl, pl. 1 : *teotl*

e C. Xolotl, pl. 1

est

nord



sud

ouest

estimaient beaucoup cette montagne et ils y faisaient de continuelles adorations, prières, de grands sacrifices, des offrandes et des sacrifices humains. »<sup>128</sup>

L'expression « montagne faite à la main », traduction littérale de *tlachihualtepetl*, établit clairement la relation existant entre les montagnes et les pyramides. Les secondes étant la réplique des premières. La pyramide de Cholula était tellement importante qu'elle a donné un double nom à cette cité qui se nommait *tlachihualtepec cholollan*<sup>129</sup>.

Ce que ne dit pas cette citation, mais que l'archéologie a révélé, c'est que au cœur de la pyramide de Cholula se trouve une source. C'est-à-dire que par sa main, l'homme a reconstruit au centre de sa cité une véritable montagne artificielle dotée des attributs des élévations naturelles et reproduisant le binôme *in atl in tepetl* qui désigne les établissements humains.

169

## L'écriture figurative nahuatl et le temps :

### **Tonatiuh « Soleil » et le jour (fig. 25)**

L'impression que le Soleil tourne autour de la Terre et que par sa course il détermine l'alternance des jours et des nuits, même si elle ne correspond pas à la réalité astronomique, est fondamentale car c'est ce passage régulier du clair à l'obscur qui crée l'unité essentielle de tous les calendriers, et en particulier de ceux des Mésoaméricains et donc des Aztèques, le jour de vingt-quatre heures.

C'est le Soleil, *Tonatiuh*, qui permet par sa course dans le ciel, entretenue par les offrandes des hommes, que la vie sur Terre soit possible. *Tonatiuh* est le dieu par excellence, celui pour lequel les autres dieux ont dû se sacrifier pour qu'il se mette en mouvement et assure la charge du monde<sup>130</sup>. Le mot « Soleil » était exprimé en nahuatl par *tonatiuh*, mot qui est une véritable description puisqu'il signifie littéralement « qui va en resplendissant », « qui va en faisant de la chaleur »<sup>131</sup>. Il s'analyse en *tona-ti-uh* de *tona* « resplendir, rayonner, faire chaleur », *ti* « ligature » et *-uh* du verbe *yauh* « aller ».

C'est sa course qui va déterminer le nom de deux des points cardinaux : Orient, *Tonatiuh iquizayan* (là où le Soleil sort) ; Occident, *yca-laquian tonatiuh* (là où le Soleil entre). Entre ces deux points, le Soleil va

accomplir sa tâche. Quand Sahagun traduit les paroles de ses informateurs, il dit : « Et quand le matin il sortait, ils disaient : “le Soleil a commencé sa tâche. Qu’en sera-t-il ? Qu’advientra-t-il ce jour ?”. Et au coucher du Soleil, ils disaient : “le Soleil a achevé sa tâche, son travail.” »<sup>132</sup>

Les Aztèques évoquent le Soleil en employant les verbes qui sont véritablement du domaine du travail *tequiti* « travailler, payer un tribut » ou bien *tlacoti* « travailler comme un esclave ». Il accomplit sa tâche entre son lever et son coucher. Mais entre temps même si l’on sait qu’il travaille et que celui-ci consiste à *tona* « resplendir », *tlanextia* « briller », *tonameyotia* « rayonner », *totonqui* « être chaud », *tetlati* « brûler »<sup>133</sup>, il existe une crainte. Que va-t-il advenir de cette nouvelle journée ? On sent bien l’inquiétude de l’avenir sur lequel on n’a pas d’emprise. Pour répondre à cette appréhension, les Nahuas ont développé la notion de *tonalli* (*tona-l-li*), mot construit sur la même racine verbale *tona* « resplendir » qui apparaît dans le mot *tonatiuh* « Soleil ». Si l’on cherche dans les dictionnaires, on s’aperçoit que les sens donnés à ce mot sont assez variés et surtout qu’ils sont très proches du Soleil et des notions de jour et de chaleur dans les époques reculées et qu’avec le dictionnaire le plus récent, celui d’Alexis Wimmer, on trouve un sens tout à fait nouveau et essentiel pour la compréhension de bien des textes, celui de « destin, sort ».

<i>tonalli</i>	calor del Sol	1571 Molina 1
<i>tonalli</i>	calor del sol, o tiempo de estio	1571 Molina 2
<i>tonal</i>	el Sol	1692 Guerra
<i>tonalli</i>	el Sol	1692 Guerra
<i>tonalli</i>	dia	17?? Bnf_362
<i>tonali</i>	Sol	1765 Cortés y Zedeño
<i>tonali</i>	dia natural de veinte y quatro horas	1765 Cortés y Zedeño
<i>tonalli</i>	calor del Sol	1780? Bnf_361
<i>TONALLI</i>	1. ardeur, chaleur du Soleil / la saison sèche, l’été / jour du calendrier caractérisé par son signe / destin déterminé par un signe du calendrier et d’une façon générale tout ce qui, pour une personne, est déterminé par sa naissance.	2004 Wimmer

La traduction de *tonalli* par « jour » pourrait laisser croire qu'il s'agirait d'un synonyme de *ilhuitl* « jour ou jour de fête »<sup>134</sup>. Ce qui distingue nettement les deux mots, ce sont leurs usages : *tonalli* ne désigne qu'un jour particulier en association avec ses signes et divinités, tandis que le mot *ilhuitl* est véritablement une unité de temps permettant en particulier l'addition<sup>135</sup>. Quand dans les textes on parle d'une période de plusieurs jours, on emploie le mot *ilhuitl*.

*Ilhuitl* et *tonalli* font vraiment référence à deux aspects différents du temps. L'un est sa durée, tandis que l'autre est sa qualité. Ils peuvent se combiner pour donner l'expression *ilhuitonalli* « le sort d'un jour »<sup>136</sup>.

Ce sont ces jours que l'on trouve dans le calendrier de 260 jours utilisé pour les prédictions. Ce calendrier est nommé *tonalamatl* (*tonal-ama-tl* de *amatl* « papier ») quand on parle de son support et *tonalpohualli* (*tonal-pohual-li* de *pohualli* « compte ») quand on évoque son contenu. Ces calendriers permettaient aux *tonalpouhque* (*tonal-pouh-que* de *pohua* « lire, compter ») de connaître toutes les influences divines existantes pour chaque jour et ainsi de savoir s'il pouvait être bon, mauvais ou indifférent.

Un bon signe est celui qui permet d'espérer la prospérité et une longue vie, un mauvais signe déterminera une vie dissolue et pauvre, comme par exemple celle de l'ivrogne.

*Tonatiuh*, le Soleil, est donc directement lié au jour par son mouvement et aussi aux propriétés bénéfiques ou non qu'un jour pourra prendre. Il est ainsi associé à la période de temps la plus courte du calendrier, le jour. Mais ce même mot, *tonatiuh*, est utilisé pour désigner de très longues périodes mythiques, au temps variable<sup>137</sup>. Ce sont les fameux *Quatre Soleils* qui ont donné le titre de l'un des ouvrages de Jacques Soustelle<sup>138</sup>.

Ces longues périodes, qui se terminent toujours par un cataclysme, sont nommées Soleil, *tonatiuh*, mais aussi *nemiliztli*, mot forgé sur la racine verbale *nemi* qui signifie principalement « vivre, aller ». On retrouve là les idées de mouvement et de vie qui forment une partie importante du champ sémantique du mot *tonatiuh*.

Le mot *tonatiuh*, en tant qu'indication de périodes temporelles n'ayant pas une durée fixe, ne se limite pas aux grandes ères mentionnées auparavant. Ce même mot peut être employé, métaphoriquement, pour désigner diverses étapes de la vie d'un homme. Le Soleil qui a un peu bougé

est l'enfant, celui qui est placé au milieu du ciel est un homme adulte, prêt à être marié. Le Soleil qui va se coucher est un vieil homme. Le Soleil qui vient de se coucher est un homme qui est sur le point de mourir<sup>139</sup>.

Les mots *ilhuitl* — *tonalli* — *tonatiuh* montrent un certain nombre de points communs, outre le fait qu'ils peuvent être utilisés en rapport étroit avec le temps, soit pour en indiquer des mesures ou des qualités. Ainsi, les mots *tonalli* et *tonatiuh* présentent la particularité d'être formés sur une même racine verbale, *tona* « faire chaleur, faire Soleil ».

Le dictionnaire Alexis Wimmer permet de comprendre toute la richesse de ce verbe *tona*. Les exemples qu'il a relevés montrent que ce verbe fait évidemment référence à l'idée de faire jour, mais aussi de resplendir, et c'est le mot qui est utilisé par exemple dans la description du *chalchihuitl* « jade » le plus fin, c'est-à-dire le *quetzalitztl*. Mais par ailleurs, dans un usage métaphorique, il peut vouloir dire « commencer » ; cette idée de commencement permet de comprendre pourquoi ce mot était utilisé pour désigner une nouvelle ère qui constituait un véritable commencement, une re-création.

Le verbe *tona* a aussi le sens de « prospérer » ce qui fait penser au fait que celui qui naît un jour doté d'un bon *tonalli* connaîtra la prospérité. Ces quelques indications philologiques permettent de noter que ces trois mots (*tona*, *tonalli*, *tonatiuh*) entretiennent diverses relations au niveau sémantique et renvoient à de multiples notions, comme le jour, le temps en général, le commencement, la prospérité, le sort, la brillance...

**Fig. 25** *Tonatiuh* « Soleil » ou « qui va en resplendissant ».



C. Xolotl<sup>140</sup>  
*tlacateotzin*



M. de Tributos<sup>141</sup>  
*tonatiuhco*



M. de Tributos<sup>142</sup>  
*teonochtlan*

Comment était transcrit le mot *tonatiuh* dans l'écriture figurative aztèque ? Dans les codex, il apparaît sous deux formes principales (**fig. 25**), l'une relevant de l'école scripturale de Texcoco (représentée ici par le codex Xolotl) et l'autre de celle de Tenochtitlan (Matrícula de Tributos).

L'élément *tonatiuh* « Soleil » pouvait être lu soit *tonatiuh* soit *teo-de teotl* « dieu »<sup>143</sup>. Cette double réalisation n'a rien d'extraordinaire si l'on pense au rôle primordial du Soleil dans le panthéon aztèque.

Ses figurations, selon les traditions texcoca et tenochca, sont très différentes. Le Soleil du codex Xolotl n'a en commun avec le second que l'aspect rayonnant. Au centre est inscrite une figure aux traits humains vue de face. Il ne peut s'agir d'un homme car celui-ci, dans la tradition pictographique aztèque, était toujours figuré de profil. Ce type de figuration est rarissime dans l'iconographie aztèque et l'on peut s'interroger sur une possible influence européenne. Mais ladite « pierre du Soleil » du Musée d'Anthropologie de Mexico montre, elle aussi, un visage humain de face, figurant *Tonatiuh*, au centre de la pierre. Des textes en nahuatl permettent aussi d'écarter l'idée d'influence.

Dans le second cas (Matrícula de Tributos), on trouve une composition très complexe qui semble réunir les éléments les plus précieux aux yeux des Aztèques — jade (vert), turquoise (bleu) et or (jaune) — au sein d'une structure quadripartite rayonnante (rouge).

La manière tenochca d'écrire le mot *tonatiuh* présente une caractéristique tout à fait remarquable : fondamentalement, ce que l'on observe, c'est un grand cercle avec quatre petits cercles à la périphérie<sup>144</sup>. Cette structure, en dehors de *tonatiuh*, ne se rencontre que dans quelques éléments bien particuliers.

Le premier est le mot *ilhuitl* « jour » qui se présente de la manière visible en **fig. 26**. Ces éléments<sup>150</sup> présentent une structure quadripartite, avec aux quatre extrémités une petite boule. Cette structure est soulignée dans le codex Mendoza par l'emploi de couleurs : rouge, jaune, vert et bleu. Couleurs identiques à celles que l'on peut relever dans l'élément *tonatiuh* et le glyphe *Tlachco* où l'on voit la surface du jeu de balle divisée en quatre parties (**fig. 27**). La similitude de la structure quadripartite, les couleurs et le sens du mot *ilhuitl* « jour » permettent de penser qu'il ne s'agit pas d'un rapprochement fortuit. La structure quadripartite

Fig. 26 *Ilhuitl* « jour ».

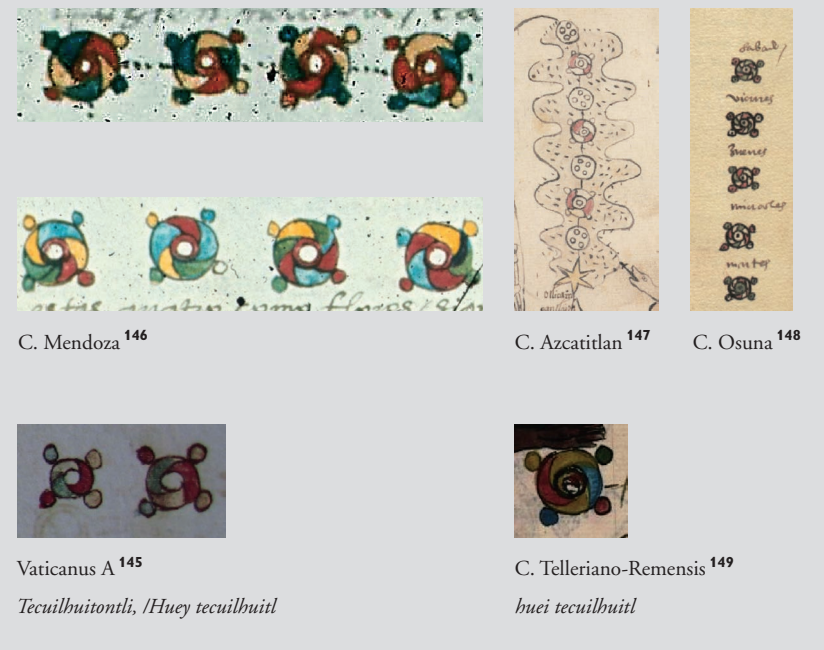
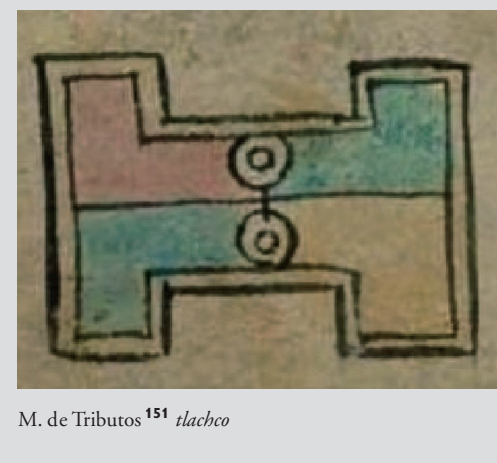


Fig. 27 Surface du jeu de balle divisée en quatre parties.



peut être rapprochée du fait que l'on sait, par les textes du codex de Florence, que les jours étaient rythmés par des offrandes qui étaient offertes quotidiennement au dieu Soleil, à *Tonatiuh*.

Ces offrandes étaient effectuées quatre fois au cours de la période diurne. La première lors du lever de l'astre, la seconde à l'heure de manger, la troisième lorsque le Soleil était au milieu de sa course et enfin la dernière au moment où il se couche<sup>152</sup>. Il est fort possible que ce que l'on trouve là ait un rapport avec cette ponctuation de la course du Soleil. Les couleurs, quant à elles, pourraient être mises en relation avec l'orientation de l'espace. La lecture de cet élément par *ilhuitl* est assurée, car la lecture du nom des périodes de vingt jours qui apparaissent dans le codex Telleriano-Remensis est bien connue.

Ces exemples montrent que le mot *ilhuitl* pouvait, selon le contexte, être entendu de trois manières. Soit il s'agissait d'un jour, dans le sens d'un jour plus une nuit. C'est ce que l'on rencontre dans le codex Mendoza au folio 57 où il est indiqué que le nouveau-né recevait un bain avant de recevoir un nom et cela quatre jours après sa naissance. Dans le codex Osuna, les gloses en caractères latins montrent bien qu'il s'agit là de jour de vingt-quatre heures. Mais dans un cas (codex Mendoza f. 19), les quatre éléments ne sont pas lus « quatre » mais « quatre-vingt »<sup>153</sup>. Cette lecture doit être rapprochée du fait que le mot *ilhuitl* a deux sens, l'un est « jour » et l'autre est « jour de fête ». Ce dernier sens fait, en particulier, référence aux fêtes religieuses organisées tous les vingt jours, mais de plus englobe toute cette vingtaine de jours dont la fête est l'aboutissement<sup>154</sup>.

L'exemple tiré du codex Azcatitlan indique que le mot *ilhuitl* pouvait aussi avoir le sens de jour par opposition à nuit car la suite de glyphes indique une période de quatre nuits et trois jours<sup>155</sup>.

Le rapprochement entre *ilhuitl* et *tonatiuh* n'est pas seulement graphique. Ainsi la langue elle-même établit une forte relation entre les deux. Pour désigner le milieu du jour, midi, on emploie l'expression *nepantla tonatiuh* « medio día » et pour dire « un jour et demi » *cemilhuitl ypan nepantla tonatiuh* « día y medio. » (Molina).

De la même manière que l'école de Texcoco a une autre conception graphique concernant Tonatiuh, elle a également une autre tradition pour exprimer un « jour ». Elle consiste à l'écrire *cemilhuitl*<sup>156</sup> en le décomposant

en *cem* + *ilhuitl* et en utilisant deux éléments homophones. Le premier est *centli* «épi de maïs sec» qui sert à transcrire le son /cen/ et le second est la racine brève du verbe *ilhuia* qui signifie «dire». Cette tradition est celle que l'on rencontre dans la région de Texcoco et tout particulièrement dans le codex Xolotl (**fig. 28**). La similitude formelle, observée au sein de l'école tenochca, entre l'élément *tonatiuh* et *ilhuitl* n'est pas la seule, on peut rapprocher de la même manière quatre autres éléments : *chalchihuitl* «jade», *teoxihuitl* «turquoise fine», *teocuitlatl* «or» et *tezcatl* «pierre à miroir» (**fig. 29**). Ces éléments représentent les matières les plus précieuses aux yeux des Aztèques. Elles ont par ailleurs pour trait commun le fait de resplendir et cette qualité est exprimée par l'utilisation de ces quatre petits cercles périphériques. L'élément *chalchihuitl* est graphiquement reconnaissable à l'intérieur du glyphe *tonatiuh* de la tradition tenochca, tandis que la turquoise et l'or ne sont indiqués que par leurs couleurs caractéristiques, le bleu et le jaune.

La structure quadripartite de l'élément *tonatiuh* est assurée par la présence de quatre éléments *chalchihuitl* «jade». Les quatre doubles petits cercles qui se trouvent à la périphérie appartiennent en fait à quatre éléments *chalchihuitl*, un élément complexe qui, dans sa forme complète, comporte quatre parties : une première, plus grande que les autres, qui est verte, une seconde qui est rouge, une troisième qui est comme divisée, et finalement deux petits cercles concentriques<sup>164</sup>.

De la même manière qu'il existe en langue une forte relation entre *tonatiuh* «Soleil» et le polysémique *tonalli* «Soleil, chaleur du Soleil, été, jour, sort», tous les deux construits sur la même racine verbale *tona*, l'écriture du mot *tonalli* offre aussi une très grande proximité avec l'élément *tonatiuh*.

Ces trois exemples (**fig. 30**), d'une lecture *tonal*-, sont tirés de contextes très différents. Le premier est un anthroponyme, le second un toponyme, tandis que le troisième est un bouclier porté par un dieu. Dans les trois cas, les lectures dérivent d'annotations faites au XVI<sup>e</sup> siècle. On voit que l'on retrouve là les quatre cercles concentriques qui apparaissent à la périphérie de l'élément *tonatiuh*.

Un des sens du mot *tonalli* est «jour du calendrier caractérisé par son signe», c'est-à-dire l'ensemble de forces divines actives à un moment donné. C'est peut-être pour exprimer cette notion, peu propice à une mise en image, que les peintres-écrivains ont fait le choix de ne garder qu'une fraction

Fig. 28 *Ilhuia* « dire ».



C. Xolotl<sup>157</sup>  
*cemilhuil matlactli ei tecpatl*



codex Xolotl<sup>158</sup>  
*cemilhuitzin*

Fig. 29 Matières les plus précieuses.

*chalchihuitl*  
« jade »



M. de  
Tributos<sup>159</sup>  
*chalco*

*teoxihuitl*  
« turquoise fine »



M. de  
Tributos<sup>160</sup>  
*xihuacan*

*teocuitlatl*  
« or »



C. Xolotl<sup>161</sup>  
*teocuitla-  
popocatzin*

*teocuitlatl*  
« or »



C. Mendoza<sup>162</sup>  
*teocuitlatlan*

*Tēzcatl*  
« pierre à miroir »



C. Mendoza<sup>163</sup>  
*tezcatepetonco*

Fig. 30 *Tonalli* « Soleil, chaleur du Soleil, été, jour, sort ».



C. Vergara<sup>165</sup>  
*xochitonal*



C. Mendoza<sup>166</sup>  
*tonalli imoquetzayan*



C. de Madrid<sup>167</sup>  
*itonalochemical : ixtilton*

de l'élément *tonatiuh*. Ils ne gardent que les extrémités et les réunissent, ils opèrent ainsi une concentration rendant l'image encore plus abstraite et donc pouvant entrer en résonance encore plus facilement avec tout ce qui a un rapport avec le temps, la chaleur, la préciosité, les directions, les nombres...

Mais peut-être faut-il chercher une explication plus terre à terre quant à la présence de ces doubles cercles concentriques. Ces derniers apparaissent avec l'élément *tonatiuh* «Soleil», dont la principale caractéristique est de resplendir, avec l'élément *chalchihuitl* «jade», dont il est dit de la plus belle qualité nommée *quetzalitztl* : *petlani*, *pepetlani*, *pepetlaca*, *ontona*, *ontotona*, *motonameiotia* «il brille, il reluit, il éclaire beaucoup, il donne de la lumière, il donne vraiment de la lumière, il resplendit»<sup>168</sup>. Il est un autre verbe que l'on trouve associé aux pierres précieuses et en particulier à la turquoise fine, *teoxihuitl*, et au jade, *chalchihuitl*<sup>169</sup>. Il s'agit de *cuecueyoca*, verbe qui est traduit par Molina par «reluzir las piedras preciosas o los peces dé [n] tro del agua con el mouimiento que hazen, o el ayuntamiento delas hormigas o las lagunas y campos, o las gentes ayuntadas por el mouimiento que hazen».

On trouve, dans cette définition, en plus de la mention des pierres précieuses, deux références à l'eau, une fois à propos des poissons et une autre fois à propos des lagunes. Or, il se trouve que ces mêmes cercles concentriques font partie de l'élément *atl* «eau»<sup>170</sup> et aussi de l'élément *quiyahuitl* «pluie» (**fig. 31**). Leur présence tient donc vraisemblablement à la capacité de briller que possède l'eau. C'est d'ailleurs le même verbe *cuecueyoca* que l'on trouve dans une description que donne le codex de Florence de l'eau<sup>171</sup>.

En plus des éléments précités, on peut aussi trouver ces cercles concentriques dans la figuration des étoiles telles qu'elles apparaissent dans les codex de Madrid (**fig. 31**). Et dans les textes, on retrouve le verbe *tona* ainsi qu'un synonyme, le verbe *tlanextia* «resplendir»<sup>172</sup>. Par ailleurs, on peut observer dans le codex Xolotl que quand l'élément *chalchihuitl* est réduit en taille, ses doubles cercles concentriques se changent en un seul petit cercle. On suppose donc que c'est le même phénomène que l'on peut observer dans les éléments *teoxihuitl* «turquoise fine», *teocuitlatl* «or» et *tezcatl* «pierre à miroir». Les textes montrent que toutes ces matières précieuses avaient la capacité de briller. L'écriture des mots *tonatiuh* et *ilhuitl* montre une même structure quadripartite et, de plus, marque une

association avec les matières les plus précieuses qui avaient elles aussi cette capacité de briller (**fig. 31**). Le fait de « resplendir, briller » est exprimé par de petits cercles que l'on ne retrouve que dans deux autres contextes, celui des étoiles et celui de l'eau. Le Soleil, les étoiles, le jade, la turquoise fine, l'or, la pierre à miroir et l'eau forment donc l'ensemble des corps dont la caractéristique la plus évidente est le fait de resplendir et que l'écriture met en évidence en adjoignant de petits cercles concentriques.

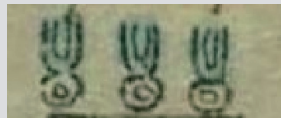
L'expression graphique de *tonalli*, qui littéralement signifie « ce qui est resplendissant », qui se limite à la réunion des quatre cercles concentriques, confirme que ces petits cercles sont bien l'expression du resplendissement. Le Soleil, *tonatiuh*, par sa brillance, crée l'alternance des périodes diurnes et nocturnes, et détermine une unité temporelle fondamentale, le jour (*ilhuitl*). En prenant aussi en compte les cycles de Vénus et des Pléiades, les Aztèques, comme toutes les autres civilisations de Mésoméridique, ont développé un système calendaire complexe dont la base est la dénomination des jours à l'aide de 13 chiffres, de 1 à 13, et vingt signes. Cette manière de désigner les jours détermine un cycle de 260 jours dont chacun a un *tonalli* différent. Ce cycle a pour nom *tonalpohualli* « le compte des destins ». Les destins, *tonalli*, étant déterminés par l'ensemble des forces divines qui sont réunies à chaque instant. Ces forces sont en très grand nombre car chaque jour appartient à diverses périodes, formées par tous les sous-multiples de 260, et chacune d'elles est sous l'emprise de divers dieux. Les codex de type religieux<sup>174</sup> qui nous sont parvenus, en particulier ceux du groupe Borgia, montrent les peintres-écrivains aztèques comme de véritables jongleurs. Ils « figurent », donnent à voir l'invisible : du temps et des influences.

179

**Fig. 31** Doubles cercles concentriques et brillance.



M. de Tributos  
élément atl « eau »



M. de Tributos  
élément quiyahuatl « pluie »



C. de Madrid<sup>173</sup>  
mamalhuaztli

- 1 X.101.H
- 2 Observation qui m'a été faite un jour par Luis Reyes García.
- 3 387\_513r
- 4 387\_818v\_08
- 5 387\_522r\_26
- 6 387\_729r\_11
- 7 MT\_01r\_A\_09
- 8 X.040.C.13
- 9 Ko5\_A\_30
- 10 387\_843r\_11
- 11 387\_536r\_24
- 12 387\_857r\_28
- 13 X.070.E.43
- 14 Ko2\_B\_02
- 15 387\_634r\_36
- 16 MT\_13r\_A\_01
- 17 387\_841r\_41
- 18 MT\_09v\_A\_06
- 19 029\_A\_09
- 20 Ko3\_A\_17
- 21 072\_08
- 22 X.101.H
- 23 072\_17
- 24 X.010.B.17
- 25 387\_902r\_08
- 26 387\_905r\_11
- 27 387\_542r\_21
- 28 X.060.F.34
- 29 X.050.G.38
- 30 387\_623v\_22
- 31 Ko3\_A\_03
- 32 V55v\_4\_A
- 33 387\_835v\_33
- 34 387\_774v\_07
- 35 X.050.B.09
- 36 RP\_264v\_02\_11
- 37 387\_708v\_29
- 38 387\_520v\_09
- 39 387\_544r\_36
- 40 387\_778v\_32
- 41 MT\_06r\_A\_04
- 42 Ko5\_A\_55
- 43 387\_629r\_31
- 44 Ko4\_B\_24
- 45 MT\_08v\_A\_02
- 46 X.010.F.20
- 47 387\_716r\_40
- 48 387\_541v\_01
- 49 RP\_265v\_03\_04
- 50 MT\_15r\_A\_02
- 51 X.010.F.26
- 52 A57r\_4\_A
- 53 *intlatocauh in iolque*  
« c'est le seigneur des créatures » CF, XI, 1, 1. Voir Guilhem Olivier, « El jaguar en la cosmovisión mexicana », *Arqueología Mexicana* 72, 2005, Mexico, p. 52-57.
- 54 *olchachapani* CF, XI, 1, 1-3
- 55 Ko1\_A\_04
- 56 MT\_13r\_T\_09
- 57 MT\_15r\_T\_01
- 58 385\_17v\_09\_01
- 59 387\_648r\_19
- 60 MT\_07v\_A\_03
- 61 MT\_06r\_T\_10
- 62 MT\_14r\_T\_07
- 63 Cas du codex Fejérváry-Mayer.
- 64 Matrícula de Huexotzinco : 387\_732r\_34, 387\_744v\_12, 387\_538r\_36
- 65 Codex Tovar dans Joaquín Galarza & Abraham Zensz, *Lectura de la "Imagen Azteca", El retrato real en la escritura azteca, Cuadros del códice Tovar*, 1986, México, p. 75.
- 66 *qujlmach qujmaceoa in quappetlatl, in ocelopetlatl; qujl qujmaceoa in tlacatecaiotl* « ils disaient qu'il mérite la natte d'aigle, la natte de jaguar ; qu'il mérite l'état de tlacatecatl, l'état de tlacochcalcatl » CF, XI, 5, 81.
- 67 *Ocelopetlatl, quappetlatl: qujtoznequj : in vncan nemj chicaoaque, in oapaoaque in aiac vel qujnpeoa, ic mjtoa : vncan onoc in quappetlatl, in ocelopetlatl: ioän mjtoa : vncan icac in ocelotlatzacujllotl, in quauhtlatzacujllotl ic tzacuticac in altepetl: quitoznequj : in atl in tepetl* (CF, VI, 43, 244 ; traduction de Michel Launey, *Introduction à la langue et à la littérature aztèques*, t. 2 : littérature, 1980, Paris, p. 325).

**68** *Ocelotl* est le quatorzième de la série de vingt jours qui ont pour noms : *cipactli* « sorte de caïman », *ehecatli* « vent », *calli* « maison », *cuetzpalin* « lézard », *cohuatl* « serpent », *miquiztli* « mort », *mazatl* « sorte de chevreuil », *tochtli* « lapin », *atl* « eau », *itzcuintli* « chien », *ozomatli* « singe », *malinalli* « herbe », *acatl* « roseau », *ocelotl* « jaguar », *cuauhtli* « aigle », *cozcacuauhtli* « vautour », *olin* « mouvement », *tecpatl* « silex », *quiyahuitl* « pluie », *xochitl* « fleur ».

**69** « A los que en este signo nacían hallaban en sus suertes que habían de imitar al tigre, en ser osados, atrevidos, altivos, presuntuosos, soberbios, fantasiosos y graves. Apetecerán dignidades, cargos, alcanzarlos han por tiranía y fuerza y por dádivas; andarán alcanzados, serán pródigos, abatirse han a cosas serviles; serán amigos de sembrar y coger por su mano, aficionados a la agricultura, en nada huirán del trabajo; amigos de ira la guerra, de mostrar y señalar su persona

y valor; mostrarán a todo buen rostro y corazón; acometerán cualquier buen hecho, y si fuere mujer, la nacida en este signo, será libre, soberbia, presuntuosa, menospreciadora de las demás; tendrá poco reposo, galana de corazón, hará burla de todos; tendrá altos pensamientos » (Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* II, 1995, México, p. 236).

**70** MT\_06r\_T\_06

**71** 385\_17v\_10\_01

**72** 387\_483r\_02

**73** Peterson, *op. cit.*, pl. 17.

**74** Michel Gilonne, *La civilisation aztèque et l'aigle royal*, 1997, Paris, p. 49.

**75** Gilonne, *op. cit.*, p. 74.

**76** Cuauhtli est le quizième de la série de vingt jours.

**77** « Este signo que se sigue es cuauhtli, que quiere decir “águila”. Tiene las mismas propiedades que del signo de tigre queda dicho, salvo que añaden que el que naciere en este signo, demás de tener las propiedades dichas del tigre, tendrá otras, que será inclinado a hurtar,

y codicioso de bienes ajenos, avariento, que esconderá lo que tiene, a imitación del águila que es ave de rapiña. » (Durán, *op. cit.*, p. 236-37).

**78** C'est la traduction que donne Fray Andres de Olmos dans son Vocabulario, in *Arte de la lengua mexicana y vocabulario*, 2007 (1547), edición electrónica : Sybille de Pury, Anne-Marie Pissavy, Marc Thouvenot, Gran Diccionario Náhuatl (GDN), [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**79** *ic cenca uel qujmmaujztilia in motecuçuma: ipampa ca ipilhoan in ontlamaque, in onmoteniotique in oncmjiaoiotique in pillot in quauhiotl, in oceloiotl, ic oncan in qujça in tlatocti, in qujpachoa altepetl* « Moctezuma honore beaucoup les [guerriers] : parce que ses nobles avaient fait des prisonniers, étaient devenus fameux, ils ont pris la tête de la noblesse, de l'ordre des aigles et des jaguars, ainsi ils sont en passe de gouverner, de régir une cité. » CF, VIII, 20, 73.

**80** f. 11

**81** f. 18r

**82** f. 18r

**83** f. 11

**84** 387\_482r

**85** *Auh in iuh conitoa, quilmach niman no ic oneoac, in quauhtli, quimontoquili : onmotlaztiuetz in tleco, ommotlecomaiauh, oc iehoatl no vellalac : ipampa in iuiio cuicheoac, cuichectic. Auh ça ontlatzacui in ocelotl, aocmo cenca uellala in tletl, uetzito : ic ça motlecuicuil, motlelecuicuil, motlechichino, aocmo cenca uellalac : ipampān çan cuicuiltic, motlilchachapani, motlilchachazpatz. In hin, quilmach vncan man, vncan mocuic in tlatolli : inic itolo, teneoalo, in aquin tiacauh, oquichtli : quauhtlocelotl tocaiitilo : ieh iacattiuh in quauhtli, mitoa, quil ipampa in onteiacan tleco : auh ça ontlatzacua in ocelotl, inic mocencamaitoa quauhtlocelotl : ipampa i çatepān ouetz tleco* (CF, VII, 2, 6 ; traduction de Launey, *op. cit.*, p. 185-7).

**86** X.020.D.42

**87** X.070.A.17

**88** K41\_B\_01

**89** Voir sur ce point Gilonne, *op. cit.*, p. 53-57.

**90** *Cozacacuauhtli* est le seizième de la série de vingt jours.

**91** « El signo de cozcaquauhtly que quiere de decir baurro significaba y pronosticaba á los que en él nacían larga vida sanos recios sin enfermedad altos de cuerpo doblado menbrudos calvos discretos hombres de gran consejo y autoridad sabios graves quietos prudentes retóricos amigos y inclinados á enseñar y á predicar amigos de dar buenos consejos y de reprender lo malo amigo de juntar discípulos á quienes enseñar » (Durán, *op. cit.*, p. 237).

**92** RP\_264v\_01\_06

**93** 385\_09r\_14\_01

**94** X.070.C.32

**95** X.101.L.25

**96** V14r\_2\_A

**97** 387\_737v\_05

**98** *nenepile, nenepilmaxaltic, nenepilmaxaliuhqui*, « il a une langue, la langue est divisée, elle est fourchue » (CF, XI, 5, 75).

**99** Les serpents communs

au codex Florentino et à Molina ont pour nom : *acoatl, chiauhcoatl, tlilcoatl, çolcoatl, maquizcoatl, maçacoatl, tetzauhcoatl* et *miauacoatl*. Les *tecutilacoçauhqui, iztac coatl, tleuacoatl, olcoatl, tlalmaçacoatl, tlalapalcoatl, coapetlatl, chimalcoatl, citlalcoatl, metlapilcoatl, aueyactli, palancacoatl, hecacatl, tzoalcoatl, quatzoncoatl, mecacoatl, tetzmolcoatl, quetzalcoatl, xicalcoatl, petzcoatl*, et *petlaçoatl* sont propres au codex Florentino.

**100** Cette famille comprend les serpents suivants : *tecutilacoçauhqui, iztac coatl, tleuacoatl, chiauhcoatl, olcoatl, chimalcoatl, citlalcoatl* et *aueyactli* (CF, XI, 5, 87).

**101** *Cohuatl* est le cinquième de la série de vingt jours.

**102** « El quinto signo era la culebra que en la lengua se llama coatl los que en este día nacían decían que habían de ser hombre pobres desnudos sin abrigo y mendigo desarapado sin casas propia ; vivirían siempre de prestado y á pension de otro y de continuo

servirían y esto á imitación de la culebra que anda desnuda sin casa propia y al sol y al aire metiéndose hoy en un agujero y mañana en otro era signo tenido por malo.» (Durán, *op. cit.*, p. 235).

**103** On trouve des développements sur ce thème dans les ouvrages de D. Robertson (*Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolis School*, 1959, New Haven, p. 63-65, 134-143, 179-189), J. Galarza (*Amatl, Amoxtili. El papel, el libro. Los Codices Mesoamericanos. Guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, 1990, México, p. 94-111), B. Mundy (*The mapping of New Spain, Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, 1996, Chicago, p. 91-133) et E. Hill Boone (*Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*, 2000, Austin, p. 162-196).

**104** 345 occurrences pour l'élément *atl* et 312 pour

l'élément *tepetl*. Ils sont ensemble dans 139 cas.

**105** On fait ici référence aux vingt-neuf codex qui font partie d'un DVD intitulé CEN ou Compendium encyclopédique du nahuatl qui est sur le point d'être publié à Mexico.

**106** E.02\_21

**107** X.050.H.62

**108** 030\_093r\_01

**109** X.080.A.28

**110** À première vue, cela semble être un petit cercle, mais quand le glyphe est de grande taille, on se rend bien compte alors qu'il s'agit d'une spirale.

**111** X.030.I.22

**112** X.020.B.22

**113** X.080.A.28

**114** X.070.D.22

**115** *ioan quitoaia, ca in tepetl çan nauualca, çan pani in tlallo, in teio, ca çan iuhquin comitl, noce iuhquin calli, ca tentica in atl, umpa ca, intla queman monequiz xitiniz in tepetl, ca apachiuiç icemanauac* (CF, XI, 12, 247).

Sahagún rend ce même passage de la manière suivante : « Los antiguos desta tierra decían que los riyos

todos salían de un lugar que llaman Tlalocan, que es como paraíso terrenal, el cual lugar es de un dios que se llama Chalchihuitlicue. Y también decían que los montes está fundados sobre el cual, que están llenos de agua, y por de fuera son de tierra, como si fuesen vasos grandes de agua o como casas llenos de agua, y que cuando fuere menester se romperán los montes y saldrá el agua que dentro está, y anegará la tierra. » (Sahagún, *Historia General de las Cosas de Nueva España* II, 1989, México, 800).

**116** MT\_10v\_A\_16

**117** 385\_04r\_01\_01

**118** Pl. 25

**119** Johanna Broda, « Ritos Mexicanos en los Cerros de la Cuenca : los sacrificios de niños », *La Montaña en el paisaje ritual*, 2001, México, p. 295-317.

**120** Federico Fernández Christlieb & Ángel Julián García Zambrano (coordinateurs), *Territorialidad y Paisaje en el Altepétl del siglo XVI*, 2006, México.

**121** f. 34

**122** «Y también decían que los ríos salían de los montes, y aquel dios Chalchiuhtlicue los enviaba» (Sahagún, *op. cit.*, 800).

**123** X.030.A.23

**124** X.070.H.39

**125** X.090.A.26

**126** X.010.I.11

**127** X.030.A.27

**128** «En Cholula tenían un cerro hecho á mano al cual, por ser hecho a mano, le llamaban Tlachihualtepetl, que es lo mesmo que “cerro hecho a mano”. Llamábanle así, porque dicen que fue el cerro que los gigantes edificaron para subir al cielo, el cual [cerro] está agora medio desbaratado. A este cerro tenían en mucho y en él era ordinario y continua adoración que hacían y plegarias y grandes sacrificios y ofrendas y muertes de hombres.» (Durán, *op. cit.*, p. 170).

**129** Paul Kirchhoff, Lina Odena Güemes & Luis Reyes García, *Historia Toltéca Chichimeca*, 1976, México, [122] p. 147, [262] p. 180.

**130** CF (codex de Florence), III, 1, 1; *HG* (*Historia*

*General de las Cosas de Nueva España*), III, 1, 202.

**131** Launey, *op. cit.* I, p. 257.

**132** *HG*, VII, 1, 478.

«Y cuando la mañana salía, dezían: “Ya comienza el sol su obra. ¿Qué será? ¿Qué acontecerá en este día?”

Ya la puesta del sol dezían:

“Acabó su obra o su tarea el sol”. » *Auh in ioatzinco, mitoaia: ca ie tequitiz, ie tlacotiz in tonatiuh; quen vetziz in cemilhuil. Auh in oiooac, mitoaia: otequit, otlacotic in tonatiuh* (CF, VII, 1, 1).

**133** CF, VII, 1, 1.

**134** Aucun des deux mots ne semble faire référence spécifiquement à la partie diurne du jour. La partie nocturne est, elle, nommée *yohualli*.

**135** Cette nette distinction semble disparaître avec le temps. C’est tout au moins ce que suggère le dictionnaire de Jerónimo Thomas de Aquino Cortés y Zedeño («Dictionnaire de Romance a Mexicano», *Arte, Vocabulario y Confessionario en el Idioma Mexicano como se usa en el Obispado*

*de Guadalajara*, 2006 [1765],

édition électronique: Sybille

de Pury, Danièle Babout,

Marc Thouvenot, Gran

Diccionario Náhuatl [GDN],

www.sup-infor.com.) qui

additionne et pluralise

les *tonalli* comme dans

l’expression *Mactacti tonalme*

«Diez días».

**136** *Jnin matlactetl omei tonalpoalli y [n] çeçemilhuiltonalli yn çe çipactli mitoaya yectli tonalli* «Each day sign [in] this thirteen-day period, One Crocodilian Monster, was said to be a good sign.» (Matritenses, f. 300r/p. 165).

**137** Dans les *Anales de Cuauhtitlan* (codex Chimalpopoca) ce mot est parfois traduit en espagnol par «edad».

**138** Jacques Soustelle, *Les quatre Soleils — Souvenirs et réflexions d’un ethnologue au Mexique*, 1967, Paris.

**139** CF, I, Ap. 2, 82

**140** X.070.F.14

**141** MT\_07v\_A\_04

**142** MT\_11v\_A\_13

**143** L’équivalence *teotil / tonatiuh* est clairement exprimée dans le codex

de Florence, I, Ap. 2, 82 :  
*yn teutl. quitoznequi tonatiuh*  
 « le dieu, c'est-à-dire  
 Tonatiuh ». Dans la Matricula  
 de Tributos ou le codex  
 Mendoza, quand la lecture  
 est *teo*, seule la moitié  
 de l'élément *tonatiuh* est  
 figurée.

- 144** Dans le livre d'Eduardo  
 Matos & Felipe Solís (*El  
 calendario azteca y otros  
 monumentos solares*, 2004,  
 México) se trouvent  
 de multiples exemples  
 d'éléments *tonatiuh* avec  
 cette structure quadripartite.  
**145** Codex Vaticanus A f. 89r  
**146** Codex Mendoza f. 57  
 et f. 19  
**147** Codex Azcatitlan pl. 6  
**148** Codex Osuna f. 14v  
**149** Codex Telleriano-  
 Remensis f. 1v. 385\_01v\_01\_12  
**150** On trouvera un autre  
 exemple dans le codex  
 Mariano Jimenez.  
**151** MT\_06r\_A\_02  
**152** CF, VII, 1, 1.  
**153** « estas cuatro flores  
 significan ochenta dias cada  
 una flor veynte dias... »  
 (codex Mendoza f. 19).  
**154** Le fait que le mot  
*ilhuitl*, ou en composition

*cemilhuitl*, puisse englober  
 toute la période de vingt jours  
 apparaît dans les intitulés  
 de chaque vingtaine du livre II  
 du codex de Florence. Dans  
 une note, les traducteurs  
 disent : « *cemilhuitl* : the term  
 is usually translated as “one  
 day”, “all day” or “all the  
 days”. » (p. 42).

**155** *Otlia in // pantlaioh //  
 huac yeilbiu // tlamotlanes  
 ybuan [n]auh // yohual yc  
 tlanes citlalli* (codex Azcatitlan  
 pl. 6. p. 65).

**156** Dia y noche (Molina 1).

**157** X.070.H.04 +

**158** X.101.L.32

**159** MT\_11r\_A\_01

**160** MT\_09v\_A\_08

**161** X.050.C.07

**162** C. Mendoza, f. 13v

**163** C. Mendoza, f. 28v

**164** Marc Thouvenot,  
*Chalchihuitl. Le jade chez  
 les Aztèques*, 1982, Paris, p. 16.

**165** A60v\_2\_A

**166** Codex Mendoza, f. 12r.

**167** RP\_262v\_03\_09

**168** CF, XI, 8, 222

et Thouvenot, *op. cit.*, p. 138.

**169** CF, II, 37, 159 à propos  
 d'un masque fait pour  
 le dieu du feu ; CF, IV, 18, 66  
 à propos d'un discours ;

CF, VI, 40, 216 à propos  
 d'un discours ; CF, XI, 8,  
 222 à propos des pierres  
 précieuses et du *chalchihuitl*  
 en particulier.

**170** Cet élément se  
 caractérise par un courant  
 d'eau, de couleur bleue,  
 et, à sa périphérie par, le plus  
 souvent, une alternance  
 de cercles concentriques  
 et aussi par de petits  
 coquillages.

**171** CF, XI, 12, 250.

**172** CF, VII, 3, 11

**173** Codex de Madrid f. 282r.

**174** On trouve une très belle  
 présentation des calendriers  
 dans l'ouvrage d'Elisabeth  
 Hill Boone, *Cycles of Time  
 and Meaning in the Mexican  
 Books of Fate*, 2007, Austin.

**Codex** de Amecameca,  
 de Xochimilco,  
 Aperreamiento,  
 Telleriano-Remensis,  
 Vergara, Xolotl  
 et Tira de Tepechpan  
 (fig. I-3, I-4, I-5, I-7 et II-15) :  
 Bibliothèque nationale  
 de France.

## Abréviations

**CF** : codex de Florence

**HG** : Historia General de las Cosas de Nueva España

**026r\_A\_05** : codex de Amecameca

**029\_A\_01** : codex de Xochimilco : Cohuatzincatl Vs. Tecoloatl

**374\_a\_06** : codex Aperreamiento

**385\_23v\_11\_01** : codex Telleriano-Remensis

**387\_541v\_01** : Matricula de Huexotzinco

**A28r\_3\_A** : codex Vergara et Santa Maria Asuncion

**E\_14\_25** : Tira de Tepechpan

**K02\_B\_27** : codex de Tepetlaoztoc

**M\_C\_03** : Lienzo de Metlatoyuca

**MC2\_B\_047** : codex de Cuauhtinchan 2

**MT\_01v\_A\_02b** : Matrícula de Tributos

**RP\_263v\_03\_03** : codex Matritenses (*Dioses de los Códices Matritenses*)

**V44v\_3\_A** : codex Vergara et Santa Maria Asuncion

**X.080.B.08** : codex Xolotl

## Bibliographie

### Par codex

**Anales de Tula** : Van Zantwijk, Rudolf A.M., *Anales de Tula*, Museo nacional de antropología, Mexico city (Cod. 35-39), 1979, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt.

**Codex Aperreamiento** : Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 374, in Valle, Perla, *Manuscrito Del Aperreamiento*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex Azcatitlan** : Barlow, Robert H., *Codex Azcatitlan*, introduction de Michel Graulich, commentaire de Robert H. Barlow mis à jour par Michel Graulich, 1995, Paris, Bibliothèque nationale de France / Société des Américanistes.

- Codex Badiano** : Cruz, Martín de la, *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, manuscrito azteca de 1552 según traducción latina de Juan Badiano, 1964, México, Instituto Mexicano del Seguro Social.
- Codex Borbonicus** : Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten & Reyes García, Luis, *El libro del Cuacoatl, Homenaje para el año de Fuego Nuevo, libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, 1991, México, Fondo de Cultura Económica.
- Codex Borgia** : Anders, Ferdinand, Jansen, Maarten & Reyes García, Luis, *Los templos del cielo y de la obscuridad, Oráculos y liturgia, libro explicativo del llamado Códice Borgia*, 1993, México, Fondo de Cultura Económica.
- Codex de Cuauhtinchan 2** : Jalpa Flores, Tomás, *Códice de Cuauhtinchan 2*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).
- Codex de Amecameca** : Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 26, in Jalpa Flores, Tomás, *Códice de Amecameca*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).
- Codex de Chalco** : Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 30, in Ruiz, E, Herrera, C., Cervantes, R. *Barrio de Chalco*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).
- Codex de Florence** : Sahagún, Fray Bernardino de, *Códice Florentino. El manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 1979, Mexico, Giunti Barbéra & Archivo General de la Nación, 3 vol.
- Codex de Huitzilopochco** : Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 27, in Valle, Perla, *Huitzilopochco, Tributos de encomienda*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).
- Codex de Santa María Asunción** : Williams J., Barbara & Harvey, H.R., *The Códice de Santa María Asunción*, 1997, Salt Lake City, The University of Utah Press.
- Codex de Tepetlaoztoc** :  
— Valle, Perla, *Códice de Tepetlaoztoc o Códice Kingsborough*, 1994, México, El Colegio Mexiquense.

— Valle, Perla, *Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes et personnages du codex de Tepetlaoztoc*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex de Tepeucila :**

— Herrera, Carmen & Ruiz Medrano, Ethelia, *El códice de Tepeucila. El entintado mundo de la fijeza imaginaria*, 1997, México, INAH, 83 p.

— Herrera, Carmen & Ruiz Medrano, Ethelia, *Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes du codex de Tepeucila*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex de Tlatelolco :** Valle, Perla, *El Códice de Tlatelolco*, 1994, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Autónoma de Puebla, Serie Códices Mesoamericanos, vol. 1.

**Codex de Xochimilco :** Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 29, in Cervantes, R., Herrera, C., Ruiz Medrano, E., *Xochimilco: Cohuatzincatl Vs. Tecoatl*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex de Zempoala :** Galarza, Joaquín, *Codex de Zempoala*, 1980, México, MAEFM.

**Codex Fejérváry-Mayer :** León-Portilla, Miguel, *Le livre astrologique des marchands, codex Fejérváry-Mayer*, édition établie et présentée par Miguel León-Portilla, traduit de l'espagnol par Myriam Dutoit, 1992, Paris, La Différence.

**Codex Matritenses :**

— Paso y Troncoso, Francisco del, *Fray Bernardino de Sahagún: Historia de las Cosas de Nueva-España*, 1905-1907, Madrid, Hauser y Menet, vol. 5.

— Paso y Troncoso, Francisco del, *Primeros Memoriales*, 1993, Norman, University of Oklahoma Press, édition fac-similé. Photos : Ferdinand Anders.

— Thouvenot, Marc & Olmedo, Bertina, *Dioses de los Códices Matritenses : diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex Mendoza :** Berdan, Frances F. & Rieff Anawalt, Patricia, *The codex Mendoza*, 1991, Berkeley, University of California Press, 4 vol.

**Codex Osuna :** *Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México « Códice Osuna »*, estudio y transcripción por Vicenta Cortes Alonso, 1973, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 2 vol.

**Codex Telleriano-Remensis :**

— Quiñones Keber, Eloise, *Codex Telleriano-Remensis, Ritual, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, foreword by E. Le Roy Ladurie, illustration by M. Besson, 1995, Austin, University of Texas Press.

— Olmedo, Bertina, *Telleriano-Remensis: xiuhpohualli y tonalpohualli : diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex Tlatoque Tenochca :** Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicain n° 72, in Ruiz, E. , Herrera, C. & Cervantes, R., *Barrio de Chalco*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex Vergara :**

— Williams J., Barbara & Harvey, H.R., *The Códice de Santa María Asunción*, 1996, Salt Lake City, The University of Utah Press.

— Thouvenot, Marc, *Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes des codex Vergara et Santa María Asunción*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Codex Xolotl :**

— Dibble, Charles E., *Códice Xolotl*, prefacio por R. García Granados, 1951, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 vol.

— Thouvenot, Marc, *XOLOTL : codex Xolotl. Étude d'une des composantes de son écriture : les glyphes. Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes*, 2001, Paris, éditions Sup-Infor, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Lienzo de Metlaltoyuca :** Herrera, Carmen, *Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes et personnages du Lienzo de Metlaltoyuca*, CEN (DVD) Mexico, INAH (sous presse).

**Mape Tlotzin :** Bibliothèque nationale de France, Fonds mexicains n° 373.

**Matrícula de Huexotzinco :**

— Prem, Hanns J., *Matrícula de Huexotzinco* (*Ms. mex. 387 der Bibliothèque Nationale Paris*), Einleitung Pedro Carrasco, 1974, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.

— Herrera, Carmen & Thouvenot, Marc, *Matrícula de Huexotzinco: Huexotzinco... : diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

— Thouvenot, Marc et Carmen Herrera, *Matrícula de Huexotzinco: Tlatenco.... : diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Matrícula de Tributos :**

— Berdan, F. & de Durand-Forest, J., *Matrícula de Tributos*, 1979, México, Museo Nacional de Antropología, n° 35-52.

— Reyes García, Luis, *Matrícula de Tributos o Códice de Moctezuma*, 1996, México, Fondo de Cultura Económica.

— Thouvenot, Marc & Herrera, Carmen, *Matrícula de Tributos*, Arqueología Mexicana, 2003, México, INAH.

— Thouvenot, Marc & Herrera, Carmen, *Matrícula de Tributos: diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Tira de Tepechpan :**

— Noguez, Xavier, *Tira de Tepechpan*, Códice colonial procedente del valle de México, 1996, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2 vol.

— Ruiz Medrano, Ethelia & Vazquez, Rossana, *Tira de Tepechpan: diccionario de elementos constitutivos*, CEN (DVD) México, INAH (sous presse).

**Par auteurs**

**Anónimo** : *Diccionario castellano náhuatl, manuscrito de la Biblioteca nacional de Francia, Fondo mexicano n° 362, 2006 (17??), edición electrónica* : Sybille de Pury, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl* (GDN), [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Anónimo** : *Diccionario náhuatl castellano manuscrito de la Biblioteca nacional de Francia, Fondo mexicano n° 361, 2007 (178?)*, edición electrónica : Danièle Babout ; Rossana Cervantes ; Jacqueline de Durand-Forest ; Sybille de Pury ; Marc Eisinger ; Carmen Herrera ; Patrick Lesbire ; Alfredo Ramírez ; Rubén Romero ; Placer Thibon ; Marc Thouvenot ; Alexis Wimmer ; Isis Zempoalteca, *Gran Diccionario Náhuatl* (GDN), [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Alva Ixtlilxochitl**, Fernando de :

— *Obras Históricas*, edición por Edmundo O’Gorman, t. I, 1975, México.

— *Obras Históricas*, edición por Edmundo O’Gorman, t. II, 1977, México.

**Anders**, Ferdinand & **Jansen**, Maarten : *La pintura de la muerte y de los destinos, libro explicativo del llamado Códice Laud*, 1994, México.

**Anders**, Ferdinand, **Jansen**, Maarten & **Reyes García**, Luis :

— *El libro del Ciuacoatl, Homenaje para el año de Fuego Nuevo, libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, 1991, México.

— *Los templos del cielo y de la obscuridad, Oráculos y liturgia, libro explicativo del llamado Códice Borgia*, 1993, México.

— *Manual del adivino, Códice Vaticano B*, 1993, México.

— *Calendario de Pronósticos y ofrendas, Códice Cospi*, 1994, México.

— *Libro de la vida, Códice Magliabechiano*, 1996, México.

— *Religión, costumbres e historia de los antiguos Mexicanos, Códice Vaticano A*, 1996, México.

**Berdan**, Frances, F. & de **Durand-Forest**, J. : *Matrícula de Tributos*, 1980, México, Museo Nacional de Antropología, n° 35-52.

- Broda**, Johanna : « Ritos Mexicanos en los Cerros de la Cuenca : los sacrificios de niños », *La Montaña en el paisaje ritual*, 2001, México, p. 295-317.
- Castillo**, F., & **Victor**, M. : *Matrícula de Tributos, Nuevos Estudios*, 1991, México, p. 21-102.
- Chimalpahin**, Quauhtlehuanitzin : *Annales de Chimalpahin Quauhtlehuanitzin. Sixième et septième relations (1258-1612)*, traduction de R. Siméon, 1968, Liechtenstein (nouvelle éd.).
- Clavijero**, Francisco Xavier : Vocabulario, in *Reglas de la lengua mexicana con un vocabulario*, 2007 (1780), edición electrónica : Sybille de Pury, Danièle Babout, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl* (GDN), [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).
- Codex Chimalpopoca** : *Annales de Cuauhtitlan* :  
— *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*, traducción directa del náhuatl por Primo Feliciano Velázquez, 1975, México.  
— *P312A : codex Chimalpopoca : Annales de Cuauhtitlan*, manuscrit nahuatl : Bibliothèque Nationale de Paris n° 312, 1992, Paris.
- Cortés y Zedeño**, Jerónimo Thomas de Aquino : *Diccionario de Romance a Mexicano, in Arte, Vocabulario y Confessionario en el Idioma Mexicano como se usa en el Obispado de Guadalajara*, 2006 (1765), edición electrónica : Sybille de Pury, Danièle Babout, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl* (GDN), [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).
- Coy**, P.E.B : « Tetzcotzincó : Usurped and Neglected », *Man, The Journal of the Royal Anthropological Institute* 1, 4, 1966, Londres, p. 543-549.
- Cruz**, Martín de la : *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, manuscrito azteca de 1552 según traducción latina de Juan Badiano, 1964, México.
- Dibble**, Charles E. : *Códice Xolotl*, prefacio por R. García Granados, 1951, México.

**Durán**, Fray Diego : *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, 1995, México.

**Durand-Forest**, Jacqueline de : *L'histoire de la vallée de Mexico selon Chimalpahin Quauhtlehuanitzin (du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle)*, t. 1, *Troisième relation de Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*, t. 2, 1987, Paris.

**Fernández Christlieb**, Federico & **García Zambrano**, Ángel Julián (coordinateurs) : *Territorialidad y Paisaje en el Altepétl del siglo XVI*, 2006, México.

**Galarza**, Joaquín :

— *Lienzos de Chiepetlan*, 1972, México.

— « Le système d'écriture aztèque : problèmes de recherche », *Le déchiffrement des écritures et des langues*, présenté par Jean Leclant, 1975, Paris, p. 177-181.

— « Lire l'image aztèque », *Communications* 29, 1978, p. 15-42.

— *Estudios de escritura indígena tradicional AZTECA-NAHUATL*, 1979, México.

— *Codex Mendoza. 1<sup>ère</sup> page. 2 recto. Méthode d'analyse*, 1983, Paris.

— *Codex Mendoza. 1<sup>ère</sup> page. 2 recto. Lecture Nahuatl*, 1983, Paris.

— *Amatl, Amoxltli. El papel, el libro. Los Codices Mesoamericanos. Guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*, 1990, México.

— *In amoxltli in tlacatl*, 1992, México.

— *Códices y pinturas tradicionales Indígenas en el Archivo General de la Nación. Estudio y catálogo*, 1996, México.

— *Tlacuiloa, Escribir pintando*, 1996, México.

**Galarza**, Joaquín & **Monod Becquelin**, A. : *Doctrina christiana, le Pater Noster*, 1980, Paris.

**Galarza**, Joaquín & **Zemsz**, Abraham : *Lectura de la « Imagen Azteca », El retrato real en la escritura azteca, Cuadros del código Tovar*, 1986, México.

**Gilonne, Michel :**

— « L'avifaune dans le codex Borbonicus », *Journal de la Société des Américanistes* 64, 1977, Paris, p. 29-42.

— *La civilisation aztèque et l'aigle royal*, 1997, Paris.

**Glass, John B. :** « A survey of Native Middle American Pictorial Manuscripts », *Handbook of Middle American Indians* 14, 1975, Austin, p. 3-80.

**Guerra, fray Juan :** *Copia de los verbos, nombres y adverbios, Arte de la lengua mexicana que fue usual entre los indios del Obispado de Guadalajara y parte de Durango y Michoacán*, 2006 (1692), edición electrónica : Sybille de Pury, Danièle Babout, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Herrera, Carmen & Thouvenot, Marc :** *Matrícula de Huexotzinco : Huexotzinco*, CEN (DVD), 2004, México, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Herrera, Carmen & Valle, Perla, Olmedo, Bertina, Jalpa, Tomás** (coordinateurs) : *Memoria textual indígena : elementos de su escritura*, *Diario de Campo Suplemento* 35, 2005, México.

**Hill Boone, Elisabeth :**

— *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*, 2000, Austin.

— *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, 2007, Austin.

**Ixtlilxochitl, Alva :** *Obras Históricas* I, Edmundo O'Gorman (ed.), 1975, México.

**Kirchhoff, Paul, Odena Güemes, Lina & Reyes García, Luis :** *Historia Tolteca-Chichimeca*, 1976, México.

**Launey, Michel :**

— *Introduction à la langue et à la littérature aztèques*, t. 1 : grammaire, 1979, Paris.

— *Introduction à la langue et à la littérature aztèques*, t. 2 : littérature, 1980, Paris.

**León-Portilla**, Miguel :

- *Témoignages de l'ancienne parole*, traduit du nahuatl par Jacqueline de Durand-Forest et présenté par Miguel León-Portilla, 1991, Paris.
- *Le livre astrologique des marchands, codex Fejérváry-Mayer*, traduit de l'espagnol par Myriam Dutoit, 1992, Paris.
- *Códices*, 2002, México.

**León-Portilla**, Miguel & **Silva Galeana**, Librado : *Huehuetlatolli, testimonios de la antigua palabra*, 1993, México.

**Matos**, Eduardo & **Solís**, Felipe : *El calendario azteca y otros monumentos solares*, 2004, México.

**Molina**, Fray Alonso de. :

- *Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, 1970, México.
- *Molina\_1 : Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana*, 2005 (1571), edición electrónica : Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).
- *Molina\_2 : Vocabulario en lengua Mexicana y Castellana*, edición electrónica : Marc Thouvenot, 2005 (1571), *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Mundy**, Barbara E. : *The mapping of New Spain, Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*, 1996, Chicago.

**Noguez**, Xavier : *Tira de Tepechpan, Códice colonial procedente del valle de México*, 1996, México.

**Olivier**, Guilhem : « El jaguar en la cosmovisión mexicana », *Arqueología Mexicana* 72, 2005, Mexico, p. 52-57.

**Olmos**, Fray Andres de : *Vocabulario, Arte de la lengua mexicana y vocabulario*, 2007 (1547), edición electrónica : Sybille de Pury, Anne-Marie Pissavy, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

**Peterson**, Roger & **Chalif**, Edward : *Aves de México*, 1998, México.

- Pury**, Sybille de : *Léxico del Arte para aprender la lengua mexicana de fray Andrés de Olmos (1547)*, 2007, edición electrónica : Sybille de Pury, Anne-Marie Pissavy, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, www.sup-infor.com.
- Reyes García**, Luis : *Matrícula de Tributos o Códice de Moctezuma*, 1997, México.
- Robertson**, Donald. : *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period. The Metropolis School*, 1959, New Haven.
- Romero Galván**, Rubén : *Octava Relación, obra histórica de Domingo Francisco de San Antón Muñon Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultura Náhuatl, Fuentes 8, 1983, México.
- Sahagún**, fray Bernardino de :  
— *Historia de las Cosas de Nueva España*, publié par Paso y Troncoso, 1905-1907, Madrid.  
— « Breve Compendio de los ritos idolátricos de Nueva España, auctore Bernardino de Sahagún OFM, Pio V dicatum », *Antonianum* 17, 1942, Rome, p. 3-38 et 133-174.  
— *Florentine codex: General History of the Things of New Spain*, translated and edited by Arthur J.O. Anderson and Charles E. Dibble, 1950-1982, Salt Lake City.  
— *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 1969, México.  
— *Códice Florentino. El manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 1979, Mexico.  
— *Historia General de las Cosas de Nueva España*, introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin, 1989, México.  
— *Primeros Memoriales*, facsimile édition, photographed by Ferdinand Anders, 1993, Norman.
- Soustelle**, Jacques : *Les Quatre Soleils — Souvenirs et réflexions d'un ethnologue au Mexique*, 1967, Paris.
- Swadesh**, Mauricio y Madalena Sancho : *Los mil elementos del mexicano clásico. Base analítica de la lengua nahua*, 1966, México.

**Thouvenot, Marc :**

- *Chalchihuitl. Le jade chez les Aztèques*, 1982, Paris.
- « La terminologie nahuatl de l'écriture au XVI<sup>e</sup> siècle », *Journal de la Société des Américanistes* 72, 1986, Paris, p. 57-86.
- « L'écriture nahuatl », *L'aventure des écritures*, Anne Zali et Annie Berthier (dir.), 1997, Paris, p. 72-81.
- « Valeurs phoniques et unités de langue dans les glyphes des codex Xolotl et Vergara », *Amérindia* 23, 1999, Paris, p. 67-97.
- « Écritures et lectures du *xiuhtlalpilli* ou ligature des années », *Amérindia* 24, 2000, Paris, p. 153-182.
- « De la lecture des personnages dans l'écriture pictographique nahuatl », *Amérindia* 25, 2001, Paris, p. 139-172.
- « L'écriture aztèque : une écriture à découvrir », *Histoire de l'écriture*, Anne-Marie Christin (dir.), 2001, Paris.
- *XOLOTL : codex Xolotl. Étude d'une des composantes de son écriture : les glyphes. Dictionnaire des éléments constitutifs des glyphes*, 2001, Paris, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).
- « Langue nahuatl et écriture traditionnelle », *Faits de Langues* 20, *Méso-Amérique, Caraïbes, Amazonie I*, 2002, Paris, p. 145-162.
- *El Códice Xolotl, Collection de Miniguia*, 2004, México.

**Williams J., & Harvey, Barbara et H.R :** *The Códice de Santa María Asunción*, 1996, Salt Lake City.

**Wimmer, Alexis :** *Diccionario de náhuatl clásico*, 2006, edición electrónica, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com)

**Zempoalteca Chávez, Isis :** *Bautista (fray) Juan (1600) : Huehuetlatolli : que contiene las platicas [...] Tlatilulco. Convento de Santiago de Tlatilulco*, 2008, [www.sup-infor.com](http://www.sup-infor.com).

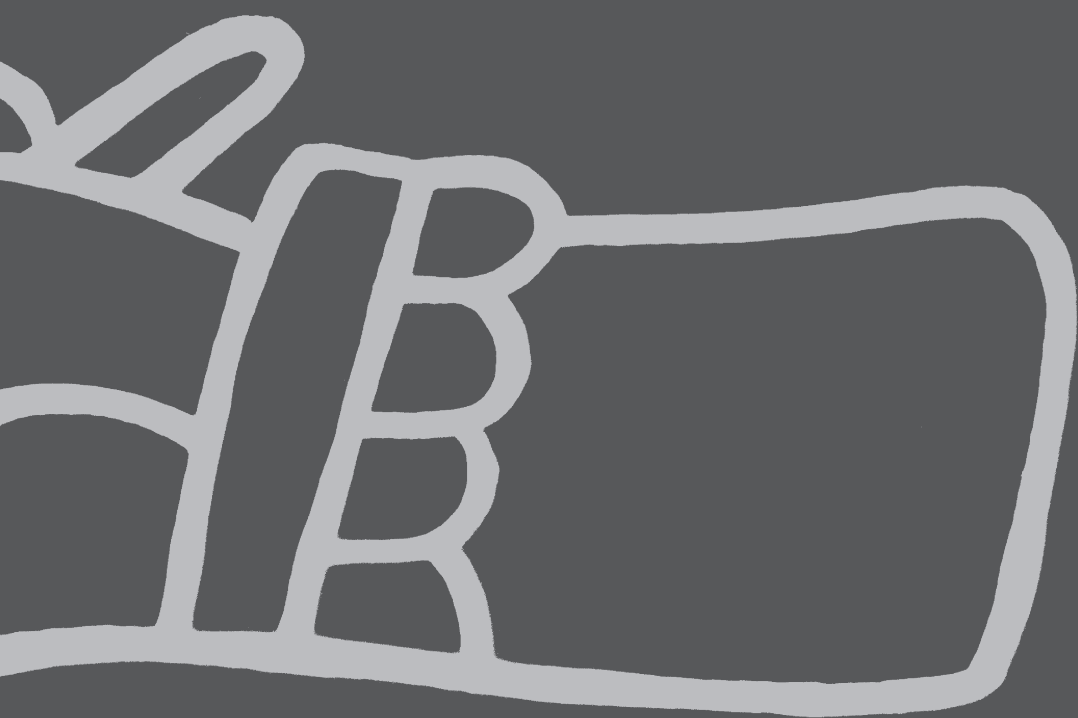
# L'écriture figurative des Mayas

Jean-Michel Hoppan

198



Logogramme maya du verbe « écrire », détail de l'inscription du bol  
K772, début de l'époque classique récente (dessin J-M Hoppan  
d'après M. Macri & M. Looper, *The New Catalog of Maya Hieroglyphs* 1,  
2003, Norman).



**À propos des Mayas**, le moine franciscain et futur évêque du Yucatán Diego de Landa écrivait en 1566 que « ces gens utilisaient aussi certains caractères ou lettres avec lesquelles ils écrivaient dans leurs livres leurs choses anciennes et leurs sciences et, avec elles, des figures et quelques signes dans les figures, ils comprenaient leurs choses, les faisaient comprendre et les enseignaient. Nous avons trouvé une grande quantité de livres avec ces lettres et, parce qu'il n'y avait rien qui n'y soit superstition ou mensonges du Démon, nous les leur avons tous brûlés, ce qui provoquait leur étonnement et les affligeait »<sup>1</sup>. Ces quelques lignes constituent un des très rares témoignages extérieurs sur l'écriture maya datant d'une époque à laquelle cette écriture était encore une tradition vivante. Il s'agit d'une vision d'une écriture amérindienne d'autant plus rare de la part d'un Européen du XVI<sup>e</sup> siècle que les termes employés, en particulier « lettre » et « caractère », montrent qu'elle concorde relativement avec l'idée que pouvait effectivement se faire de l'écriture un Espagnol d'il y a quelques centaines d'années.

Si d'une façon donc exceptionnelle en Amérique les Espagnols ont très tôt reconnu une tradition de l'écriture aux Mayas, un rapide coup d'œil sur une page d'un des trois livres mayas ou « codex »<sup>2</sup> qui ont échappé à ces autodafés suffit à vérifier la première de ces observations (**fig. 1**) : on y voit clairement ces « caractères ou lettres », assemblés en de petites unités (que les mexicanistes ont pris l'habitude d'appeler les « glyphes » et que les espaces qui les séparent rendent visuellement assez comparables aux mots écrits dans un texte en caractères latins, ces glyphes étant eux-mêmes disposés par paires en colonnes plus ou moins longues). Dans les surfaces quadrangulaires laissées là où il n'y a pas de texte glyphique se trouvent par ailleurs plusieurs figures ou « personnages » : on reconnaît en particulier, au centre de la page 4 du codex Peresianus, un dieu marchant tout en portant dans ses mains la tête d'une autre divinité, au-dessus de laquelle vole un oiseau fantastique, et au registre supérieur, trois personnages sont assis (qui de gauche à droite sont un mammifère et deux divinités). En outre, des « signes » apparaissent bien dans ces figures, tel l'élément sur lequel est assis chaque personnage du registre supérieur, que l'on retrouve dans la coiffure du grand dieu en marche. On sait aujourd'hui que ce signe représentait un instrument de musique (un genre de tam-tam communément appelé

**Fig. 1** Page 4 du codex Peresianus,  
époque postclassique récente (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles).



201

(cliché Bibliothèque nationale de France)

*teponaztli* au Mexique) et qu'il était le logogramme de l'année et, bien que l'écriture qu'utilisaient les Mayas ait donc été très vite reconnue comme telle par leurs colonisateurs, ce coup d'œil suffit aussi pour constater que l'opposition entre image et texte qui pourtant depuis longtemps prévalait dans la conception européenne de l'écriture n'avait cependant pas une réalité forcément plus grande chez les Mayas que chez leurs voisins mésoaméricains (tels que les Aztèques) : le logogramme de l'année n'intervient pas moins de huit autres fois dans le texte environnant, tout en demeurant pratiquement identique à ce qu'il est dans les « figures ». Et nombre d'autres signes employés dans ce texte représentent nettement des éléments appartenant semblablement à une « réalité » conceptuelle : plusieurs d'entre eux apparaissent comme autant de parties, voire de « tous », de personnages, ainsi que le suggèrent les nombreux caractères représentant des têtes, des mains ou animaux, visibles dans ces glyphes.

Le témoignage de Diego de Landa nous montre également que l'usage de l'écriture maya était largement tombé en désuétude avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et ce au profit de l'écriture alphabétique introduite par les Espagnols, du moins dans les territoires qu'ils contrôlaient alors. On sait que l'écriture en glyphes fut en fait encore pratiquée dans certaines régions du sud de la péninsule yucatèque jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, puis elle fut complètement oubliée au cours du XVIII<sup>e</sup><sup>3</sup>, après non moins de 2 000 ans d'utilisation. On sait également que durant ces deux millénaires l'écriture servit aux Mayas à consigner leur histoire et leur religion. Ainsi en témoigne ce qui nous en est parvenu : plusieurs milliers de textes monumentaux destinés à afficher la propagande légitimant le pouvoir des rois sur la société, à travers une revendication de leur filiation avec les forces de l'univers. Mais aussi des milliers d'inscriptions dédicatoires (sur les monuments aussi mais beaucoup plus souvent en fait sur du matériel mobilier, en particulier des céramiques) dont des signatures d'artistes, et puis enfin trois livres divinatoires (qui totalisent 212 pages). De nombreuses compositions peintes, essentiellement sur les céramiques, sont en outre « légendées » par de courtes inscriptions (faisant parfois office de phylactères telles les bulles d'une bande dessinée) et apparaissent comme autant de transpositions « en dur » de pages de manuscrits aujourd'hui disparus et dans lesquels étaient consignés

mythes et épopées<sup>4</sup>. D'autres compositions ainsi que l'analogie avec divers peuples de civilisation mésoaméricaine tels que les Aztèques permettent également de supposer l'existence de documents administratifs, tels que registres de tribut, aujourd'hui tous disparus. Aucun écrit tel que textes traitant de la vie quotidienne des classes paysannes et populaires en général (qui cependant constituaient la grande majorité de la population), aucune correspondance, aucun roman ou traité de philosophie ne nous sont parvenus. On peut conjecturer que le tout-venant, tel que brouillons et exercices scolaires que présupposent pourtant l'existence d'une écriture (si tant est qu'ils aient existé), aura eu pour support le papier, qui était notamment utilisé pour la réalisation des codex.

### Iconicité de l'écriture maya

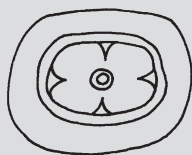
203

Un des traits marquant d'emblée l'apparence de l'écriture maya est donc l'évidente motivation iconique des signes qu'elle emploie, lui conférant ainsi sa place au sein de ce que l'on est convenu d'appeler les écritures figuratives : outre les nombreuses figurations partielles ou complètes d'artefacts et d'êtres animés, humains, animaux ou créatures imaginaires et divinités diverses, nombreuses y sont également les images de végétaux et d'éléments du paysage. Ces icônes font apparaître ces caractères comme autant de composantes d'une encyclopédie en images conceptuelles du monde tel que le connaissaient les anciens Mayas, et ce jusque dans les attestations les plus tardives de cette écriture. On ne connaît effectivement pas de forme cursive de l'écriture maya, dans laquelle les signes auraient perdu cette iconicité.

Concrètement, une grande partie du millier de signes de l'écriture maya actuellement connus répond à deux grands types de réalisation graphique : une forme « ordinaire », souvent inscrite dans un cartouche quadrangulaire aux coins plus ou moins arrondis selon les graphies, et une forme « céphalomorphe », figurant une tête et éventuellement complétée par la représentation d'un corps entier dans le cas des graphies les plus élaborées, dites en « figures entières ». Un certain nombre de céphalomorphes n'ont cependant pas de forme ordinaire correspondante et *vice versa*. Toutefois, on pouvait volontiers donner à une forme ordinaire celle d'une

**Fig. 2** Les logogrammes K'I(I)N et les syllabogrammes **ba**.

**Logogramme K'I(I)N** « Soleil », « jour »



forme ordinaire :  
petite fleur à quatre pétales  
dans un cartouche (attribut  
de la divinité solaire  
K'inich Ahau)



forme « personnifiée » :  
tête de la divinité K'inich  
Ahau — avec k'i(i)n  
ordinaire à l'oreille  
et sur le crâne



allographe  
céphalomorphe :  
tête de singe hurleur  
(habitant de la canopée)

**Syllabogramme ba**



forme ordinaire :  
bouton de fleur  
de nymphéacée



forme « personnifiée » :  
bouton de fleur  
de nymphéacée  
« animé » en forme  
de profil humain



allographe  
céphalomorphe :  
tête de grand rongeur  
(*tuza* ou agouti)

tête (qu'il en existe par ailleurs un allographe céphalomorphe ou non), en lui ajoutant un visage ou tout au moins une bouche et un nez en sorte de lui « donner un profil ». Une telle diversité de ces réalisations caractérise autant les logogrammes, tel celui du Soleil et du jour, que les phonogrammes, tel le syllabogramme de valeur **ba** (**fig. 2**).

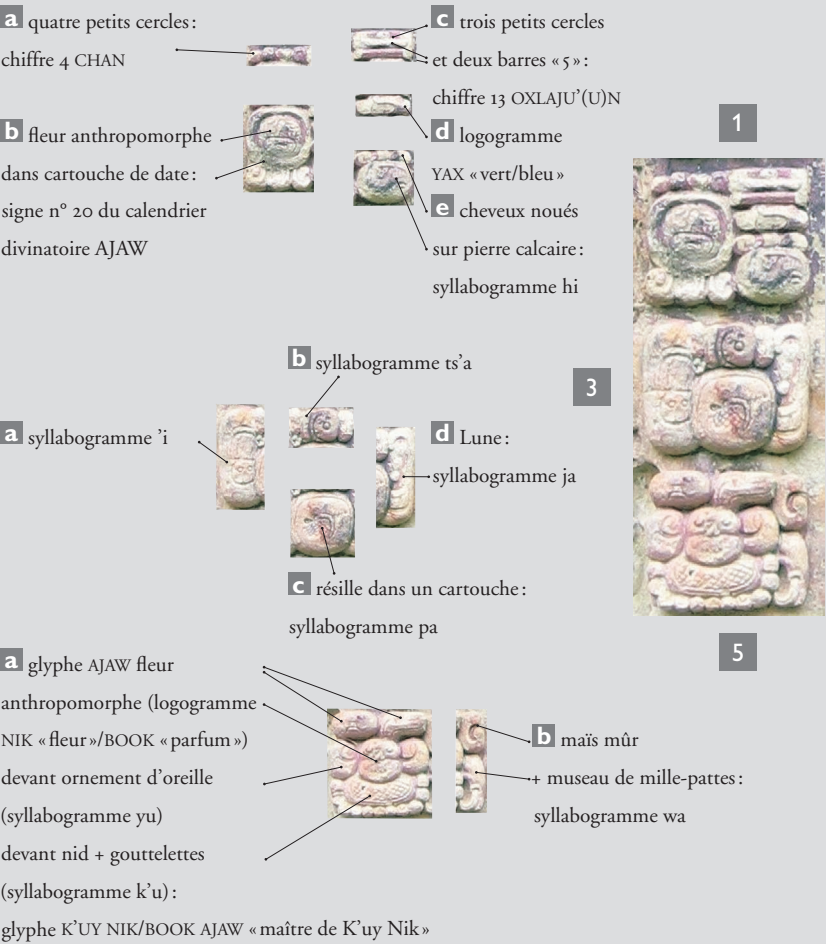
Tout comme l'omniprésence évidente de visages dans les arts plastiques mayas de l'Antiquité en général, l'abondance des céphalomorphes dans l'écriture exprime puissamment la vision animiste que les anciens Mayas avaient du monde. En même temps, elle met en évidence la place de l'écriture en glyphes non seulement en tant que transposition graphique d'un art de la parole maya mais aussi en tant que branche majeure des arts plastiques. Les jeux d'allographies et de variations entre ces catégories graphiques de signes sont notamment dans cet art de la calligraphie le reflet d'une volonté d'éviter la répétition à l'identique. Ceci s'inscrit dans une esthétique maya qui a exercé une très forte empreinte non seulement dans le domaine des arts plastiques et de la parole mais aussi dans celui de l'architecture et de l'urbanisme, un des principes en étant la redondance sans répétition. Cette pratique de la variation pouvait aller jusqu'à un assouplissement des règles octroyant au scribe une certaine liberté d'improvisation tout en respectant des principes bien établis, et ce d'une façon qui montre que, dans l'écriture maya, la souplesse des règles<sup>5</sup> était elle-même une règle...

205

### Composition des glyphes

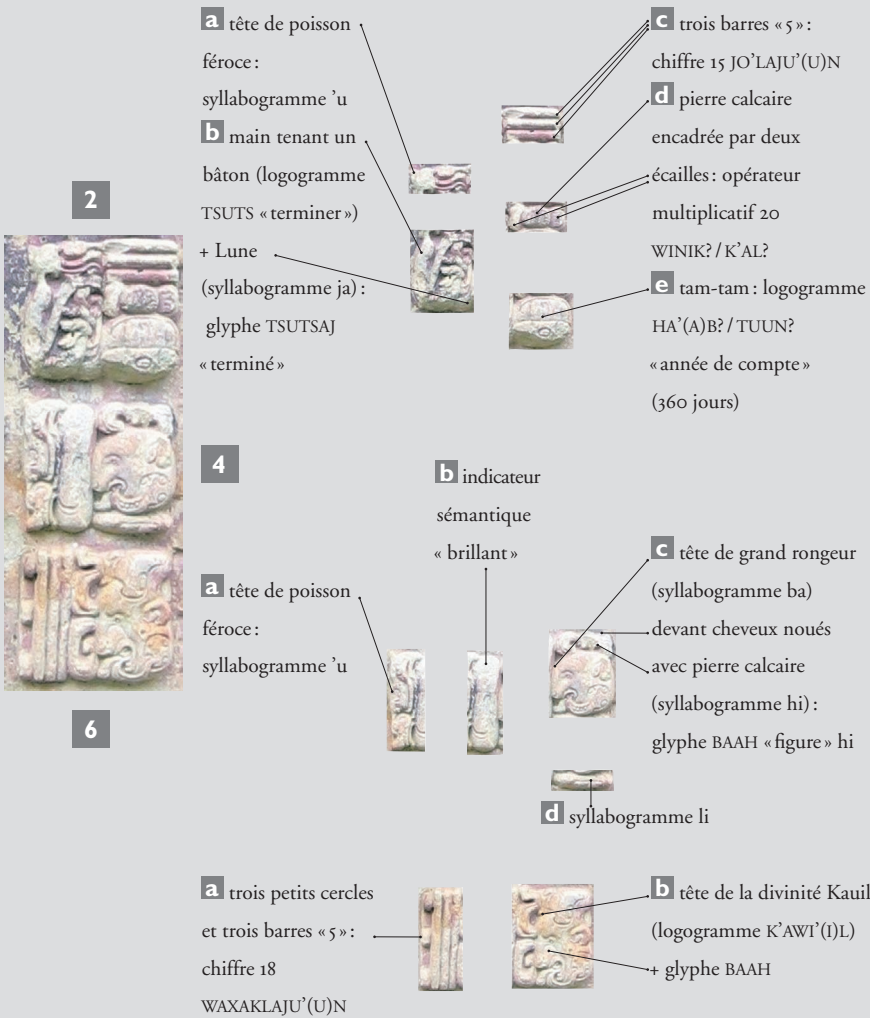
Ainsi qu'on peut l'observer sur la stèle 4 de Copán (Honduras), ces signes sont, dans une inscription, assemblés le plus souvent en petites agrégations compactes, comprenant rarement plus de 5 graphèmes lus d'ordinaire de gauche à droite et de haut en bas et où une position plus importante est en général attribuée à un signe central tandis qu'autour les autres signes sont réduits à une forme plus longue que large (**fig. 3**) : ces unités sont ce que les épigraphistes appellent habituellement les glyphes et elles apparaissent elles-mêmes disposées en colonnes doubles. Dans ces colonnes, les glyphes sont également à lire de gauche à droite et de haut en bas, par paires. Et comme le montre la translittération des deux premiers glyphes (formes

**Fig. 3** Détail de l'inscription de la stèle 4 de Copán, VIII<sup>e</sup> siècle.



**lecture**

- 1** [ti-]chan-ajaw oxlaju'(u)n-yax-? u-tsuts-aj-0  
[prép.-]4-Ahau 13-Yax A3-terminer-pas.-B3 [A3-]15-*katun*
- 2** [u-]jo'laju'(u)n-winikha'(a)b?/k'altuun?
- 3** i[yuwal] ts'ap-aj-0 **4** u-baah-il **5** k'uy-nik/book-ajaw **6** waxaklaju'(u)n-[u-]baah-k'awi'(i)l  
puis- ériger-pas.-B3 A3-figure-abst. K'uy Nik-maître Waxaklajuun Ubaah K'awiil



## traduction

« Le 4 Ahau 13 Yax (= le 22 août 731), c'est la fin du 15<sup>e</sup> *katun* et la brillante image de Waxaklajuun Ubaah K'awiil, maître de K'uy Nik, est érigée. »

(d'après cliché J-M Hoppan).

doubles réunissant chacune deux glyphes eux-mêmes « comprimés » dans le sens de la hauteur) ou encore celle des trois derniers glyphes (où des ligatures sont effectuées par effets de superposition et de fusion, ayant occasionnellement entraîné des inversions de lecture), une grande souplesse est à ce niveau aussi octroyée au scribe par rapport au modèle canonique de composition, à partir duquel il est d'ailleurs également permis de disposer ses glyphes en colonnes simples, en lignes, dans des structures composites adoptant la forme d'un coude (en fonction des choix les plus pratiques déterminés par l'imagerie environnante dans le cas très fréquent où l'écriture agit en tant que légende iconographique), voire dans des « parcours » à caractère plus inhabituel, par exemple en forme de motif tressé (symbole de pouvoir politique). Il existe aussi des textes inscrits « à l'envers » (comme s'ils étaient vus dans un miroir), où le visage de la plupart des céphalomorphes est tourné vers la droite et non vers la gauche.

Plusieurs milliers d'inscriptions (comptant jusqu'à plus de 2 000 glyphes), semblablement gravées dans la pierre des monuments de l'époque classique constituent la plus grande partie des textes en glyphes mayas à être parvenus jusqu'à nous. Leur fonction était essentiellement de relater l'histoire des dynasties qui dirigeaient les États-cités composant le paysage politique maya d'alors, pour l'articuler avec la mythologie afin d'assurer la propagande de ces monarchies de pouvoir divin.

### Les glyphes sur supports mobiles

Généralement plus courtes, des inscriptions en nombre comparable et présentant les mêmes caractéristiques sont connues par ailleurs sur du matériel mobilier, dont la plus grande partie qui a subsisté consiste en de fines céramiques historiées, avec une grande quantité de scènes mythologiques. À caractère aussi ostentatoire que l'écriture monumentale, les inscriptions sur ce type de support prestigieux sont principalement des formules dédicatoires portant le nom des membres des élites dirigeantes qui ont commandé ces objets et des légendes iconographiques complétant les scènes figurées, telles parfois des phylactères. En **fig. 4**, ce vase à boire le chocolat découvert dans une tombe de Nebaj (département guatémaltèque du Quiché) et datable des VII<sup>e</sup> ou VIII<sup>e</sup> siècles en est un exemple tout

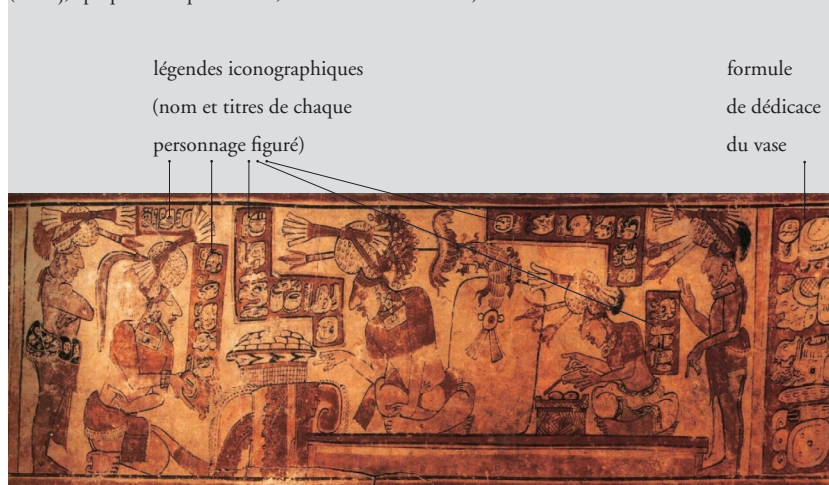
à fait représentatif. En particulier dans les exemples peints (tel celui-ci), la graphie de l'écriture témoigne d'une facture évidemment plus rapide que dans le cas des glyphes gravés sur monuments, rendant l'identification des signes souvent plus difficile, voire dans certains cas impossible<sup>6</sup>. Tant que l'inscription reste intelligible, les signes y demeurent néanmoins figuratifs et ne s'apparentent pas à une forme cursive d'écriture dont l'usage eût pu être courant (ainsi que le montre d'ailleurs l'emploi presque systématique de deux épaisseurs de pinceaux pour peindre chaque signe).

Troisième grande catégorie de support de l'écriture maya, le papier en était vraisemblablement le support le plus courant. De nature fragile, les textes peints à l'encre sur papier aujourd'hui conservés se réduisent donc à trois manuscrits datables des derniers siècles de l'époque préhispanique. Un seul d'entre eux est complet et les trois ouvrages réunis ne totalisent que 212 pages. À la différence des autres types de documents subsistants, les trois manuscrits mayas en glyphes sont essentiellement des recueils d'almanachs divinatoires, dont la fonction était de servir de manuels pour les devins. Les principes de l'écriture y restent cependant les mêmes que sur les autres catégories de supports et, dans la mesure où aucun exemple

209

**Fig. 4** Déroulé photographique du vase Fenton

(Nebaj, époque classique récente, cliché British Museum).



d'écriture cursive ne nous est parvenu, les glyphes semblent ainsi témoigner de ce qui manifestement fut la seule forme d'écriture employée par les Mayas avant l'arrivée des Européens. Des graffiti sont pourtant connus sur nombre de monuments mais ils n'apparaissent que comme des interprétations maladroites de modèles « académiques ».

Principe logographique de l'écriture en glyphes

Plusieurs centaines de signes de l'écriture maya (céphalomorphes ou non) étaient des *logogrammes*, employés à noter les unités lexicales de la langue. Dans la plupart des cas y apparaît un rapport pictographique au réel à travers leur aspect figuratif, plus ou moins évident et qui relève essentiellement des domaines du corps humain, de la faune, de la flore, du cosmos et des artefacts. Un peu plus de 200 *logogrammes* mayas sont actuellement déchiffrés.

Fig. 5 Le signe du cervidé

(dessin de la graphie « canonique » J-M Hoppan, d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



détail de la page 92 du codex  
Tro-cortesianus (époque coloniale),  
d'après fac-similé dans  
Y. Knorozov, *Compendio Xcaret  
de la escritura jeroglífica maya  
descifrada por Yuri Knorosov,  
Universidad de Quintana Roo  
et Fundacion Xcaret, ISBN 968-  
786418-4, Mexico, 1999*

logogramme  
KEEH / CHIJ  
« venado »  
(cervidés  
du genre  
*odocoileus*)

détail du vase K1743  
(vers 600 AD,  
d'après cliché J. Kerr)

Un avantage de cette base pictographique est que la plupart des *logogrammes* pouvaient être lus et compris sur l'ensemble de la zone maya. Ainsi le signe du cervidé, dont la forme céphalomorphe représente la tête de cet animal, était par exemple lu **KEEH** par un locuteur maya d'expression yucatèque, dans le nord de la zone maya comme par exemple dans ce pronostic d'un almanach en page 92 du codex de Madrid (XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle), tandis que le même signe aura été lu **CHIJ** par un locuteur d'une langue de la branche cholane de la famille maya, plus au sud, dans les régions du centre, de l'ouest et de l'est (comme dans cette légende iconographique sur un vase à boire le chocolat du début de l'époque classique récente), mais l'un comme l'autre y auront vu la notation du mot signifiant « cervidé »<sup>7</sup> (fig. 5).

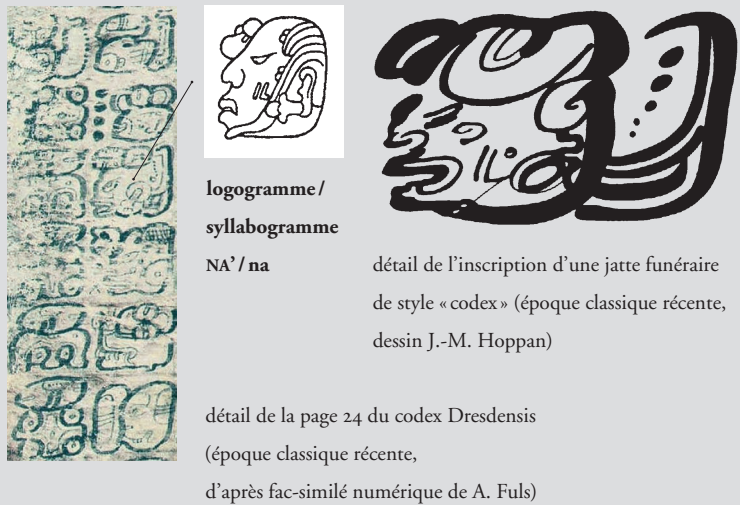
211

### Rôle du phonétisme

Environ 150 signes étaient, d'autre part, employés phonétiquement afin de noter quelque 80 syllabes, près de la moitié de ces syllabes pouvant chacune être marquée par un éventail de plusieurs signes, dans le cadre d'un art calligraphique où la variation est donc une norme contribuant à éviter les répétitions.

Cela dit, ces phonogrammes syllabiques avaient préalablement été eux-mêmes en grande majorité des logogrammes, de type consonne + voyelle + consonne (base très fréquente dans les langues mayas) dont la seconde consonne était faible (telle que glottale, aspirée ou bien épenthétique) et par conséquent facilement sujette à amuïssement dans le processus d'acrophonie. Nombre de ces signes ont même pu conserver la possibilité des deux fonctions, logographique ou syllabique. Aussi le logogramme représentant une tête de femme et notant entre autres le mot **NA'** « mère » (par exemple dans le nom de la déesse de la Lune inscrit en page 24 du codex de Dresde) pouvait-il également, dans le contexte de la transcription entièrement phonétique d'un autre morphème, noter tout simplement la syllabe **na**, comme par exemple dans la formule dédicatoire d'une jatte qui fit partie du matériel funéraire d'un dignitaire, dans la transcription du suffixe fléchissant la racine *ts'i(i)b* « écrire au pinceau/peindre des glyphes et des figures » pour marquer un mot signifiant « l'inscription peinte de/les glyphes/figures peintes de » (fig. 6).

**Fig. 6** Le signe de la femme en tant que logogramme et phonogramme  
(dessin J-M Hoppan d'après M. Macri & M. Looper, *op. cit.*).



**Fig. 7** Un glyphe et son complément phonétique (wa),  
détail de la stèle 4 de Copán (d'après cliché J-M. Hoppan).



**Fig. 8** Le signe ordinaire de l'être humain  
(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).

logogramme  
WINIK / WINAAK / WINAL



Un intérêt majeur des phonogrammes dans l'écriture maya est ainsi leur aptitude à transcrire de façon simple des morphèmes plus difficiles à représenter logographiquement que les lexèmes, comme les morphèmes grammaticaux tels qu'affixes de flexion verbale ou nominale, conjonctions, prépositions, classificateurs numériques et autres « petits mots ». Mais un phonogramme peut aussi être employé comme « clé phonétique » pour compléter un logogramme afin d'en indiquer le début ou bien la fin de la lecture et ainsi permettre de guider le lecteur en cas de polyphonie, ainsi que nous l'avons vu précédemment sur la Stèle 4 de Copán pour le glyphe **AJAW** « maître », suivi par un complément phonétique de valeur syllabique **wa** (fig. 7).

### Signes de l'être humain

213

Comme on l'a vu précédemment, l'abondance de figurations humanoïdes est donc une des caractéristiques de l'écriture maya. Mais, inversement, tous les signes désignant par exemple les femmes, les hommes ou les êtres humains en général ne sont pas forcément rendus par des représentations d'humains, d'une façon qui peut *a priori* paraître éventuellement curieuse mais que l'on peut parfois éclairer à la lumière de ce que l'on sait des langues, des concepts, de la mythologie ou encore de la cosmovision mayas. Ainsi, on peut par exemple être surpris *a priori* que la forme ordinaire du signe générique des humains soit un signe du singe (fig. 8). Cela devient pourtant cohérent lorsque l'on sait que, dans la mythologie maya, les singes sont les descendants d'une humanité antédiluvienne<sup>8</sup>. Il est vrai qu'ils sont les animaux les plus humanoïdes et il pouvait depuis longtemps aller de soi qu'on puisse classer singes et humains dans un même « genre anthropoïde » d'êtres animés. Comme les hommes et les femmes, les singes ont des mains capables de manier des objets, ils ont aussi le même nombre de doigts et d'orteils.

Ce logogramme figure plus précisément la gueule ouverte d'un singe du genre *alouata* en train de hurler, vue de face. Sa forme épouse ainsi celle des carrés à bords arrondis qu'ont nombre de signes ordinaires de l'écriture maya lorsqu'ils ont une telle position de signe principal ; cette forme dérive elle-même de celle du glyphe, telle qu'elle est

déterminée par la grille des lignes et des colonnes servant de trame au texte, et ces formes se confondent lorsqu'un glyphe n'est composé que d'un seul caractère, sans signe périphérique. À l'intérieur de ce signe, un croc est visible de chaque côté, tandis qu'en bas apparaît le fond de la gorge du singe qui hurle et que, à l'emplacement des incisives supérieures, le haut est occupé par une « marque de brillance »<sup>9</sup>. Celle-ci indiquait peut-être l'aspect « proche du ciel et du Soleil » de ces habitants de la canopée que sont les singes.

Quoiqu'il en soit, ce signifiant iconique relève d'une réalité du monde animal mais le signifié en est les primates en général et évoque ici l'humanité. Le signifiant phonique correspondant est **WINIK** ou **WINAAK** selon les langues et désigne les êtres humains en même temps qu'il est employé pour marquer le nombre 20. Manifestement motivé par le nombre total de doigts que possèdent les primates en général, ce concept de la vingtaine est ce qui directement renvoie à un autre signifiant, **WINAL** (construit autour de la même racine **WIN**), que prend le signe dans le contexte d'un glyphe de comput, où il désigne alors une période de 20 jours<sup>10</sup>.

Mais l'allographe céphalomorphe est bien humain (**fig. 9**). Moyennant les « compressions » et additif (au front) nécessaires pour qu'il puisse lui aussi épouser la forme d'un « quadrangle » approximativement carré, il figure une tête générique d'être humain, vue de profil. Son ornement d'oreille en pierre fine signale son appartenance à l'élite de la société maya et sa chevelure visible au-dessus de l'ornement d'oreille n'est pas humaine. Elle est la feuille qui enveloppe les épis de maïs, référence graphique faite à la vision de l'humanité actuelle comme ayant été créée à partir du maïs, s'alimentant de cette céréale et espérant en outre (du moins chez les membres de l'élite) « renaître » après sa mort comme le fait chaque année cette plante.

À la différence de son allographe ordinaire, le signifiant et le signifié pictographiques de cette forme tout comme son signifié phonique sont donc humains. On observe ainsi que la motivation anthropomorphe du signe va de pair avec l'absence du signifiant phonique **WINAL** « mois de 20 jours » qu'a son allographe ordinaire, ainsi que celle des signifiés correspondant (directement) au nombre 20.

**Fig. 9** Le signe céphalomorphe de l'être humain **logogramme**

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**WINIK / WINAAK :**

« tête d'être humain »

**Fig. 10** Le signe de l'homme

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**XIB / KELE'(E)M :**

« tête d'homme

(logogramme

WINIK / WINAAK

marqué

d'un chiffre 1) »



215

**Fig. 11** Le signe du seigneur

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**AJAW 1**

« tête de seigneur :

bandeau royal

sur logogramme

XIB / KELE'(E)M »



**Fig. 12** Le signe du chanteur

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**K'AYO'(O)M :**

« tête d'être humain

qui chante : volute

de la parole devant

le logogramme

WINIK / WINAAK »



On observe en outre que cet allographe céphalomorphe a pour particularité de se comporter comme une « racine graphique », sur laquelle on peut « greffer » des indicateurs afin d'en faire des signes d'hommes, de femmes, ainsi que de titres, de noms ou verbes ayant un rapport avec la bouche, voire aussi d'autres chiffres...<sup>11</sup>

Avec un chiffre 1 (marqué par un petit cercle) sur la joue, il devient ainsi, plus spécifiquement, le logogramme de l'homme de valeur **XIB** « homme », tant que ne lui était pas ajouté de complément phonétique particulier. Le nombre un se disant **HUN** en maya, le chiffre n'est absolument pas lu ici, il est employé comme un indicateur sémantique conférant le genre masculin à cette tête, en référence à l'archétype mythique du jeune héros Hun Ajaw (qui est ainsi représenté dans l'imagerie, avec le nombre 1 introduisant son nom marqué sur son corps, dont son visage). Précédée par un syllabogramme de valeur **ke** et/ou suivi d'un syllabogramme de valeur **ma**, cette même forme devenait, ainsi dotée d'un ou deux compléments phonétiques, un logogramme de valeur **KELE'(E)M** « vigoureux » (**fig. 10**).

Coiffée du « bandeau royal », une variante de cette forme est par ailleurs le logogramme céphalomorphe de la personne (homme ou femme) appartenant à la noblesse dirigeante, de valeur **AJAW** « maître » (**fig. 11**). Aussi ce signe était-il également employé comme céphalomorphe pour marquer le 20<sup>e</sup> signe du calendrier divinatoire, dont le nom était Ahau.

Avec une « volute de la parole ou du chant » devant la bouche, la racine nue « être humain » devient quant à elle le logogramme du chanteur, de valeur **K'AYO'(O)M** « chanteur » (**fig. 12**). Cette volute fonctionne de façon tout à fait comparable au chiffre 1 des deux cas précédents, c'est-à-dire comme un indicateur sémantique.

De façon tout à fait analogue avec au même emplacement les lignes de pointillés qui figurent un liquide en train de couler, cette racine devient le logogramme du verbe « vomir », de valeur **XEJ**, et syllabogramme de valeur dérivée **xe** (**fig. 13**).

Avec la figuration d'un cigare allumé dans la bouche, elle devenait le logogramme du verbe « fumer/têter », de valeur **TS'UTS'** ou **SIHK'** selon la langue (**fig. 14**).

**Fig. 13** Le signe du verbe « vomir »

(dessins d'après D. de Landa, *Relación*  
et Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme XEJ**

**/ syllabogramme xe :**

« tête d'être humain  
qui vomit (logogramme  
WINIK / WINAAK  
régurgitant  
des gouttes d'eau) »



**Fig. 14** Le signe du verbe « fumer »

(dessins d'après Robicsek, *Smoking Gods*, p. 24  
et Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**TS'UTS' / SIHK' :**

« tête d'homme  
qui fume (feu/fumée  
devant cigare  
devant logogramme  
WINIK / WINAAK) »



**Fig. 15** Le signe du verbe « manger »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme WE'**

« tête d'être humain qui mange  
(logogramme WINIK  
/ WINAAK mordant  
un (pain de) maïs  
(logogramme WAAJ /  
O'(O)L / K'AN) »



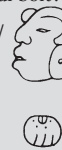
**Fig. 16** Le signe du verbe « boire »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme UK'(AJ) :**

« tête d'être humain qui boit :  
(logogramme WINIK /  
WINAAK mordant  
un logogramme  
JA' / IMIX (/ NA(A)B ?  
/ syllabogramme ba) »



Avec la figuration d'un pain de maïs<sup>12</sup> à l'emplacement de la bouche, la racine graphique «être humain» devient le logogramme du verbe «manger», de valeur **WE'** (fig. 15). Le procédé ici employé est par conséquent similaire aux cinq cas précédents puisqu'en effet l'élément maïs est déchargé de ses signifiants phoniques pour ne fonctionner que comme un pur indicateur sémantique, représentant de façon générique la nourriture des hommes et conduisant au signifié pictographique «être humain qui mange (du pain)».

Avec au même emplacement la figuration d'un bouton de fleur de nymphéacée<sup>13</sup>, elle devient le logogramme du verbe «boire», de valeur **UK'(AJ)** (fig. 16). Le procédé est ici pratiquement identique à celui qui caractérise le cas précédent, à la différence près que l'eau (le liquide duquel s'abreuve fondamentalement l'être humain) n'est pas directement représentée par un signe à base des «gouttes» qui figurent explicitement de l'eau. Il l'est symboliquement par la plante la plus abondante dans les étendues aquatiques du pays maya, qui en apparaît ainsi comme la métaphore végétale. Ce lien métaphorique est d'ailleurs ce qui lie le signe de la fleur de nymphéacée à son principal signifié phonique **JA'**, puisqu'il est le logogramme le plus fréquemment employé pour marquer le lexème désignant l'eau, dès lors qu'il s'agit des eaux superficielles. À la différence des quatre exemples précédents, le signifié pictographique («être humain qui boit (de l'eau)») ne dérive donc pas directement du signifiant iconique («être humain qui mange (une fleur)») mais utilise ici le signifié phonique habituel de son indicateur sémantique.

Avec au même emplacement le signe de la terre<sup>14</sup>, cette tête devient le logogramme de l'*atole* (boisson sucrée à base de maïs), de valeur **SA'** «*atole*», et syllabogramme de valeur dérivée **sa** (fig. 17). Le procédé est encore une fois pratiquement identique à celui qui est employé dans les cas précédents, et en particulier pour le logogramme «boire». Le signifié pictographique («être humain qui mange/boit du miel») ne dérive effectivement pas directement du signifiant iconique («être humain qui mange de la terre»). Bien que l'indicateur sémantique placé dans la bouche n'ait encore une fois aucun signifiant phonique, le signe utilise la valeur logographique potentielle que possède habituellement cet indicateur, en la détournant là de son signifié phonique «terre» vers le signifié homophone

en maya « miel ». Ainsi est mis à profit un cas de rébus utilisé lorsque ce signe fonctionne comme un caractère en soi, qui cependant s'exprime ici de façon sous-entendue.

La contrepartie féminine de la « tête d'homme » de valeur **XIB** (/KELE'(E)M) représente quant à elle une tête de femme vue de profil (**fig. 18**). Elle s'obtient en modifiant la coiffure qui évoque le maïs dans la « racine graphique » céphalomorphe, de valeur **WINIK** ou **WINAAK**, de sorte à la convertir en une volute de cheveux spécifiquement féminine. Lui est

**Fig. 17** Le signe de l'*atole*

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme SA' /**

**syllabogramme sa :**

« tête d'être humain  
qui mange de la terre

(logogramme WINIK /

WINAAK mordant

un logogramme

KAB / KABA(A)N (/ CHAB?)) »



219

**Fig. 18** Le signe de la femme

(dessin J-M Hoppan

d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



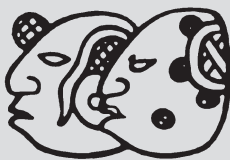
**logogramme**

**IX(İK) / NA' / HUN /**

**syllabogramme na**

**Fig. 19** Le syllogramme humanoïde de la dualité

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



« logogramme

IX(İK) / NA' / HUN /

syllabogramme na

+ tête d'homme

(-serpent) »



également ajoutée en général une « marque d'élégance », semblable à un IL sur la joue. Cette marque est caractéristique des représentations de visages de femmes et de celui de quelques divinités à l'aspect androgyne telles que le dieu du maïs, celui du vent (et celui de la Lune). Ce céphalomorphe adopte alors la valeur logographique **NA'** (« mère ») et la valeur syllabique dérivée **na** mais il est aussi lisible **IXIK** (« dame ») lorsqu'il est suivi d'un complément phonétique de valeur syllabique **ki**. Il semblerait également qu'il ait servi à noter tout simplement le préfixe agentif féminin **ix-**, ainsi que le suggère son emploi fréquent en tant que signe introducteur des glyphes anthroponymiques et titulaires féminins (tandis que leurs homonymes masculins ne portent aucune marque de genre particulière). Notons en outre que sa valeur syllabique **na** est probablement, par notation abrégée de **na'(a)j** « premier » / « principal », ce qui a motivé son emploi en tant que céphalomorphe du chiffre 1 (**HUN**) dans les glyphes de compte.

Comme dans l'imagerie d'une façon générale, les figures de femmes sont (tout en étant cependant loin d'en être absentes) plus rares que les figures d'hommes dans le répertoire des signes d'écriture maya. Notons néanmoins que l'union de la « tête d'homme »<sup>15</sup> et de la « tête de femme », dans un sens comme dans l'autre, est une des réalisations « binômiales » de la dualité maya. De la même façon que les autres expressions en binômes de ce concept, la valeur phonique de ce syllogigramme<sup>16</sup> était **TS'AK** « ajout(er) » (**fig. 19**).

Cette liste de signes humains n'est pas exhaustive et bien d'autres signes en forme de profils humanoïdes ne sont pas toujours déchiffrés, tandis que d'autres (ainsi qu'il a été vu précédemment) ne sont que des variations graphiques de signes ordinaires, « anthropomorphisés » en leur ajoutant une bouche et un nez (voire aussi un œil) sans pour autant que leur valeur n'en soit modifiée.

De cet échantillon on pourra en particulier retenir que le signe maya de la femme figure de façon conventionnelle une tête de femme, celui de l'homme une tête d'homme et que ce dernier dérive lui-même d'une racine graphique qui est le signe de l'être humain en général. Par l'adjonction d'indicateurs sémantiques, cette racine permet également d'obtenir notamment les signes des verbes « manger », « boire », « fumer » et « vomir ». On retiendra aussi que la forme ordinaire du signe maya de l'être humain ne représente pas un humain mais (une partie d')un singe.

## Signes des parties du corps humain

Nous venons de voir qu'aucun des céphalomorphes figurant des humains en vie ne marque le lexème signifiant « tête ». Celui-ci est marqué par un céphalomorphe appartenant au registre des signes de la mort, représentant en l'occurrence la tête d'un squelette humain, autrement dit un crâne (de signifiés pictographiques « tête de mort » et « os »), dépourvu de mandibule (**fig. 20**). De lecture **JOL** ou **POL** « tête », il peut également, selon le contexte, adopter la valeur **BAAK**, dont le sens premier est le substantif « os »<sup>17</sup>. Deux sens secondaires consistent en l'usage adjectif de ce lexème (« (qui n'a que des) os, squelettique, très maigre ») et en la désignation du héron, animal commun dans la plus grande partie de l'aire maya et notamment caractérisé par cette particularité physique.

Mal déchiffrée, c'est en revanche une variante de la racine graphique « être humain », mettant en évidence des lèvres proéminentes au détriment de la figuration des yeux, qui serait dans certains cas logogramme de valeur **TI'** « bouche », dont l'emploi en préposition signifie « autour/près de », « au bord de » (**fig. 21**).

221

**Fig. 20** Le signe de la tête

(dessin J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



logogramme

BAAK / JOL / POL

« crâne »

**Fig. 21** Le signe de la bouche?

(dessin J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



logogramme **TI'**?

« tête d'être humain

à grosse bouche »

**Fig. 22** Le signe des dents ?

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**syllabogramme ko :**

« bouche d'aristocrate  
(dents incrustées),  
vue de face »

**Fig. 23** Les signes de l'œil (dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).

**logogramme IL :**



« œil (de face) ou "mauvais œil"  
de l'inframonde (de profil) »

**logogramme CH'OK :**



« face de noble  
(œil/yeux de face  
sur syllabogramme ko) »



**Fig. 24** Le signe de la main

(dessin J-M Hoppan  
d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme K'AB / K'AAL ?**

« main droite aux doigts tendus »

**Fig. 25** Les signes des verbes « aboutir » et « terminer »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).

**logogramme JUUL :**



« main droite à l'index tendu »

**logogramme TSUTS (/ JO'(O)M) :**



« main et pendentif (logogramme JUUL  
devant pendeloque en os ou tenant  
un bâton à pendeloque en os) »

Vue de face, la figuration d'une bouche humaine ouvrant sur des « dents » (où sont en principe visibles les petits disques de jade que les membres de l'aristocratie s'y faisaient volontiers incruster) est syllabogramme de valeur **ko**, probablement de **KOH** « dent(s) », « mâchoire » (**fig. 22**).

Allusion à l'autre partie d'aspect majeur dans une tête, la figuration en coupe d'un œil vu de profil et à la pupille « ouverte » (« œil regardant ») est logogramme de la vision et du verbe « voir » **IL**. Vu de face, l'équivalent « œil/yeux de face » en est allographe sauf lorsque son association à la bouche de valeur **ko**<sup>18</sup>, en fait le logogramme de valeur **CH'OK** « noble » (**fig. 23**).

En ce qui concerne les signes des parties du corps humain autres que la tête, l'écriture maya est donc fort riche aussi en représentations de mains, en diverses positions et dont seule une partie d'entre elles (de la même façon que pour les céphalomorphes) est déchiffrée. Parmi celles qui le sont, une « main aux doigts tendus vers la droite » est logogramme de valeur **K'AB** « main » mais elle serait lue **K'AAL** « clore » lorsqu'elle est associée à un complément phonétique de valeur **li** (**fig. 24**).

Lorsque le majeur, l'annulaire et l'auriculaire sont repliés (« main qui montre »), elle devient logogramme de valeur **JUUL** « aboutir/arriver ». Dotée en outre d'un pendentif en os à l'extrémité de l'index<sup>19</sup> (« main qui montre de l'os/la mort »), elle prend la valeur **TSUTS (/JO'(O)M)** « terminer » (**fig. 25**).

Outre ces mains logogrammes dont le sens appartient au champ sémantique de l'accomplissement, on connaît également celle qui est dotée d'un pinceau (« main qui peint/écrit »), logogramme de valeur **TS'I(I)B** « peindre des figures/écrire » (**fig. 26**).

**Fig. 26** Le signe du verbe « écrire (au pinceau) »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).

**logogramme TS'I(I)B :**

« bras tenant un pinceau »



Celle « qui tient un poisson » (« main qui pêche ») est logogramme de valeur **TSAK** « invoquer » (**fig. 27**).

Une main gauche figurée dans une posture qui suggère la réception possible d'un objet (« main qui reçoit ») est, selon la langue, logogramme de valeur **K'AM** ou **CH'AM** (« recevoir », « prendre »). De même si cette « main qui reçoit » porte une « fleur céphalomorphe »<sup>20</sup> (« main recevant un cadeau »), la fleur étant le symbole végétal de l'offrande (**fig. 28**).

Si (pour des raisons actuellement encore indéterminées) cette « main de la réception » porte en revanche un syllabogramme de valeur **mu** ou bien le signe du maïs en tige qui marque le 13<sup>e</sup> signe (Ben) du calendrier divinatoire, elle devient logogramme de valeur **Y-AL** « le poids de/le fils de femme de » (**fig. 29**).

Évocation graphique du « rituel d'aspersion », la « main qui asperge du sang » est quant à elle logogramme de valeur **CHOK** « répandre » (**fig. 30**).

Une main dont l'index rejoint tout simplement le pouce (« main (droite) à pouce et index joints ») marque le septième signe du calendrier divinatoire<sup>21</sup>. Autrement, elle est employée comme syllabogramme ordinaire de valeur **chi** (**fig. 31**).

À la différence de ce que l'on a observé avec les signes humains proprement dits, on remarque avec ces signes mayas de parties du corps que le rapport au réel y est nettement moins direct. Il n'y a guère que le signe de la main qui représente vraiment une main, comme du reste c'est le cas dans les autres écritures figuratives abordées dans cet ouvrage. Il n'y a en revanche que chez les Mayas que le signe de la tête figure une tête de mort. Le signe de la bouche serait également céphalomorphe et celui qui

**Fig. 27** Le signe du verbe « invoquer »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme TSAK :**

« main agrippant  
un poisson »

**Fig. 28** Le signe du verbe « recevoir »

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



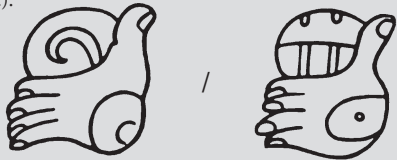
**logogramme K'AM/CH'AM :**

« main gauche  
qui reçoit  
(un logogramme  
NIK/NICH  
/ BOOK / AJAW) »



**Fig. 29** Le glyphe de filiation « son enfant  
(de femme) » (dessins J-M Hoppan d'après Macri

& Looper, *op. cit.*).



**logogramme YAL :**

« logogramme  
K'AM/CH'AM  
sous une volute  
(syllabogramme mu  
ou une tige de maïs  
logogramme AJ / BEN) »



225

**Fig. 30** Le signe du verbe « répandre »

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme CHOK :**

« main  
gauche  
éparpillant  
des  
gouttelettes »



**Fig. 31** Main droite aux doigts relevés  
avec index rejoignant le pouce

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme MANIK'**

**syllabogramme chi :**

« main droite à pouce  
et index joints »

graphiquement se rapprocherait le plus de ce que l'on a en Chine et en Égypte serait en fait le signe des dents (ouvrant toutefois sur une denture clairement dessinée). Quant aux représentations d'un œil, elles ne marquent pas le mot signifiant « œil »<sup>22</sup> mais sont le signe du verbe « voir » et celle qui le représente de face peut également être le glyphe d'un titre de noblesse, lorsqu'elle est suivie d'un complément à la fois sémantique et phonétique (les « dents »).

### Signes des félins

226

Parmi les représentants de la faune habitant le pays maya, le jaguar a un statut particulièrement prédominant, non seulement parmi les autres animaux mais aussi parmi les quelques autres espèces de félins (tels le puma et l'ocelot). Il paraît à ce propos très significatif de remarquer que, représenté en « figure entière » sous les traits d'un animal semblable à un jaguar sans taches, le puma n'est éventuellement présent dans l'écriture que par un rare logogramme de possible valeur **KOH** ou **CHOJ** selon la langue (« puma/dent(s)/mâchoire »).

Éclipsant donc dans l'imaginaire maya les rares autres félins de la forêt, le jaguar est un animal sacré : son nom (**HIX**) est marqué comme chez les Aztèques (avec Ocelotl) par le 14<sup>e</sup> signe du calendrier divinatoire. Mais le plus souvent l'animal est désigné par le terme plus générique **BALAM** (littéralement « celui qui se cache »), par allusion à ses mœurs nocturnes et discrètes. Aussi est-il un des « animaux de la nuit » associés à l'inframonde et de nombreuses divinités de cette partie du cosmos maya ont d'ailleurs les traits de jaguars anthropomorphes, à commencer par celle qui règne sur les mondes souterrains et représente le Soleil nocturne. Ainsi il compose aussi avec le serpent (animal qui aux yeux des Mayas était associé au ciel, dans la mesure où il représentait un de ces deux grands axes célestes que forme la trajectoire des planètes) un des binômes exprimant la dualité (laquelle peut également être exprimée par les binômes homme-femme — comme on l'a vu —, jour-nuit, ciel-terre et d'autres encore). Le fait que le jaguar soit également un prédateur notoire, en quelque sorte un « roi des animaux », l'associe également à la force du pouvoir des rois. De nombreux « esprits-jaguars » (le « jaguar-étoile », le « jaguar-nymphéacée », etc.)

sont ainsi les « *nahuales* »<sup>23</sup> les plus fréquents chez les souverains. Le nom du jaguar est d'ailleurs un de ceux qui le plus souvent entre dans la composition des noms de règne de nombreux dirigeants mayas. Ainsi, il est par ailleurs très significatif que le jaguar fut l'emblème de Tikal, la plus puissante cité maya de l'époque classique, tandis que le serpent était celui de Calakmul, la grande rivale de Tikal à la même époque. Enfin, le jaguar était en outre le patron du premier mois de l'année solaire maya.

Quasiment comme les signes de l'humanité, dont son statut dominant parmi les animaux l'en rapproche, le signe du jaguar se manifeste en céphalomorphes (voire en figures entières) ou en parties de son corps. Ainsi, trois taches<sup>24</sup> dans un œil suffisent à marquer son nom : des « ocelles dans un œil » sont en effet le logogramme ordinaire de valeur **HIX** « jaguar », employé pour marquer le 14<sup>e</sup> signe dans le calendrier divinatoire (**fig. 32**).

Une « tête de jaguar » (vue de profil) est son céphalomorphe mais peut également être lue **BALAM** « jaguar générique/prédateur/fauve » si elle est précédée par un complément phonétique de valeur syllabique **ba** et/ou suivie d'un complément de valeur **ma** (**fig. 33**).

**Fig. 32** Le signe ordinaire du jaguar

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme HIX :**

« œil de jaguar  
(fusion entre œil  
(de face)  
et logogramme  
BALAM / HIX) »



**Fig. 33** Le signe céphalomorphe du jaguar

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**BALAM / HIX**

« tête de jaguar »

La patte de l'animal («patte de jaguar») est logogramme ordinaire, ou éventuellement «mis en tête», de valeur **ICH'AAK** «griffe/ongle/sabot» (**fig. 34**).

Sa queue («queue de jaguar») est syllabogramme de valeur **ne**, probablement dérivée de **NEH** «queue» (**fig. 35**).

En ce qui concerne ensuite le signe figuratif du «*nahual*» dans l'écriture maya, notons qu'on y voit dans sa forme ordinaire la représentation d'une «fleur anthropomorphe» (cf. note 20) dont une moitié est tachetée d'ocelles. Le signifié pictographique de cette icône renvoie ainsi au concept de «seigneur se transformant en jaguar» et au signifié phonique **WAY(AAS) / WAY(IS)** «double spirituel» (**fig. 36**).

La version céphalomorphe de ce logogramme du «sorcier» est une forme littéralement «inverse», c'est-à-dire la figuration d'une tête de jaguar (au museau en général retroussé afin de montrer les crocs) avec un œil en «fleur anthropomorphe» (**fig. 37**). Proche de celui du cas précédent, le signifié pictographique est ici «seigneur transformé en jaguar» et renvoie au même signifié phonique. D'autres formes, dont l'iconicité n'avait pas de rapport avec le jaguar, existaient par ailleurs.

Ce que l'on pourra notamment retenir de ces signes des félins est que le signe du principal fauve du pays maya représente une tête (ou un corps entier) de jaguar, par conséquent de la même façon que le signe de l'homme figure une tête d'homme et celui de la femme une tête de femme, mais que cette tête peut très volontiers être réduite à sa plus simple expression du moment que des ocelles agissent comme indicateur sémantique permettant d'identifier à coup sûr cet animal. D'autres parties de son corps étaient des signes de parties génériques de corps animaux, pas forcément félins.

**Fig. 34** Les signes de la griffe

(dessins J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).

**logogramme ICH'AAK**

«patte de jaguar»



**logogramme ICH'AAK 2:**

« tête de dragon à patte  
de jaguar (fusion  
entre logogramme  
ICH'AAK 1,  
logogramme BALAM / HIX  
et tête de "dragon Zip"  
(crâne de dragon  
des étoiles?)) »



**Fig. 35** Le signe de la queue de jaguar

(dessins J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



/



**syllabogramme ne:**

« queue de jaguar »

**Fig. 36** Le signe ordinaire du sorcier

/ « *nahual* jaguar » (dessins J-M Hoppan  
d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



**logogramme WAY(AAS) /**

**WAY(IS) 1:** « tête de nahual  
royal (fusion entre  
le logogramme  
NIK/NICH / BOOK / AJAW  
et le logogramme  
BALAM / HIX) »



**Fig. 37** Le signe céphalomorphe du « *nahual*

jaguar » (dessins J-M Hoppan d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



**logogramme WAY(AAS) :**

**WAY(IS) 2:** « tête de nahual  
royal (logogramme  
BALAM / HIX  
avec œil  
en logogramme  
NIK/NICH / BOOK / AJAW) »



## Signes d'oiseaux et de serpents

En tant que prédateurs du ciel, les rapaces diurnes sont la contrepartie aérienne des félins. Cela dit, contrairement à ce que l'on observe volontiers ailleurs en Mésoamérique (comme notamment chez les Aztèques et leurs prédécesseurs toltèques), ce n'est pas l'aigle qui y occupe chez les Mayas la place prédominante, du moins de façon directe puisque (en figure entière, d'une façon similaire à ce qui serait le signe du puma), une seule figuration évidente d'aigle fait partie du répertoire des signes de l'écriture maya, signe qui de surcroît n'est pas déchiffré (**fig. 38**).

Sous la forme d'une tête de « dragon-aigle » (figurant le rapace diurne d'une façon beaucoup moins réaliste que dans le cas précédent), un céphalomorphe est, dans le calendrier divinatoire, employé pour marquer le 15<sup>e</sup> signe, dont le nom est Ts'ikin (« aigle ») dans les régions du sud<sup>25</sup> et Men (« faire ») au Yucatán. « Avatar » aviaire de la principale divinité Itzamná chez les Mayas, cet aigle mythique représente dans l'ensemble de la Mésoamérique le Soleil descendant, à travers l'articulation effectuée entre l'espace et le temps par les « porteurs d'années » (**fig. 39**).

En revanche, les signes de vautours (il est vrai nettement plus abondants que les aigles en pays maya) sont nombreux. Une « racine graphique » du vautour (à la fois typiquement maya et où l'animal peut clairement être reconnu sous la forme d'une tête générique de rapace diurne) permet d'obtenir les signes de deux espèces de vautour habitant le pays maya. Avec le « bandeau royal » (faisant d'une « tête d'homme » **XIB/KELE'(E)M** une « tête de seigneur » **AJAW**), une « tête de vautour royal » est un autre logogramme de valeur **AJAW** (« maître » ou « seigneur »). Portant au front le syllabogramme de valeur **ta**, **tä** (?) ou **ti** (marqueur le plus fréquent de la préposition la plus largement usitée dans les langues mayas), une « tête de vautour commun » est en revanche logogramme de valeur **K'UUCH** ou peut-être **TA'JOL** selon la langue (« urubu »), ainsi que graphie élaborée du syllabogramme de valeur **ta**, **tä** (?) ou **ti** (**fig. 40**). À partir de cette forme, peuvent également être obtenus d'autres « dérivés » : une « tête de vautour commun tenant en son bec un ver ou un tubercule » est par exemple syllabogramme céphalomorphe de valeur **li**, tandis qu'un « vautour commun cavant l'œil d'un mammi-fère » est phonogramme céphalomorphe de valeur **'i**.

**Fig. 38** Le signe de l'aigle

(dessin J-M Hoppan d'après  
Macri & Looper, *op. cit.*).



**Fig. 39** Le signe du « dragon aigle »

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

TS'IKIN / MEN :

« tête de dragon-aigle

(fusion entre tête  
d'Itzamná

et tête de rapace  
diurne) »



**Fig. 40** Signes du vautour

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

AJAW 2 :

« tête de vautour

royal

(bandeau royal  
sur tête de rapace  
diurne) »



**logogramme**

K'UUCH (/ TA'JOL)

/ syllabogramme

ta/tä/ti « tête d'urubu

(syllabogramme

ta/tä/ti devant

tête de rapace

diurne) »



En tant qu'animal associé au ciel nocturne et y représentant plus particulièrement la trajectoire des planètes (axe de la voûte céleste, conjointement à la Voie Lactée qui lui est l'axe orthogonal), le serpent est l'« animal de la nuit » opposé au jaguar, ainsi qu'on le retrouve entre autres chez les Mayas dans la symbolique des luttes entre Calakmul et Tikal pour le pouvoir, et (aussi curieux que cela pourrait donc *a priori* sembler) il n'est aucunement une créature chthonienne mais un être fondamentalement céleste. Ce concept n'est pas spécifiquement maya puisqu'il est largement diffusé aussi à travers la Mésoamérique (on ne se surprend ainsi pas des « serpents à plumes », dont les cultes ont été plus largement adoptés en pays maya durant l'« horizon » toltèque du Postclassique ancien) mais on en trouve chez les Mayas une manifestation linguistique en ce que, selon les langues, les termes pour « serpent », « ciel » et « quatre » (nombre des extrémités cardinales du ciel, soutenues par les « porteurs d'années » à l'est, au nord, à l'ouest et au sud) sont homophones (dans les régions du sud des Basses Terres) ou presque (en yucatèque). Dans les régions où l'homophonie est complète, les « jeux de mots » autour de ces termes y sont également fréquents, même si la graphie lèvera en général les ambiguïtés : une « tête de serpent » marquera plus volontiers le mot dans son sens de « serpent », tandis que le logogramme du ciel marquera plus volontiers sa signification « ciel » et que le nombre 4 sera plutôt noté par quatre petits cercles ou bien leur céphalomorphe, la tête du dieu solaire K'inich Ahau.

Parmi les serpents ainsi figurés par leur tête, une « tête de boa » est logogramme de valeur **CHAN** ou **KAN** « serpent » (selon la langue) et est employée pour marquer le 5<sup>e</sup> signe dans le calendrier divinatoire<sup>26</sup> (**fig. 41**).

Une « tête de crotale » (au museau retroussé montrant les crochets du serpent) est également logogramme de valeur **CHAN** ou **KAN** « serpent », mais elle n'était en revanche pas employée pour marquer le 5<sup>e</sup> signe dans le calendrier divinatoire (**fig. 42**).

En figure entière, un « serpent (générique) » est un logogramme de valeur **CHAN** employé en rébus afin de marquer par homophonie la particule signifiant « depuis » (**fig. 43**).

**Fig. 41** Signe céphalomorphe du boa

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

CHAN/KAN / CHIKCHAN :

« tête de boa »

**Fig. 42** Signe céphalomorphe du crotale

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

CHAN/KAN :

« tête de crotale »

**Fig. 43** Signe du serpent

(dessin J-M Hoppan d'après

Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme CHAN :**

« serpent (générique) »

Ce que l'on pourra ainsi retenir des signes de serpents mayas est que le signifié phonique de la seule figuration générique du serpent, semblable aux signes correspondants dans les autres écritures abordées dans cet ouvrage, est détourné afin de noter un morphème grammatical et non pas directement le mot signifiant « serpent ». Ce dernier est marqué par des signes représentant les têtes des deux principales espèces de serpents habitant le pays maya. Quant aux rapaces diurnes, seul le vautour commun a son nom marqué par un signe figurant sa tête.

## Signes de l'espace et du temps

Comparés aux signes humains et animaux vus précédemment, les signes mayas du cosmos, dont ceux de l'espace et du temps, paraissent dans l'ensemble plus éloignés d'une réalité d'emblée identifiable. Une plus grande proportion d'entre eux continue du reste à défier toute tentative d'interprétation iconique.

D'origine iconique indéterminée, le logogramme de la terre<sup>27</sup>, de valeur **KAB** (ou, selon la langue, **CHAB**) «terre», est également (par homophonie) celui du miel (**fig. 44**). On notera toutefois la parenté graphique entre ce signe et le logogramme ordinaire de la pierre (notamment de valeur logographique **TUUN** «pierre»), dont le signifié pictographique semblerait renvoyer aux grottes qui caractérisent le sous-sol calcaire et marqué par les phénomènes karstiques de la plus grande partie du pays maya.

L'origine iconique du logogramme du ciel, de valeur **CHA(A)N** ou **KA'(A)N** selon la langue («ciel»), est également inconnue, même si l'on y distingue dans sa partie supérieure un signe de réflexion de la lumière sur une surface de pierre polie (indicateur sémantique de «brillance») (**fig. 45**).

L'union des deux est, comme celle d'une «tête d'homme» et d'une «tête de femme» (de signifié pictographique «dualité femme + homme»), une autre des nombreuses réalisations «binômiales» de la dualité maya, de valeur **TS'AK** «ajout(er)» (**fig. 46**).

Une paire d'«yeux de la nuit (reliés par une sorte d'accolade)» fixant le spectateur est la figuration maya d'une étoile, constituant la forme «affixe» du logogramme de valeur **EEK'** «étoile». Sa forme en signe principal consiste en une version dédoublée en miroir, dont une variante graphique inscrite à l'intérieur d'un cartouche est employée pour marquer le 8<sup>e</sup> signe dans le calendrier divinatoire **Lamat** (**fig. 47**). Cette version rend plus évident que ce qui unit les yeux entre eux est le «quadrilobe» symbolisant l'accès à l'inframonde<sup>28</sup>. Sachant aussi que les «yeux de la nuit» sont ces yeux exorbités qui abondent dans les représentations de l'inframonde (au point de les en caractériser), les étoiles mayas sont ainsi d'essence fondamentalement souterraine, même si elles sont parallèlement réminiscentes de perceptions visuelles car elles sont autant d'innombrables yeux des créatures qu'on devine dans les constellations, brillant dans la nuit. Il est en

**Fig. 44** Signe de la Terre

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme KAB /**

**KABA(A)N (/ CHAB)? :**

« Terre (icône indéterminée  
graphiquement proche  
du logogramme

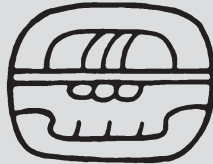
TUUN / KAWAK /

SIJO'(O)M / syllabogramme ku)»



**Fig. 45** Signe du ciel

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**CHA(A)N / KA'(A)N :**

« ciel (marque  
de brillance  
— surface polie —  
sur icône  
indéterminée) »



**Fig. 46** Le syllogramme « ciel/haut + Terre/bas »  
de la dualité (dessins J-M Hoppan d'après Macri  
& Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**CHA(A)N**

**/ KA'(A)N**

**+ logogramme**

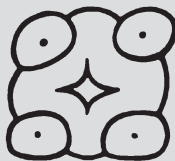
**KAB / KABA(A)N**

**(/ CHAB)? »**



**Fig. 47** Le signe ordinaire de l'étoile

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



/



**logogramme EEK' :**

« 4 (/2) yeux  
de l'inframonde  
(vus de face)  
autour  
d'une entrée  
de grotte »



**Fig. 48** Le signe céphalomorphe de l'étoile

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme**

**EEK' / LAMAT(/LAMBAT?) :**

« tête du dragon des étoiles

(logogramme EEK'



dans œil



ou tête

de crocodilien »



**Fig. 49** Signe de la Lune

(dessins J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme UH / JA'**

**/ syllabogramme ja :**

« Lune

(gouttes d'eau



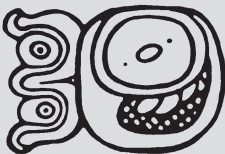
dans cenote) »



**Fig. 50** Le syllogramme « étoile(s)/Lune »

de la dualité (dessins J-M Hoppan

d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



« logogramme

EEK'



+ logogramme

UH / JA' /

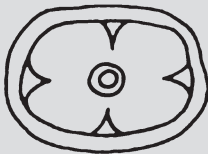
syllabogramme

ja »



**Fig. 51** Le logogramme ordinaire du Soleil

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Looper, *op. cit.*).



**logogramme K'I(I)N**

« fleur solaire

à quatre pétales »

effet vrai que, vues depuis la Terre, les étoiles donnent l'impression d'effectuer une grande partie de leur parcours cyclique sous terre, comme si elles prenaient naissance dans l'inframonde. Aussi ce logogramme de l'étoile appartient-il avant tout au répertoire des signes chthoniens.

Le céphalomorphe de ce signe figure la tête d'un dragon céleste dont la pupille est la forme minimale « affixe » du signe de l'étoile, cette tête pouvant ne se réduire qu'à son œil<sup>29</sup> (**fig. 48**). Il est également employé pour marquer le 8<sup>e</sup> signe dans le calendrier divinatoire.

Un croissant (« grotte » / « doline (*cenote*) ») contenant un alignement de petites gouttes d'eau (autrement dit les « eaux du ciel ») est la figuration maya de la Lune. Patronne du mois Ch'en<sup>30</sup>, la Lune était en effet vue comme un conteneur céleste d'eau, en partie responsable des précipitations dans le « cycle de l'eau », du fait qu'elle soit un *cenote* voyageant quotidiennement à travers le ciel et se renversant. Aussi une figuration de la Lune était-elle selon les cas logogramme de valeur UH « Lune », de valeur JA' « eau » (tout comme le bouton de fleur de nymphéacée, syllabogramme de valeur ba et symbole des eaux terrestres) ou encore syllabogramme de valeur dérivée ja (**fig. 49**).

L'union de l'« étoile » et de la « Lune » est une autre des nombreuses réalisations « binômiales » de la dualité maya (**fig. 50**). De la même façon que les autres expressions en binômes de ce concept, la valeur phonique de cette paire était TS'AK.

Comme on l'a vu précédemment, la figuration en plan d'une petite fleur à quatre pétales dans un cartouche (« fleur solaire ») est le logogramme ordinaire du jour, de valeur K'I(I)N « Soleil/jour »<sup>31</sup> (**fig. 51**). Cette fleur est l'attribut du dieu solaire K'inich Ahau, dont la tête entière peut en être une graphie plus élaborée. Comme on l'a également vu, une « tête de singe-hurleur » est dans un glyphe de comput un allographe de ces formes (**fig. 2**).

En ce qui concerne cet échantillon de signes mayas de l'espace, on retiendra enfin que seuls les signes de l'étoile et de la Lune représentent directement, à leur façon, les parties du cosmos dont ils marquent le nom. Il est vrai que, par rapport au Soleil, au ciel ou à la Terre, les étoiles et la Lune sont ce qu'il est le plus aisé d'examiner dans sa globalité. La Lune est en particulier ce qui chez les Mayas diffère le moins des formes que l'on trouve ailleurs, toutes réminiscentes du croissant lunaire...

**1** « Usaba también esta gente de ciertos caracteres o letras con las cuales escribían en sus libros sus cosas antiguas y sus ciencias, y con ellas y figuras y algunas señales en las figuras, entendían sus cosas y las daban a entender y enseñaban. Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del Demonio, se los quemamos todos, lo cual sentían a maravilla y les daba pena » (Fray Diego de Landa, *Relación de las Cosas de Yucatán*, 1566, México, p. 185).

**2** C'est ainsi qu'il est d'usage d'appeler les manuscrits du Mexique ancien.

**3** Rapidement motivées par la naissance au XIX<sup>e</sup> siècle d'un goût international pour l'archéologie de la zone maya, des tentatives de déchiffrement de l'écriture maya furent effectuées dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En dépit d'avancées considérables réalisées en ce domaine au cours

des dernières décennies, le déchiffrement de l'écriture maya n'est toujours pas achevé aujourd'hui et de nombreuses lacunes ou points hypothétiques subsistent. Plusieurs essais d'inventoriage et de catalogage des signes employés par les scribes mayas durant les deux millénaires d'utilisation de cette écriture ont été faits au cours du XX<sup>e</sup> siècle, permettant d'identifier environ un millier de graphèmes, à l'aspect souvent figuratif. Le plus utilisé de ces catalogues des signes de l'écriture maya reste celui de J. Eric S. Thompson (*A Catalog of Maya Hieroglyphs*, 1962, Norman). Le plus récent (Martha J. Macri et Matthew G. Looper, *The New Catalog of Maya Hieroglyphs, vol.1, The Classic Period Inscriptions*, 2003, Norman) porte sur les signes des sources de type épigraphique, qui datent essentiellement de ce que les mayanistes appellent l'« époque classique » maya (entre les III<sup>e</sup>

et X<sup>e</sup> siècles de notre ère). En attente d'être prochainement publié par les mêmes auteurs, un second volume portera sur les sources paléographiques, qui consistent en trois manuscrits plus tardifs, produits entre les XIII<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et conservés dans l'Union européenne (à Paris, Dresde et Madrid).

**4** On peut en reconnaître des versions en caractères latins dans la littérature de l'époque coloniale.

**5** Cette souplesse reste dans la plupart des écritures toute relative, dans la mesure où, en général, l'écriture reflète davantage les académismes et diverses formes de conservatisme, et est par conséquent plus volontiers sujette aux normalisations.

**6** L'identification des signes est impossible lorsque l'écriture s'y réduit à des « pseudo-glyphes » n'ayant plus de contenu intelligible mais qui continuent cependant

à investir les objets  
qui les portent de leur  
« pouvoir animé ».

**7** Un locuteur nahuatl aurait  
sans doute lu le même signe  
**MAZATL**.

**8** Dans le calendrier  
divinatoire, le signe du singe  
était du reste employé  
pour marquer le 11<sup>e</sup> signe,  
dont le nom était Bats'  
(« singe-hurleur ») dans  
les régions du sud (d'une  
façon par conséquent  
analogue à ce que l'on peut  
observer dans l'équivalent  
aztèque de ce calendrier, riche  
en étroites correspondances  
avec les signes mayas),  
mais ce nom était Chuen  
(« artisan ») au Yucatán.  
Les singes étant dans  
la mythologie maya d'anciens  
êtres humains, c'est d'ailleurs  
un couple de divinités  
d'aspect simiesque (Hun Bats'  
et Hun Chuen) qui patronise  
des activités aussi  
spécifiquement humaines  
*a priori* que l'art(isanat)  
et l'écriture.

**9** Figurant une surface dure  
qui réfléchit la lumière  
(telle que pendeloques  
en pierre semi-précieuse,

lames d'obsidienne polie  
ou coquilles de gastéropodes  
marins), ces marques  
fonctionnent,  
lorsqu'elles sont ainsi  
miniaturisées et greffées  
à l'intérieur d'un autre signe  
ou bien employées comme  
signe périphérique précédant  
le signe principal d'un glyphe,  
comme des indicateurs  
sémantiques associant  
le concept évoqué  
au monde lumineux du ciel  
diurne, ce qui les oppose  
alors aux « marques  
d'obscurité » qui figurent  
une paire d'yeux arrachés  
(les « yeux de l'inframonde »)  
caractéristiques de l'univers  
obscur du ciel nocturne  
et des mondes souterrains.

**10** Cette période  
de vingt jours est appelée  
par les mayanistes *uinal*,  
ou « mois » de vingt jours.

**11** Aucune de ces formes  
« vivantes » n'a néanmoins  
pour signification « tête » :  
celle-ci est marquée  
par un crâne qui, selon  
les cas, aura également  
la signification « os ».

**12** Lorsqu'elle est employée  
comme un caractère  
en soi, cette icône a selon  
ses compléments phonétiques  
la valeur logographique **WAAJ**,  
signifiant « (pain de) maïs »,  
la valeur **O'(O)L** « cœur  
(spirituel) » ou encore,  
dans le calendrier divinatoire,  
la valeur **K'AN** « jaune »  
et « précieux » (4<sup>e</sup> signe)  
comme le maïs mûr...

**13** Cette icône est  
le symbole végétal  
des étendues d'eau terrestres.  
Lorsqu'elle est employée  
comme un caractère en soi,  
elle a en général la valeur  
syllabique **ba**, mais elle  
peut aussi avoir la valeur  
logographique **JA'** « eau »  
ou bien, dans le calendrier  
divinatoire, la valeur **IMIX**  
« (nom rituel du) fromager  
*ceiba* » (1<sup>er</sup> signe). Une autre  
de ses valeurs logographiques  
a peut-être été **NA(A)B**  
« nymphéacée ».

**14** Le signe de la terre  
a par ailleurs la valeur **KAB**  
ou peut-être aussi **CHAB**  
selon la langue, signifiant  
« terr(itoir)e » mais  
également « miel »,  
et qui marque aussi

le 17<sup>e</sup> signe **KABA(A)N**  
dans le calendrier  
divinatoire.

**15** Le signe de la « tête  
d'homme » est en général  
marqué du signe  
des « écailles de serpent »  
qui renforcent l'allusion  
au héros Hun Ajaw  
par l'intermédiaire  
d'une référence à l'animal  
antagoniste du jaguar, auquel  
est associé son frère Yax  
Balam (voir « Signes des  
félins » et « Signes d'oiseaux  
et de serpents »).

**16** Juxtaposant plusieurs  
signes en un composé  
dont le signifiant  
phonique n'est pas celui  
de chacun des signes pris  
séparément, ce que certains  
auteurs nomment  
des syllogigrammes  
est un procédé  
herméneutique fondamental  
dans d'autres écritures  
à base logographique  
telles que les écritures  
sumérienne et chinoise :  
« À la manière des Chinois,  
les Sumériens ont recours,  
pour traduire de nouveaux  
mots de la langue,  
à des syllogigrammes,

ces agrégats logiques  
où le sens est articulé  
en deux ou trois signes  
primitifs qui prennent  
le statut de sous-graphies.  
Ces compositions sont  
forcément métaphoriques  
car elles sont privées de toute  
possibilité d'interprétation  
purement figurative. »  
(J. J. Glassner, *Écrire à Sumer.*  
*L'invention du cunéiforme*,  
2000, Paris, p. 186-87).

**17** Sans suffixe  
d'inaliénabilité, il prend aussi,  
métaphoriquement, le sens  
de « captif ».

**18** Association  
formant ainsi un glyphe  
qui « condense » une  
face humanoïde au moyen  
d'un œil ou une paire d'yeux  
fixant le lecteur au-dessus  
d'une bouche aux dents  
incrustées (qui jouera alors  
aussi un rôle de complément  
phonétique final).

**19** Avec ou sans bâton.

**20** Ce signe est par ailleurs  
de valeurs **NIK/NICH**  
« fleur (générique) », **BOOK**  
« parfum » ou **AJAW** « seigneur  
(20<sup>e</sup> signe dans le calendrier  
divinatoire) ».

**21** Ce signe a pour nom  
yucatéque Manik, mais  
il semblerait initialement  
avoir été Chij « cervidé »,  
dans les langues du sud.

**22** En maya, ce mot  
signifie également  
« visage ». Sa notation  
n'est attestée que dans  
des glyphes comprenant  
des syllabogrammes ou bien  
par des logogrammes  
marquant des composés, tels  
que l'épithète **K'INICH** « (à)  
œil/visage de Soleil » du dieu  
solaire K'inich Ahau.

**23** Ce sont les « avatars »  
ou doubles animaux d'une  
personne (ou une divinité).

**24** Ces taches sont  
les ocelles qui d'emblée  
permettent d'identifier  
la figuration de la tête  
(ou du corps entier)  
de ce félin comme  
la représentation  
générique des félins tachetés  
tels que le jaguar et l'ocelot.

**25** C'est un emploi  
par conséquent analogue  
à ce que l'on peut à nouveau  
observer dans l'équivalent  
aztèque de ce calendrier.

**26** Ce signe a pour nom  
Chicchan en yucatéque.

**27** Ce signe est employé dans le calendrier divinatoire pour marquer le 17<sup>e</sup> signe Caban.

**28** Représentation de l'entrée d'une grotte, ce « quadrilobe » figure la gueule du monstre terrestre, vue de face. Ce motif

est présent dans toute la Mésoamérique depuis les Olmèques (Préclassique moyen).

**29** Cela est par conséquent très similaire à la façon dont le signe minimal du jaguar figure un œil dont la pupille est ses taches.

**30** C'est un nom dont la signification est « grotte ».

**31** Ce terme signifie, par extension, « temps ».

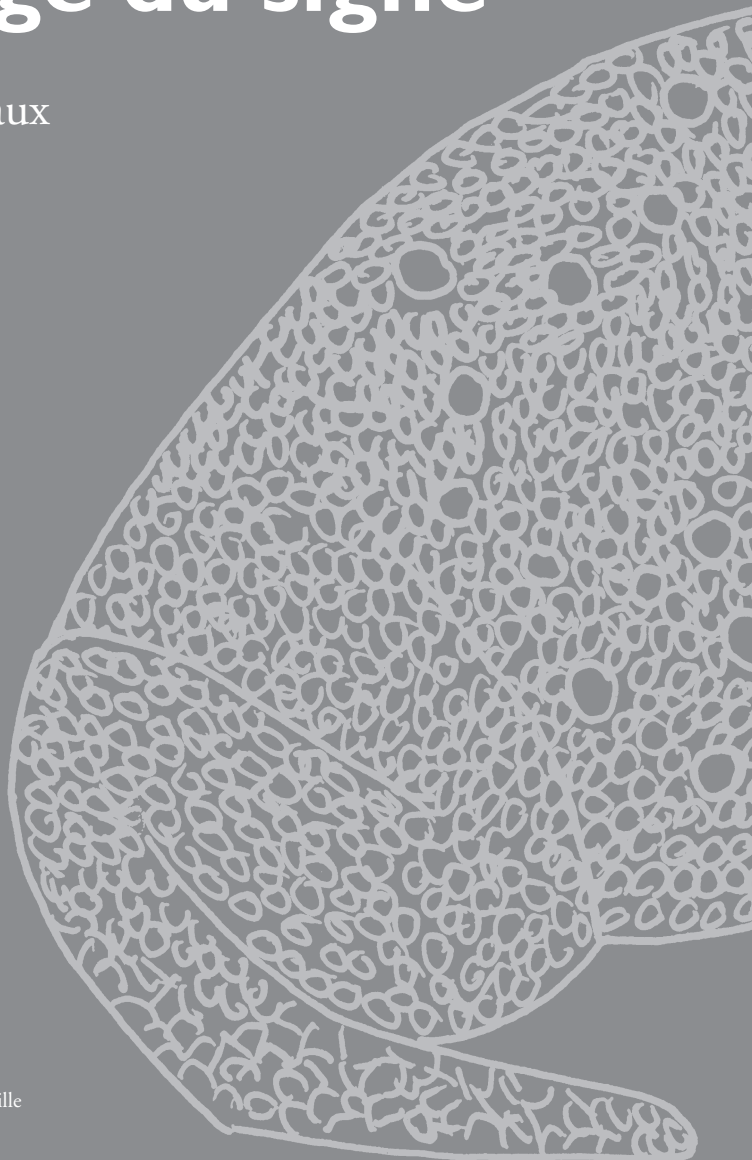
## Bibliographie

- Glassner**, Jean-Jacques, *Écrire à Sumer. L'invention du cunéiforme*, 2000, Paris.
- Hoppan**, Jean-Michel & **de Pierrebourg**, Fabienne, « Plat épigraphique maya (Mésoamérique, Inv. 70.2001.36.1) », *Livres illustrés — La Collection*, 2008, Paris.
- Kerr**, Justin, *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, 1989-2000, New York.
- Knorozov**, Yuri V., *Compendio Xcaret de la escritura jeroglífica maya descifrada por Yuri V. Knorosov*, 1999, México.
- Landa**, fray Diego de, *Relación de las Cosas de Yucatán*, 1566, 1994, México.
- Macri**, Martha J. & **Looper**, Matthew G., *The New Catalog of Maya Hieroglyphs, vol. 1, The Classic Period Inscriptions*, 2003, Norman.
- Robicsek**, Francis, *The Smoking Gods: Tobacco in Maya Art, History and Religion*, 1978, Norman.
- Thompson**, J. Eric S., *A Catalog of Maya Hieroglyphs*, 1962, Norman.

# Écriture égyptienne l'image du signe

Nathalie Beaux

242



Signe égyptien de la grenouille  
(dessin N. Beaux).



**J. Borgès, dans *L'écriture du dieu*<sup>1</sup>**, conte de son recueil *l'Aleph*, met en scène Tzinacàn, mage de la pyramide de Qaholom, enfermé dans une prison avec, dans la cellule voisine, un jaguar. L'obscurité profonde règne, sauf en un bref moment, «à l'heure sans ombre», où chaque jour le geôlier ouvre une trappe située au-dessus des deux cellules et fait glisser le repas des prisonniers. C'est l'unique instant de lumière qui leur est donné, et c'est alors que Tzinacàn peut apprendre à déchiffrer la robe du jaguar. Cette robe dont il sait qu'elle renferme la sentence magique du dieu, capable de conjurer tous les maux, et conçue par Lui dès la création. Aussi passe-t-il de nombreuses années à apprendre l'ordre et la disposition des taches. Peine, fatigues... «Je criai aux murs qu'il était impossible de déchiffrer un pareil texte.» Un jour pourtant, il accepte du fond de son être la réalité de sa condition de prisonnier et il s'ensuit une communion mystique avec le dieu et «comprenant tout, il parvint aussi à comprendre l'écriture du dieu» inscrite sur la peau du jaguar...

Notre aventure de déchiffreur, d'amoureux de l'écriture ressemble un peu à ce conte: combien d'années d'études, de recherche passons-nous à «apprendre la disposition et l'ordre des taches» sans pour autant comprendre le sens profond du message. Oh certes, nous pouvons donner une traduction linéaire, mais pouvons-nous saisir tous les niveaux de lecture que recèle le mot, et en son écorce, le signe dont l'image est un parfum aux composantes subtiles? En de rares moments de lumière, «à l'heure sans ombre», il nous arrive parfois de comprendre comment d'un simple signe, d'une image, surgissent toutes sortes de significations qui permettent, quand on les a à l'esprit, de lire et de comprendre un texte, à tous ses niveaux... moment d'extase perdu dans une mer plane et obscure qui constitue le quotidien de nos recherches. L'ensemble reste à explorer. Si l'écriture est déchiffrée, en ce sens que l'on connaît son mode de fonctionnement et que l'on peut lire la plupart des signes, il existe encore des signes que l'on ne sait pas lire, dont on ne sait ni ce qu'ils figurent, ni ce qu'ils signifient, ni enfin comment ils se prononçaient. Mais même pour les signes que l'on peut lire, c'est-à-dire associer avec un son ou un contenu sémantique, il arrive souvent que l'on ne sache pas exactement ce qu'ils figurent. Dès lors nous échappe tout un arrière-plan, tout un réseau de significations qui est pourtant souvent mobilisé par le scribe, mais à

**Fig. 1** Écriture égyptienne (exemples tirés de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, clichés N. Beaux).

Rê, dieu du Soleil, *R'*



**idéogramme :**

figure le disque  
solaire, réfère à Rê,  
dieu du Soleil,  
lu *R'*

**déterminatif :**

signe du divin

L'éternité (cyclique), *nḥḥ*



un **phonogramme** *n*  
deux **phonogrammes** *ḥ*

**déterminatif :**

signe du disque  
solaire, indicateur  
de la dimension  
cyclique

notre insu, puisque nous ne le connaissons pas. Nous passons ainsi à côté de ce qui rend le texte si riche... Mais si l'on accepte de cueillir chaque signe-image et de le déchiffrer, de l'identifier puis de reconqu岸rir patiemment chaque maille du réseau sémantique dont il est porteur, voilà que tel Tzinacàn, nous ne sommes plus spécialiste d'une tâche, mais commençons à entrevoir la robe du jaguar et à lire le message. Ces quelques réflexions sont là pour vous en convaincre<sup>2</sup>.

Il convient d'abord d'évoquer les caractéristiques fondamentales de l'écriture hiéroglyphique. Pendant plus de trois millénaires, l'écriture hiéroglyphique égyptienne a été utilisée, parallèlement à des écritures

cursives. Les hiéroglyphes, même s'ils évoluaient, certains naissant et d'autres disparaissant, demeuraient clairement figuratifs. L'histoire de son long déchiffrement nous rappelle bien que la lisibilité, la transparence de l'image dans le signe hiéroglyphique égyptien ne veut pourtant pas dire qu'il est lisible par n'importe qui, hors du cadre culturel égyptien, car il n'est jamais représentation, il est toujours interprétation, encodage. *Interprétation...* et donc liberté de l'image dans le signe égyptien : le scribe est libre de composer à sa guise ; il n'y a pas d'orthographe à proprement parler. Entre variante et innovation, l'écriture s'épanouit toujours librement, ne se fige jamais.

## 246

### L'écriture hiéroglyphique

Le signe hiéroglyphique peut fonctionner de trois façons (**fig. 1**) :

- *phonogramme* : il transcrit simplement un son (phonème ou combinaison de phonèmes). Dans cet exemple, on peut lire les phonogrammes *h*, *n*. Ces signes n'apportent d'information qu'au niveau phonétique, quoi qu'ils représentent ;
- *idéogramme* ou *logogramme* : il transcrit un mot phonétiquement tout en figurant quelque chose qui évoque le sens de ce mot. Le signe du disque solaire, dans le nom du dieu Rê, est un idéogramme, parce qu'il permet de lire le nom du dieu, *R'*, et qu'il figure le Soleil, identité même de la divinité ;
- *déterminatif* ou *classificateur* : il figure quelque chose qui évoque le sens de ce mot et permet d'en orienter la lecture, de l'interpréter. Ce signe n'a aucune valeur phonétique. Il ne s'adresse qu'au niveau sémantique. Le signe du Soleil dans le mot « éternité » a pour but de préciser le contenu du mot *nḥḥ*. En figurant le disque solaire, il est fait référence au cycle solaire et implicitement à la dimension *cyclique* de l'éternité (éternel recommencement).

### Conception du langage et du signe

Pour comprendre comment un tel outil a été conçu, il faut en revenir à la conception qu'avaient les Anciens Égyptiens du langage : le langage est à la fois énonciation et intelligence — Hou et Sia (**fig. 2a**). Les deux sont

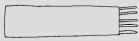
**Fig. 2** Langage, parole et écriture

(exemples tirés de la pyramide d'Ounas à Saqqara, dessins N. Beaux).

**a Langage**



**Hou** (signe de la dent)  
= faculté d'« énonciation »



**Sia** « discernement,  
intelligence »  
(signe du tissu frangé)  
= faculté de tisser des liens

**b Parole**



**Mdw**  
« parole, bâton »  
(signe du bâton)  
= le mot est support

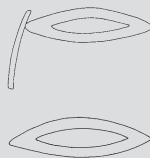
**c Signe hiéroglyphique**



**Mdw-ntr**  
« parole du dieu »  
= image-support du réseau  
sémantique, *interprétation*  
de la parole

247

**Fig. 3** Magie du signe : bouche crachant contre bouche parlant.



*Paroles à dire :*

« Crache le mur ! Vomisse la brique ! »

*Ce qui est sorti de ta bouche est (retourné) contre toi-même ! »*

Texte inscrit dans la pyramide du roi Ounas  
(ch. 241, §246a-b), paroi ouest de la chambre  
funéraire (cliché G. Pollin, dessins N. Beaux).

liés et sans eux, le langage n'est pas. Hou<sup>3</sup> intervient au moment magique où le créateur, Atoum, fait apparaître (*hpr*) la création par la puissance du Verbe: dans l'expression « *Il saisit Hou sur sa bouche* » (*jt-n=f Hw tp r(ɔ)=f*)<sup>4</sup>, c'est l'articulation même qui est signifiée, celle de la bouche qui émet avec puissance et précision le son, celle du Verbe qui expulse la création et lui donne vie. Et c'est pourquoi le signe caractérisant Hou est celui d'une dent (signe figurant une défense d'éléphant), les dents étant le clavier sur lequel s'appuie la langue pour former les sons. Mais avec Hou, Sia a « tissé » le mot. J'utilise à dessein ce mot car le signe qui transcrit Sia figure un coupon de tissu frangé. Or Sia signifie « discernement, entendement »<sup>5</sup>. Qu'est-ce sinon la faculté de créer des liens, de tisser? Le siège de Sia est le cœur (*jb*)<sup>6</sup>, voire le ventre (*ht*)<sup>7</sup>. C'est dire que Sia, à la fois intelligence et intuition, est profondément intime.

Hou et Sia, ce sont donc les facultés combinées de dire: concevoir et énoncer sont indissociables et c'est ainsi que le mot renvoie à un réseau sémantique inépuisable et qu'il n'est jamais ni pauvre ni vide.

Le mot correspond donc à une énonciation (valeur phonétique) et à une intelligence (réseau sémantique). Il en est l'aboutissement. On peut, selon le contexte, avoir recours aux divers champs sémantiques qu'il évoque, soit parallèlement, soit en les liant. Le « mot », en égyptien *mdw*, signifie « bâton » mais aussi « parole »<sup>8</sup> (**fig. 2b**). Il est écrit avec le signe du bâton à pommeau arrondi, bâton sur lequel s'appuie celui qui détient l'autorité. L'homophonie bâton/parole est accompagnée d'une alliance métaphorique scellée dans l'écriture: la parole est bâton, c'est-à-dire que le mot est « support ».

Le signe hiéroglyphique s'appelle en égyptien *mdw-ntr*<sup>9</sup>, lit. *parole du dieu*. Cette dénomination souligne qu'il est discours: il est *parole* au sens où il correspond à un énoncé verbal et il est *support* des champs sémantiques évoqués par le mot. Il n'est pas question d'écriture dans cette dénomination. Parce que ce n'est pas le signe en tant que trace écrite qui importe. Il n'est que « support » et ce qui est remarquable, c'est sa manière d'évoquer, de dévoiler, d'activer les champs sémantiques auxquels il renvoie. Il permet de cerner le discours plus finement que ne le peut la parole, justement par le biais de l'image. C'est là que gît sa qualité *divine*. Il n'est pas uniquement transcription de la parole, il en est une *interprétation*.

Le signe cristallise de manière plus visible cette liberté métaphorique du mot, c'est-à-dire qu'il joue du réseau sémantique qui accompagne le mot et le rend tangible, par le biais de l'image.

Le signe, même purement phonétique, possède un réservoir sémantique inhérent à sa qualité d'image, réservoir auquel le scribe est toujours libre d'accéder.

### Le signe — un prisme

Prenons l'exemple d'un texte inscrit dans la pyramide du roi Ounas (ch. 241, § 246a-b) <sup>10</sup>, sur la paroi ouest de sa chambre funéraire, paroi qui livre toutes sortes de textes propres à neutraliser voire anéantir les créatures effrayantes du monde souterrain, serpents, scorpions, scolopendres... (fig. 3).

249

*Paroles à dire :*

*« Crache le mur ! Vomisse la brique !*

*Ce qui est sorti de ta bouche est (retourné) contre toi-même ! »*

Le serpent affectionne l'ombre et l'humidité. Il aime se lover sous les arbres, entre des pierres ou dans une faille d'un mur. Il s'y dissimule et attend sa proie. L'apparition soudaine du serpent qui jaillit d'entre deux pierres ou deux briques évoque un jet de salive, d'autant que le serpent lui-même crache ensuite son propre venin. C'est ce que figure exactement le signe qui accompagne le verbe « cracher » : une bouche ouverte d'où sort un liquide. Métaphore double du mur crachant la créature, et du serpent crachant son venin. D'autant plus dangereux que le signe est répété trois fois. Danger contré magiquement par un simple signe, celui de la bouche justement, qui veut dire « contre ». Mais le signe de la bouche est aussi un idéogramme pour « formule magique ». Bouche parlant contre bouche éjaculant, signe à signe, négation magique, sorte d'écran qui renvoie le mal de là où il vient ! Le texte n'est pas explicite sur la manière de neutraliser le danger, il évoque seulement un effet « boomerang », le retour du poison vers celui qui l'a craché. C'est ici l'image du signe qui intervient explicitement, elle assume à elle seule le pouvoir d'opposition, voire d'effacement du mal, redessinant une bouche simple, « correction » du signe de la bouche qui crache.

Le signe apparaît dès lors comme un prisme. Il permet une lecture immédiate visuelle et souvent orale. Mais il apporte aussi une ouverture et une interprétation par le biais des traits distinctifs que le scribe aura choisi de mettre en valeur dans le signe. C'est pourquoi le signe hiéroglyphique reste lisible, en tant qu'image, tout au long de l'histoire égyptienne : l'image permet d'apporter cette interprétation supplémentaire qui enrichit le discours et le situe en constante référence au réseau sémantique dont les signes sont des relais.

### Vie du signe

250

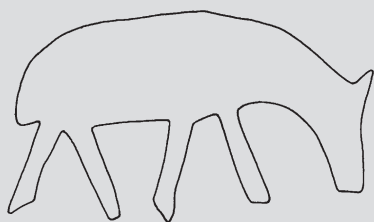
Cette qualité d'image est une constituante si importante du signe qu'elle peut même agir indépendamment du contexte dans lequel il est utilisé.

Ainsi, lorsque le signe de l'éléphant est figuré dans un texte de la pyramide de Pépi I<sup>er</sup>, dans un emploi strictement phonétique, il garde cependant sa valeur iconique d'éléphant (**fig. 4**). Et c'est pour cette raison qu'il a l'arrière-train couvert d'enduit, car il est perçu comme une créature dangereuse qu'il faut neutraliser<sup>11</sup>. Ici, ce n'est pas du tout au niveau textuel que le problème du danger de l'éléphant se pose. C'est au niveau strictement iconique. Car le signe, dans son image, renvoie à un réseau sémantique qui peut être activé, sans rapport avec le contexte où il intervient phonétiquement. Il crée un autre message, parallèle, qui vise à briser, par l'image mutilée, le pouvoir perçu comme néfaste d'un animal contre lequel on pourrait par ailleurs lutter par le discours. Ce point de vue n'est pourtant pas adopté systématiquement puisque dans la pyramide d'Ounas, antérieure à celle de Pépi I<sup>er</sup>, on observe le même signe, dans le même emploi phonétique (dans le même mot), gravé et non modifié.

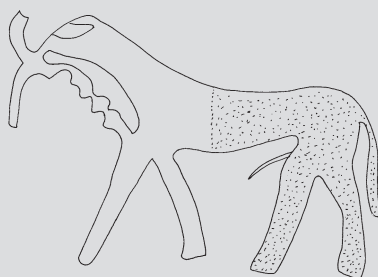
Le signe fonctionne ici à deux niveaux, phonétiquement au sein d'un texte et sémantiquement, de manière isolée. Dans cette deuxième dimension, il participe au « discours » architectural général de la tombe qui est de protéger le roi dans sa sépulture. Il peut en toute liberté avoir cette double fonction parce qu'en tant qu'image, il est toujours lié à un champ sémantique.

À l'opposé du signe que l'on veut neutraliser, le signe divin, image d'un être bénéfique, peut être activé afin de permettre à la divinité évoquée de répandre ses dons (**fig. 5a**). Dans la chapelle de Sésostris I<sup>er</sup>

**Fig. 4** Vie du signe : signe *phonétique* neutralisé pour ce qu'il *figure*  
(dessins N. Beaux).



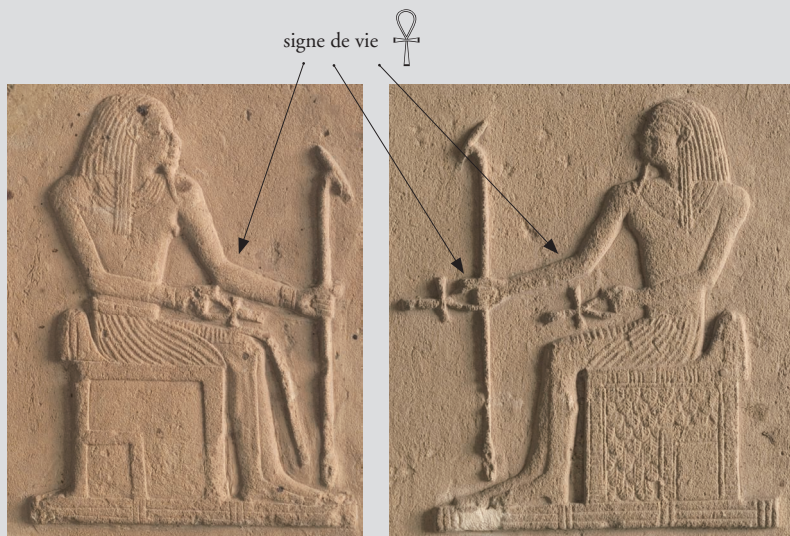
Signe *intact* de l'éléphant  
utilisé phonétiquement  
dans la pyramide d'Ounas.




Signe *neutralisé* de l'éléphant utilisé  
phonétiquement dans la pyramide de Pépi I<sup>er</sup> :  
*L'arrière-train est plâtré!*

251

**Fig. 5a** Activation du signe : le déterminatif du dieu Atoum  
pourvoyeur de vie.

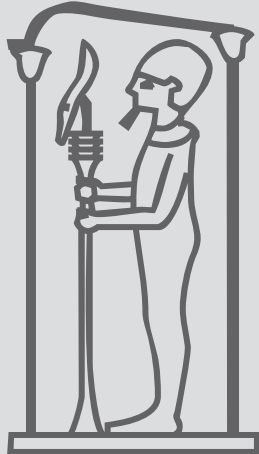


(Exemples tirés de la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire (clichés A. Chéné-CFEETK).

**Fig. 5b** Activation du signe : le déterminatif du nom du dieu Ptah dispensateur de vie .



Déterminatif du nom du dieu Ptah, dispensateur de vie, (chapelle de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak, cliché A. Chéné, CFEETK).



Signe courant du dieu Ptah (Czo).

à Karnak<sup>12</sup>, les deux signes du dieu Atoum sont « activés » par l'emploi du signe de vie qu'il tend. Le deuxième exemple montre le dieu tendant deux signes de vie, un dans chaque main, multipliant ce don. Cela est encore plus tangible pour le signe du dieu Ptah, couramment représenté enfermé dans son naos, tenant un sceptre, et qui est ici « activé » comme donateur de vie par l'ajout du signe de vie dans sa main (**fig. 5b**). Mais pour être bien sûr que ce don de vie puisse se diffuser, le scribe a ouvert la paroi du naos au niveau du signe de vie, ménageant ainsi une fenêtre devant la face et la main du dieu, ouvrant en quelque sorte le naos et laissant la présence du dieu irradier. Il y a là un discours qui se développe parallèlement, au-delà du propos même du texte dans lequel intervient le mot : il s'agit de permettre à ce qui est bénéfique de rayonner, dans une vision équilibrée et harmonieuse de l'univers égyptien. Le signe, quel que soit le propos du texte dans lequel il est inséré, demeure, par

son aspect figuratif, gardien de l'harmonie cosmique, il peut lui nuire comme il peut y participer, car il est toujours porteur de signification, relais et témoin « animé ».

## Réseaux métaphoriques du signe

Pour explorer les liens entre l'image du signe et les champs sémantiques auxquels elle renvoie, prenons l'exemple du signe U36<sup>13</sup> (fig. 6).

De forme simple, cet outil présente une sorte de long bâton arrondi au bout supérieur, avec une base plane et un rétrécissement au niveau de la poignée. On l'observe dans des scènes de foulage<sup>14</sup> ou en ébénisterie, solidement empoigné et dressé avant de s'abattre.

Le même objet se retrouve dans des scènes de fondation de temple dans lequel le roi accomplit un rituel qui consiste à tendre une corde pour délimiter l'aire de fondation<sup>15</sup>. Les pieux qui marque les coins de cette aire sont enfoncés à l'aide d'une sorte de bâton qui a la forme de notre signe. Le roi est figuré, en même temps que la déesse, le bras levé, le pilon bien en main, prêt à l'abattre sur le pieu de fondation.

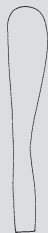
Enfin on retrouve cet objet figuré au milieu d'offrandes offertes par le roi à une divinité, soulignant ainsi sa valeur rituelle<sup>16</sup>.

Il est aussi utilisé comme signe hiéroglyphique avec une valeur phonétique, *hm*. C'est précisément le signe utilisé pour écrire le mot *hm*, « majesté » royale. L'objet représenté sert ici efficacement, par métonymie, de marqueur de la fonction royale : il évoque l'acte fondateur opéré par le roi et donc le roi lui-même dans l'essence de sa majesté. La reconnaissance de ce que le signe figure permet de cerner la signification du concept de « majesté ».

## Homophonie et homomorphie

Le point de référence étant toujours le réseau sémantique associé au signe, et non son apparence même, l'écriture hiéroglyphique égyptienne peut élaborer des résonances au discours qu'elle délivre en explorant de nouveaux champs sémantiques par le biais de l'homophonie et de l'homomorphie. Ainsi, l'utilisation de deux signes différents pour un même mot et avec la même valeur phonétique peut apporter un enrichissement

**Fig. 6** Un pilon (*ḥm*) emblème de royauté :  
Sa Majesté (*ḥm*) est « le Fondateur ».

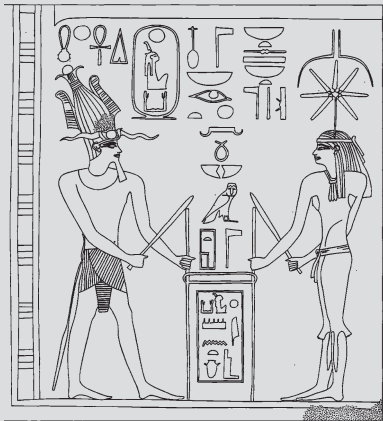


**Signe du pilon** (pyramide d'Ounas,  
dessin N. Beaux).



**Usage de l'objet en ébénisterie** (tombe de Niankh-  
Khnum et Khnoumhotep, cliché N. Beaux).

254



**Objet essentiel au rituel de fondation opéré par le roi et la déesse Séchat**  
(F. Burgos et F. Larché, *La chapelle rouge*, 2006, Paris, p. 122).



**Offrande de l'objet**  
(temple d'Hatchepsout  
à Deir-el-Bahari,  
cliché N. Grimal).

au concept évoqué, voire une interprétation. C'est le cas des signes du bélier-Ba (E10) et de l'oiseau-Ba (G29), tous deux pourvus de la valeur phonétique *ba* (**fig. 7**)<sup>17</sup>.

Prenons l'exemple du mot «ba». En égyptien, ce mot signifie en quelque sorte «l'âme», principe spirituel, mobile, mais aussi incarné puisqu'il se nourrit sur terre pouvant sans entraves circuler dans les trois sphères du monde, le ciel, la terre et le monde d'en bas. En cela l'oiseau *Ephippiorhynchus senegalensis* (Shaw)<sup>18</sup> est un symbole parfait, grand oiseau des hauteurs, au vol puissant, au nid placé à la cime des arbres mais vivant sur terre au contact de l'eau où il se nourrit de poisson. Or le mot «ba» peut s'écrire avec le signe de cet oiseau. Mais «ba» peut aussi s'écrire avec le signe du bélier, symbole solaire par excellence<sup>19</sup>. Il y a donc homophonie pour ces deux signes. Prenons maintenant un texte funéraire évoquant le lever du Soleil :

«Je suis le ba!  
Je suis Rê, sorti de l'océan primordial...»  
(*Livre des Morts*, ch. 85)<sup>20</sup>

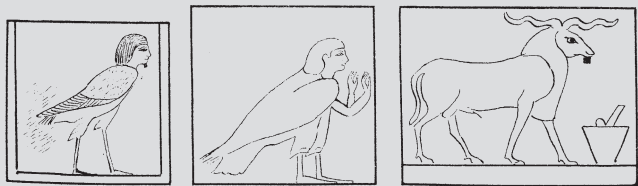
Ce texte est écrit avec le signe du bélier mais accompagné de vignettes mêlant oiseaux-ba et béliers. L'égyptien profite de l'homophonie pour souligner dans le texte une dimension solaire : il s'agit bien du principe du ba, principe identifié classiquement par l'oiseau-ba, mais c'est le Ba de Rê, dieu Soleil!

Maintenant remontons à l'origine du texte, qui est dans les Textes des Sarcophages :

«Je suis la Pintade (Neh)!  
Je suis Rê, sorti de l'océan primordial...»  
(*Textes des Sarcophages*, ch. 307)<sup>21</sup>

On note qu'il ne s'agit pas du ba mais de la pintade, *Numida meleagris* (L.)<sup>22</sup>. Notons d'abord une certaine parenté de forme entre les deux oiseaux avec l'exagération dans les deux cas des caroncules. De plus, il

**Fig. 7** Homophonie et homomorphie : pintade-Neh, béliet-Ba et oiseau-Ba, symboles solaires et éternité.



**Oiseau-Ba et béliet-Ba**, vignettes du ch. 85 du Livre des Morts  
(E. Naville, *Das Aegyptische Todtenbuch*, Berlin, 1886, pl. XCVII).

256



**L'oiseau-Ba.**



« Je suis le ba !  
Je suis Rê, sorti de l'océan  
primordial... »  
(Livre des Morts, ch. 85)



**La pintade-Neh, témoin de l'éternité (Neheh).**



« Je suis la pintade (Neh) !  
Je suis Rê, sorti de l'océan  
primordial... »  
(Textes des Sarcophages,  
ch. 307)

Signes photographiés par A. Chéné, chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak ; cliché de l'oiseau Ba, *Ephippiorhynchus senegalensis* (Shaw) tiré de L. H. Brown, K. Newman, E. K. Urban, *The Birds of Africa* I, 1982, Londres, pl. 1 ; cliché de la pintade *Numida meleagris meleagris* (L.) tiré de C. H. Fry, S. Keith, E. K. Urban, *The Birds of Africa* II, 1986, Londres, pl. 5.

existe une certaine parenté sémantique. La pintade, par son comportement, son cri puissant aux premières lueurs de l'aube, annonce et en quelque sorte « garantit » le lever du Soleil. Sa valeur phonétique « Neh » se conjugue avec « Neheh » qui signifie « éternité » dans un sens cyclique, déterminée d'ailleurs par le signe du Soleil.

Donc, par enchaînement, la pintade en devient symbole de l'émergence solaire, moment où l'astre est perceptible par sa lumière, mais n'est pas encore visible, moment de transformation précédant la manifestation, moment unique qui évoque l'origine et moment qui recrée le mouvement de l'astre solaire au firmament. Moment qui noue l'éternité et la définit en son essence. Comme l'oiseau-ba et la pintade volent et descendent au matin de l'arbre, le ba de Rê plane et s'incarne et par cette transformation hisse le Soleil hors de l'océan primordial, dans une aube toujours renaissante, celle de l'éternité.

Par le biais de l'homophonie BA-oiseau, BA-bélier, et d'une certaine parenté sémantique et de forme entre l'oiseau Ba et la pintade Neh, le scribe peut enrichir considérablement, on vient de le voir, l'écriture de son texte. Il saisit le contenu de son message dans le filet de l'image et grâce aux miroirs des signes, il en multiplie les résonances.

## Réinterprétation du signe

Il arrive aussi qu'un signe soit réinterprété tout en gardant des contours identiques au signe originel. Le but est là aussi de présenter une sorte d'exégèse, non plus d'un texte mais d'un signe, c'est-à-dire de rendre immédiatement perceptible les réseaux métaphoriques qui étaient auparavant seulement suggérés par le signe.

On trouve souvent dès l'Ancien Empire un pendentif figuré au cou de personnages importants dans des tombes privées (**fig. 8a**)<sup>23</sup>. Après la XII<sup>e</sup> dynastie, il est porté par des rois (Sésostri III, Amenemhat III). Ce dont il est composé est difficilement identifiable, mais ce qui est sûr, c'est qu'il est composé de deux parties dissemblables réunies par un élément (une sorte de tige) qui les traverse. Ce pendentif est aussi représenté dans le signe S23 qui a pour valeur phonétique *dmḏ*. Ce mot signifie « réunir, rassembler », « total », « totalité ».

À une époque plus récente (**fig. 8b**), on trouve une autre figuration du signe : les deux attaches du collier, de chaque côté du pendentif, sont remplacées par des fouets retombant exactement de même manière de part et d'autre<sup>24</sup>. L'amulette centrale est remplacée par un signe *šn*, de contours relativement semblables. L'allure générale du signe est la même, si bien qu'il n'y a pas de doute sur sa lecture et sa signification. Mais le signe propose une lecture orientée du champ sémantique auquel il renvoie : l'insigne royal du fouet est associé à un signe qui n'est autre que celui, allongé qui entoure le nom royal, le cartouche, et qui signifie « entourer », comme le Soleil, dans sa course, entoure le monde. Les deux fouets sont fichés, dos-à-dos, légèrement de biais, dans ce signe. De la même façon qu'on trouve le fouet en compagnie du sceptre *heqa*, traditionnellement, dans les mains du roi.

Cette nouvelle composition a donc pour but de donner du roi l'image du parfait « rassembleur », à travers des symboles et signes qui gardent une certaine homomorphie avec le signe originel. Il est intéressant de voir que l'idée de protection associée au pendentif figuré à l'origine dans le signe se retrouve dans le fouet, instrument de protection, signe associé dans ce but au déterminatif de certaines divinités. Si cette dimension figure, par le biais de l'image, dans le champ sémantique du signe d'origine, elle n'est pas utilisée directement dans sa fonction sémantique de « réunir, rassembler », « total », « totalité ». Cependant, dans la nouvelle version du signe avec les deux fouets et le *šn* qui évoquent le roi, la notion de protection est activée et complète l'image du roi perçu comme parfait « rassembleur », puissant et protecteur.

Enfin, J. Yoyotte mentionne une dernière métamorphose du signe, à l'époque lagide<sup>25</sup> (**fig. 8c**) : la figure du bélier exprimant la synthèse des personnes et des fonctions divines, le créateur et maître de l'univers est le « Bélier/ba réuni ». On trouve alors l'écriture de *dmḏ* avec le signe des longues cornes torsadées du bélier. Là encore, quoique de façon bien plus schématique, le signe garde un élément central (réduit au sommet du crâne du bélier) dont émanent deux longs éléments latéraux (les cornes), rappelant la silhouette générale du signe. On reconnaît le signe et il se trouve enrichi d'une interprétation théologique, la notion de « réunir » étant ici incarnée par le « Bélier/ba réuni », maître de l'univers.

**Fig. 8a et b** Réinterprétation et modification du signe :  
signe de la totalité (*dmd*) dont le roi-rassembleur devient le référent.

**a** Exemples du signe à l'Ancien Empire  
et au Moyen Empire.



Pendentif au cou de Ti fait de deux éléments  
liés, Ancien Empire (cliché A. Leclerc).

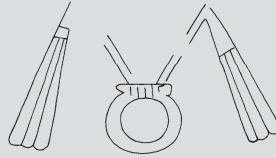


Le signe à l'Ancien Empire  
(pyramide d'Ounas, dessin N. Beaux).

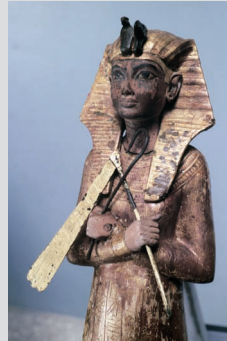


Le signe au Moyen Empire  
(chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak,  
cliché A. Chéné, CFEETK).

**b** Exemple du signe au Nouvel Empire



Recomposition avec 2 fouets *nbh* et le signe *sn*.  
(tombe de Ken-Amon, H. G. Fisher, *Ancient  
Egyptian Calligraphy*, 1990, New York, p. 40).

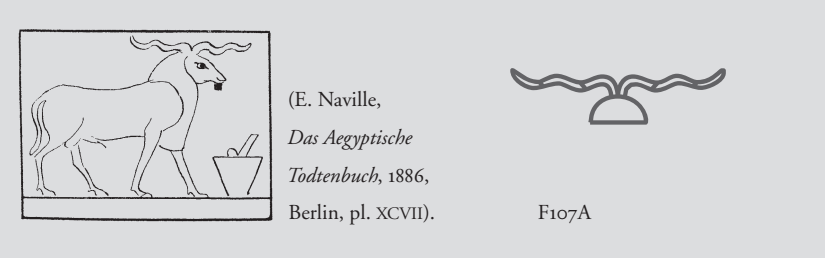


Fouet *nbh* tenu par le roi (statuette  
de Thoutankhamon, musée de Louxor,  
cliché A. Chéné, CFEETK).









Signe *sn* dans les serres de la déesse vautour  
(chapelle d'Hathor de Thoutmosis III  
à Deir-el-Bahari, cliché N. Beaux).

**Fig. 8c** Réinterprétation et modification du signe : signe de la totalité (*dmd*), les cornes du Bélier-ba réuni, maître de l'univers.



**Fig. 9** Générique et spécifique : les signes du divin.

260

a Idéogramme	b Déterminatifs génériques	c Déterminatifs spécifiques
		
	masculin	Seth
		
Exemples tirés de la tombe de Ti et de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, et de la chapelle de Sésostri I <sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire; (dessins N. Beaux, clichés A. Chéné).	mixte	Bastet
		
	féminin	Maât

## Générique-spécifique

À tout moment, le scribe est susceptible de créer un signe. Quand il écrit sur un sujet, il peut choisir de mettre son discours en image, de le coder spécifiquement ou génériquement.

### Signes du divin

Ainsi, pour accompagner le nom d'une divinité (**fig. 9**)<sup>26</sup>, il peut utiliser le signe considéré culturellement comme le référent par excellence d'une nature divine, plutôt qu'un emblème ou une représentation propres à ce dieu. Ce référent générique peut d'ailleurs évoluer dans le temps. D'abord signe du faucon sur un pavois, il devient ensuite plutôt signe humain d'un homme assis à la barbe dont la pointe est recourbée. En revanche, l'option *spécifique*, elle, souligne le désir d'évoquer le champ sémantique sous ses multiples visages. Cette approche linguistique est particulièrement observable à l'Ancien Empire, époque où l'écriture, déjà bien constituée, prend son essor et foisonne de variantes. On distingue ainsi :

- l'emblème *idéogramme* du divin : objet emmanché entouré d'un tissu ;
- les signes *génériques* du divin : l'homme barbu assis par terre les genoux repliés devant lui, le corps enveloppé d'un grand vêtement. Un autre signe générique, *mixte* celui-là, est celui du faucon perché sur le pavois, emblème royal et divin (Horus) par excellence. Pour les déesses, le signe du cobra dressé, le capuchon déployé, est un déterminatif générique fréquent. L'affectation de ces signes varie selon les époques et les corpus.
- les signes *spécifiques* : les composantes de ces signes sont variables. Il existe des mélanges de formes humaine et animale, comme la déesse Bastet à tête de lionne sur un corps de femme. Il y a des formes humaines avec certains attributs caractéristiques de la divinité, comme la plume pour la déesse de l'harmonie, Maât. On trouve aussi des formes animales, dont certaines composites, comme celle du dieu du désordre, Seth.

Ces exemples mettent en évidence la liberté qu'a le scribe de modifier ou de créer des signes. Mais alors, comment définir le signe, comment savoir où s'arrête la variante et où commence un autre signe ?

### Le trait distinctif

Pour définir l'identité d'un signe, il faut isoler les *traits distinctifs* choisis comme tels par les Anciens Égyptiens. La sélection peut être opérée selon différents critères :

- le trait remarquable, voire original, unique que l'on ne peut manquer de noter et qui permet une identification immédiate, par le lecteur, de ce qui est représenté ;
- le trait n'est pas forcément remarquable, mais dans l'étude des variantes du signe, il apparaît comme le facteur commun qui renvoie à un champ sémantique défini.

Il y a donc des traits distinctifs pertinents *au niveau de la représentation* ou *de la signification* du signe. Dans tous les cas, il faut garder en mémoire que le trait distinctif est volontiers figuré hors de proportion avec le reste du signe, justement pour souligner son caractère pertinent. Le désir de représenter quelque chose conformément à la réalité n'est pas le souci du scribe égyptien. Il propose en revanche une analyse de cette réalité en extrayant les points saillants, soit pour aider à l'identification de ce qui est figuré, soit pour guider dans la définition du champ sémantique auquel mène le signe.

Pour le signe I<sub>1</sub><sup>27</sup> (**fig. 10**), certaines graphies permettent une identification avec le gecko aux yeux proéminents, à la queue relativement longue, au corps lisse et, surtout, aux pattes pourvues d'une sorte de ventouse à l'extrémité de chaque orteil. D'autres exemples incitent en revanche à identifier le signe avec un lézard du genre *Uromastix* dont les pattes ont de fins orteils et dont la queue est pourvue de rangées d'écaillés saillantes, traits bien distincts de ceux du gecko. Qu'y a-t-il de commun à ces deux types de reptiles pris comme modèles du signe I<sub>1</sub> ? Tournons-nous vers la lecture phonétique du signe qui se trouve être un homophone pour « nombreux, multiple » et « lézard »<sup>28</sup>. Au-delà de la parenté homophonique surgit un lien métaphorique : ces reptiles sont très fréquemment observables, si l'on en croit le récit de voyageurs en Égypte<sup>29</sup>. Il serait donc vain de borner l'identification du signe à un genre particulier. Salamandres ou geckos, ils représentent par excellence la multiplicité, tel est leur trait distinctif. Si bien qu'il mêle parfois les traits caractéristiques de l'un et de l'autre (la queue de la salamandre et les pattes du gecko). Cependant, lorsque le scribe se permet de réinterpréter le signe, il prend bien soin de lui conserver sa silhouette. On remarquera ainsi que

**Fig. 10** La sélection des traits distinctifs : salamandre et gecko.



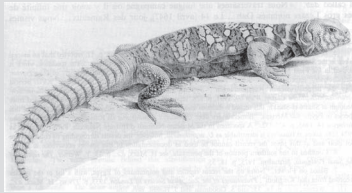
Queue et pattes  
de la salamandre.



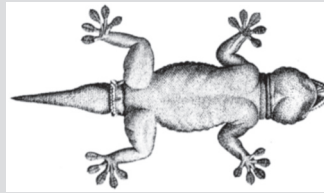
Queue de la salamandre  
et pattes de gecko.



Pattes de gecko.



Salamandre (*Uromastyx*).



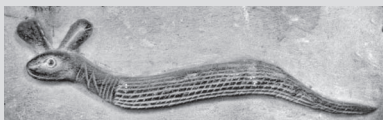
Gecko.

Exemples tirés de la chapelle de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak (cliché A. Chéné), du temple d'Hatchepsout à Deir-el-Bahari (cliché N. Grimal), d'Anderson, *Zoology of Egypt* 1, London, 1898, pl. XIV et de *Description de l'Égypte, Histoire naturelle* 1, pl. 5.

**Fig. 11** La sélection des traits distinctifs : la vipère à cornes.

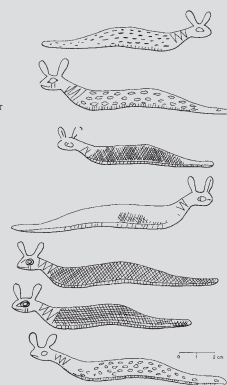


Vipère  
à cornes  
(cliché  
N. Beaux).



Mastaba de Iy-nfr (cliché A. Lecler).

Chapelle  
de Sésostris I<sup>er</sup>  
à Karnak  
(dessins  
N. Beaux).



l'attitude générale du lézard/gecko est toujours la même, la queue ramenée, plus ou moins à angle droit, sous le corps de l'animal. De même le signe S23, entre sa représentation originelle d'un pendentif et sa réinterprétation en signe *shen* avec les fouets, garde-t-il les mêmes contours généraux.

Pour certains signes, en revanche, on a souhaité l'identification du signe à un animal spécifique, généralement reconnaissable à un trait anatomique original. C'est le cas du signe I9 de la vipère à cornes, *Cerastes cerastes*<sup>30</sup> (**fig. 11**). Ce signe est clairement identifiable par les cornes figurées sur la tête. Sans elles, il serait difficile de dire de quelle espèce de serpent il s'agit. Trait distinctif, ces cornes sont rendues de manière exagérée : si l'on compare avec la photographie d'une tête de vipère à cornes, elles sont figurées plus grandes qu'elles ne le sont dans la nature, et plutôt arrondies au sommet, allant parfois jusqu'à former une sorte de boucle, jamais pointues comme elles le sont en réalité. En revanche, de manière assez fidèle, la fente que l'on observe sur les cornes de l'animal est souvent représentée, sur l'une des deux cornes ou sur les deux. Pourquoi ce serpent ? Parce qu'il est particulièrement répandu et dangereux, sa morsure tuant, et très vite. La valeur phonétique du signe, *f*, évoque d'ailleurs le comportement du céraste lorsqu'il se sent menacé : il arrange son corps en deux demi-cercles et le gonfle, frottant ses écailles de manière à produire un son qui porte à plusieurs mètres et qui rappelle un « fff ». C'est donc pour renvoyer à la valeur phonétique *f* que ce signe, à la manière d'une onomatopée graphique, a été choisi. Il fallait dans ce cas que l'image soit parfaitement claire : elle devait évoquer une vipère à cornes se sentant menacée. Aussi a-t-on bien pris soin de rendre l'identification spécifique évidente (grâce aux cornes) et de traduire, par la forme ondulée du corps, le comportement agressif du serpent et le son particulier qu'il émet dans cette position.

### Une liste antique de signes : le *Papyrus des signes*

La meilleure analyse de la nature du signe égyptien est donnée, indirectement, par la liste antique de signes dressée dans le « *Papyrus des signes* » à époque romaine<sup>31</sup> (**fig. 12**). Il fournit une liste de signes en hiéroglyphes à côté desquels une transcription et une identification en hiératique sont données. L'organisation de la liste est la suivante, autant qu'on puisse en juger, malgré les lacunes et les difficultés d'interprétation :

- l'homme,
- la femme,
- les animaux,
- les parties anatomiques de l'homme,
- les parties anatomiques des animaux,
- le cosmos,
- *varia*.

Revenons sur ces catégories que nous avons nous-mêmes isolées, la liste étant donnée *en continu*, sans numérotation ni paragraphe.

### L'homme<sup>32</sup> (fig. 12a)

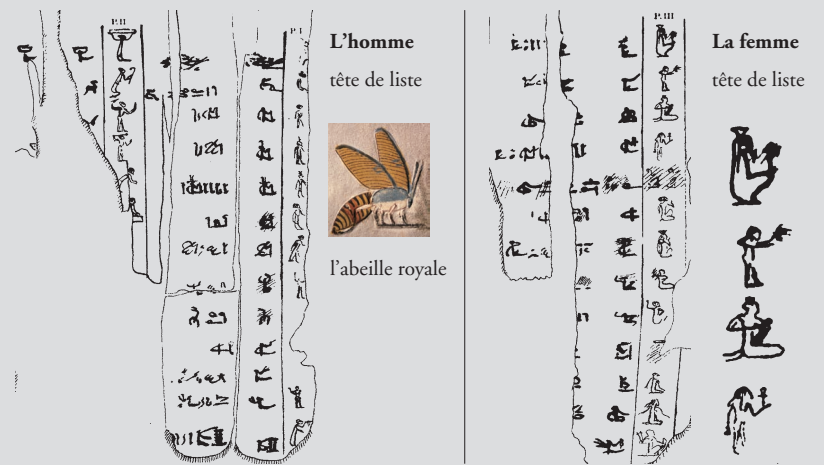
Cette liste commence en fait par le signe de l'abeille, symbole royal par excellence<sup>33</sup>. Elle se poursuit par le signe de l'enfant avec la mention «le frère, l'enfant», puis par plusieurs signes correspondant à une fonction sociale («chef», «aîné», «souverain», «gouverneur») et un état ou une action («élevé», «tomber», «dire», «prier», «se retourner», «construire»...).

En ce qui concerne la séquence des signes, elle procède d'une démarche conforme à la vision sociale d'un Égyptien ancien : *au sommet de la pyramide sociale se trouve le roi*, présenté sous la forme de l'abeille, signe lu *hjt*(y), «roi (de Basse Égypte)». Il s'agit là de donner à la fois l'emblème et le mot adéquat pour signifier «roi» en tête de liste. On aurait pu avoir un signe déterminatif humain avec les insignes royaux, mais c'est ce signe animal qui fut choisi, sans doute parce qu'il a une valeur phonétique et sémantique évoquant le roi<sup>34</sup>.

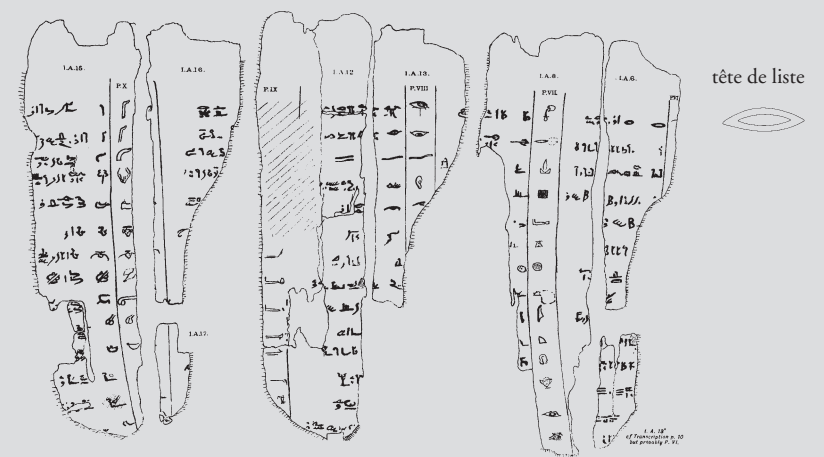
Vient ensuite le signe de l'enfant (n° 2), suivi plus loin du signe du vieillard (n° 7). Ces deux signes marquent le début et la fin d'une petite liste de signes se référant à une position sociale importante, constituée de signes humains avec un bâton, symbole d'autorité, ou une crosse de berger, emblème de pouvoir. La séquence est donc marquée temporellement par sa délimitation enfant/vieillard, évocation du cycle naturel, mais elle invite parallèlement à la description d'un statut social élevé : «le chef, lit. le grand», *wr*; «l'aîné, l'ancien», *smsw*; «le seigneur», *jty*; «le souverain», *hqs*. Ces quatre mots sont accompagnés du signe G7 du faucon sur le

Fig. 12 Le *Papyrus des signes*.

a L'homme et la femme.



b Parties du corps humain.



(D'après F. LL. Griffith, *The sign papyrus*, in *Two Hieroglyphic Papyri from Tanis*, *Egypt Exploration Fund Memoir* 9, 1889, London, pl. I-III et VI-X).

pavois les attribuant au roi. Il s'agit donc d'une description de différents aspects de la royauté. On notera au passage que « le seigneur », *jty*, est également accompagné d'un signe humain coiffé de la couronne royale Atef. Il s'agit ici de situer l'identification des signes dans un cadre précis : celui de la *description des qualités incarnées par le roi qui est le référent humain par excellence*.

Puis vient une suite de signes en rapport avec différents états ou actions. De même que le signe de l'enfant trouvait écho dans celui du vieillard, celui de l'homme, les bras levés au ciel (n° 8) est suivi de celui de l'homme, tête et bras en bas (n° 9), et celui de l'homme levant les deux bras devant lui (n° 11) de celui de l'homme les bras derrière lui (n° 12). C'est dire que la séquence est volontiers menée par *voie d'association (surtout contraire) au niveau graphique*, plus qu'au niveau sémantique : le n° 8, l'homme dont les bras sont levés au ciel, signifie *q3*, « être élevé » et le n° 9, l'homme ayant la tête et les bras en bas, signifie *shd*, « marcher la tête en bas ».

Il faut noter que nulle part une lecture purement phonétique n'est donnée. *L'identification proposée* est toujours un mot dans lequel le signe peut être repris comme complément sémantique (n° 1, 2, 5, 7, 8-9, 11-12) ou comme signe à la fois phonétique et sémantique (n° 3, 13). C'est-à-dire qu'elle en donne un exemple d'usage et *précise le champ sémantique du signe*.

### La femme <sup>35</sup> (fig. 12a)

L'organisation de la liste des signes féminins repose en partie sur les mêmes principes : l'auteur s'attache en premier à déterminer, par une série de signes qu'il identifie, les qualités intrinsèques de la femme, comme il l'avait fait pour l'homme, en la personne du roi.

Les quatre premiers signes évoquent la femme sous ses différentes fonctions : « la dame », *rpjt* ; « celle qui aime », *mrrt* ; « celle qui nourrit », *rnn(t)* ; « la musicienne (i.e. celle qui apporte la joie) », *jhyt*.

Le premier signe figure une femme assise, coiffée d'une fleur et en tenant une autre, probablement une fleur de *Nymphaea*, symbole de renaissance et de beauté, faisant de la femme, source de vie et grâce. Cette double dimension est confirmée par la reprise, dans l'identification, du signe féminin auquel est ajouté le signe de l'œuf.

Le deuxième signe semble être celui d'une femme levant les bras en avant, en signe d'accueil. L'identification reprend le même signe en complément sémantique de *mrrt*, « celle qui aime ». C'est l'image de la générosité féminine qui prévaut, à travers le symbole des bras qui s'ouvrent.

Le troisième signe est celui de la femme qui allaite, l'associant ainsi à l'enfant. C'est « celle qui nourrit ».

Enfin le dernier signe présente une femme debout tenant un sistré, homomorphe d'un signe de vie Ankh. Son identification est accompagnée de trois signes : le même signe, celui de l'œuf, et celui en tête de liste de la femme assise coiffée d'une fleur. Sorte de synthèse, ce signe montre qu'à travers l'image de la musique et de la joie qu'elle procure, la femme est vie, beauté et joie, en un mot « signe », elle est musique !

Il faut maintenant, en laissant la section animale, pour laquelle le classement procède des mammifères aux oiseaux, revenir sur les signes des parties anatomiques de l'homme.

### Les parties du corps humain <sup>36</sup>(fig. 12b)

Le premier est la bouche, décrite comme « bouche humaine », *r(ʒ) rmt*. Puis une suite de signes est en lacune. Viennent ensuite des signes sans rapport sémantique les uns avec les autres. Plusieurs correspondent à un seul phonème. Aurait-on une suite de phonèmes correspondant à un signe et classifiés après la mention de « la bouche » ?

En effet, on reconnaît avec certitude les signes avec valeur phonétique *h*, *h*, *p*, *ʿ*, *g*, *h*, *j*, *q*. Entre ceux-ci, certains signes correspondant classiquement à deux phonèmes sont glissés : *kʒ*, *hʒ*, *dʒ*. On notera que ce sont toujours des signes avec pour deuxième phonème *ʒ*. Ces signes, quand ils sont accompagnés d'une légende lisible, sont identifiés sémantiquement. Le signe lu *h* est accompagné de la légende « fibre de vêtement » avec le complément sémantique de la boucle de corde. Le signe lu *hʒ* de la plante de *Nymphaea* (rhizome et feuille) est ainsi décrit : « *Nymphaea* », écrit avec le même signe et le trait indiquant qu'il s'agit bien de ce qui est représenté, et le bouton de *Nymphaea* comme complément sémantique. On aurait donc une suite de 24 signes identifiant les phonèmes en usage dans la langue égyptienne par un signe correspondant à un ou deux phonèmes maximum, le tout introduit

par le signe de la bouche, lu  $r(\text{3})$ , à double lecture : premier de la liste « phonétique » et premier d'une liste en rapport avec les parties du corps humain. À propos du signe de la bouche, l'auteur ferait une incise et citerait ce qui relève de la bouche, à savoir l'élocution, et donnerait une liste du code « phonétique » hiéroglyphique. Il est enfin intéressant de voir que la bouche est le premier élément anatomique à être cité. Là encore, il s'agit d'une détermination de l'homme par ce qui le caractérise, le langage. On notera d'ailleurs que ce n'est pas la langue (qui intervient plus loin dans la liste) mais la bouche qui est indicateur de langage. Dans le lexique égyptien,  $r(\text{3})$  signifie d'ailleurs aussi « discours, formule, témoignage »<sup>37</sup>.

La suite de la liste des parties anatomiques reprend avec des signes procédant du haut vers le bas, de la tête vers les jambes : tête de profil, tête de face ; œil, œil fardé, œil pleurant,  $jrt\ js\ rmw$ , « c'est en vérité un œil qui pleure », œil à l'envers,  $jrt\ js\ 'n(w)$  ; sourcil, « les deux sourcils »,  $jrtj$  ; oreille, « les deux oreilles »,  $msdrwy$  ; lèvres, « les deux lèvres »,  $spty$  ; langue,  $nst...$  Ces signes sont accompagnés d'une identification de ce qu'ils figurent en spécifiant qu'ils vont par paire, s'il y a lieu. Là encore, à partir du sourcil, caractérisé par sa dualité, l'association se fait à « ce qui va par deux », si bien que dans la liste, viennent ensuite les oreilles et les lèvres.

Cette liste se poursuit avec de nombreuses lacunes. On retrouve signes hiéroglyphiques, transcription hiératique et identification de : doigt,  $db'$ , index, « le doigt qui façonne »,  $db'\ qm\text{3}(w)$ , l'ongle,  $'nwt...$ , « le cœur »,  $jb$ , « le cœur qui verse (?) »,  $jb\ jw=f\ h\text{3}'(?)$ ,... le phallus, les testicules,... Liste systématique donnant des précisions, en resserrant le champ d'identification, comme la rubrique « doigt » qui est suivie d'« index » puis d'« ongle », ou en définissant la fonction d'un organe, comme la rubrique « cœur » suivi du signe du cœur avec deux filets giclant de chaque côté, avec la légende « le cœur qui verse (?) ». Il s'agit sans doute là de rappeler la fonction du cœur qui pompe, aspire le sang puis le recrache. Le mot  $jb$ , « cœur », signifie aussi « l'assoiffé », celui qui aspire le sang, et le mot  $h\text{3}'(?)$ , si c'est bien lui, désignerait celui qui, dans un second temps, dé-« verse » le sang.

### Le cosmos<sup>38</sup> (fig. 12c)

La section concernant le cosmos commence par une évocation du croissant de Lune, *j'h*; du ciel, *pt*,..., du ciel de pluie, *pt šn'*, du ciel de nuit, «ciel et étoile», *pt sb*; du Soleil, «disque solaire. Jour», *jtn hrw*, du disque solaire rayonnant, *sty*, du disque de Rê, *jtn R'*, du disque lunaire, *j'h*,... série terminée par le signe du disque entouré d'une auréole lumineuse, «le disque qui brille», *jtn jw=f wpš*. On retrouve le même principe de classement, avec la rubrique «Soleil» et «ciel» plus développées, et l'association «disque» qui donne la succession «disque solaire, disque lunaire», insérant le disque lunaire dans une rubrique consacrée au Soleil. Les identifications dépeignent le signe, mais en explorent aussi le champ sémantique : le Soleil est certes le disque solaire, mais aussi celui qui marque «le jour».

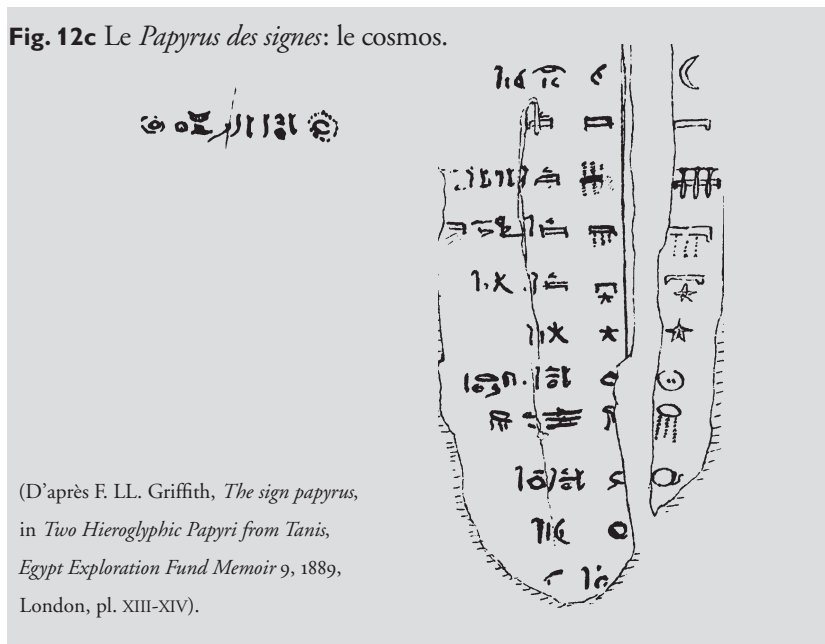
Cet ensemble est instructif à plus d'un égard. Il donne un classement avec lequel il est intéressant de comparer les listes de signes modernes : celles-ci reposent sur une organisation des signes en fonction de ce qu'ils *représentent*.

Le premier classement mis au point par J.-F. Champollion<sup>39</sup> présente les corps célestes en premier puis les formes humaines... En 1875, R. Lepsius<sup>40</sup> fait créer une nouvelle fonte, suivant, d'après ses dires, le classement de Champollion, excepté pour la première catégorie qui devient celle consacrée aux êtres humains. Par la suite on trouve divers classements dont la première rubrique est toujours consacrée à l'homme. Ces classements sont forcément dépendants d'une vision du monde liée à la culture et à la langue de ceux qui les composent.

Mais revenons au *Papyrus des signes* : il procède d'un esprit d'analyse qui s'appuie sur trois principes :

- il faut présenter des données en partant du plus important (voir par exemple la section sur l'homme) et en explorant aussi finement que possible les concepts (voir la section sur la femme) ;
- il est utile de procéder par associations sémantiques ou graphiques (contraires, symétries...), même si cela interrompt une rubrique. De nombreux exemples en témoignent. Le cas le plus intéressant est la longue liste de signes «phonétiques» incise derrière le signe de la bouche dans les parties de l'anatomie humaine ;

**Fig. 12c** Le *Papyrus des signes*: le cosmos.



(D'après F. LL. Griffith, *The sign papyrus*,  
in *Two Hieroglyphic Papyri from Tanis*,  
*Egypt Exploration Fund Memoir* 9, 1889,  
London, pl. XIII-XIV).

271

— le signe en hiéroglyphe est transcrit en hiératique puis « identifié ». Cette identification n'est jamais purement phonétique. Elle concerne toujours, de manière plus ou moins précise, ce que représente le signe. Cela peut aller de la définition de ce qui est figuré, par exemple « disque solaire », à une dimension sémantique associée à ce qui est figuré, par exemple « le jour ». Il est donc clair que c'est au niveau sémantique qu'a lieu l'identification du signe (cela apparaît de manière évidente pour les signes « phonétiques » qui sont eux aussi décrits pour ce qu'ils représentent et non pour leur valeur phonétique).

De cela nous retirons l'essence même de ce que les Égyptiens voient en leur écriture : un tissu structuré, dont les mailles, par association graphique ou sémantique, créent sans cesse de nouveaux motifs, parfois superposés, parfois coulant l'un après l'autre. Le signe n'est jamais réduit à un pur outil de transmission phonétique : il garde toujours une lisibilité sémantique, qui ne demande qu'à être activée, dans le texte, à de multiples niveaux, ou au-delà du texte, par exemple au niveau du monument même.

**J'aimerais maintenant**, pour témoigner de l'importance de ce que transmet le signe figuratif, tenter une exploration d'un même thème mis en signes à travers trois différentes écritures. J'ai choisi pour cela le thème de la grenouille, qui dans les cultures maya, égyptienne et naxie est liée à la venue de l'eau et à la vie. Il ne faut pas y voir de lien historique. Mais en revanche, c'est l'exploitation correspondant à chaque culture d'un même fait observé dans la nature : quand les grenouilles coassent fortement, cela signifie qu'elles appellent leur partenaire pour s'unir et assurer la survie de l'espèce. Mais cela n'est possible que s'il y a suffisamment d'eau au moment des naissances. Aussi les grenouilles ne s'accouplent-elles qu'au moment où la pluie, ou bien l'inondation fluviale, va avoir lieu. Or, qui dit eau, dit culture agricole, et qui dit culture dit Vie, subsistance pour l'homme. Voilà la base de la séquence qui explique le rôle symbolique de la grenouille considérée comme héraut de l'inondation, et par suite Grand pourvoyeur en eau vitale.

### **La grenouille vue pas les Égyptiens, les Naxis et les Mayas**

**Les Anciens Égyptiens** avaient associé la grenouille<sup>41</sup> à la fertilité et la naissance, comme en témoigne la représentation de ces batraciens sous forme d'amulettes ou de statuettes dès l'origine de la civilisation pharaonique<sup>42</sup>, puisqu'ils apparaissaient comme ceux qui apportent la Vie.

La déesse Héqet<sup>43</sup>, à tête de grenouille, présidait d'ailleurs aux accouchements. Dans le conte du papyrus Westcar relatant la naissance des rois de la V<sup>e</sup> dynastie, on apprend que Héqet et trois autres déesses sont envoyées, en compagnie du dieu Chnoum, par le dieu Rê, pour aider Reddjedet à mettre au monde ses trois fils futurs rois. Une fois sur place, les déesses se placent autour de la mère et « Héqet accélère la naissance »<sup>44</sup>.

Dans le récit de la conception et de la naissance d'Hatchepsout que la reine a inscrit et illustré sur les parois de son temple à Deir-el-Bahari<sup>45</sup>, Héqet est également figurée, vivifiant Hatchepsout et son ka, pendant que le dieu Chnoum les « tournent » comme on tourne un pot, c'est-à-dire leur donne forme (**fig. 13**).

Cette association « grenouille-naissance » est-elle présente dans l'écriture ? Si le signe égyptien couramment utilisé pour la naissance se rattache à une autre symbolique, le signe de la grenouille (**fig. 14**) est

**Fig. 13** Héqet, la déesse grenouille protectrice des naissances protégeant et insufflant la vie à Hatchepsout et son ka.



(E. Naville, *The Temple of Deir-el-Bahari II*, *Egypt Exploration Fund Memoir* 14, 1896 , London, pl. 48).

273

**Fig. 14** Le signe de la grenouille.



(Cliché reproduit avec l'aimable autorisation du Staatliche Museum zu Berlin).

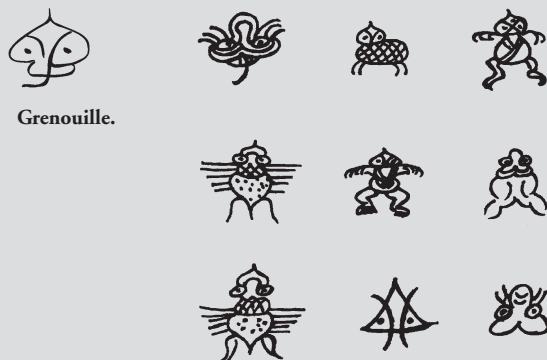
cependant parfois utilisé pour écrire dès le Nouvel Empire une épithète des défunts, *whm-‘nh*, «celui dont la vie est renouvelée»<sup>46</sup>, référence à leur renaissance. La grenouille étant, comme on vient de le voir, emblème de la déesse Héqet, déesse de la fécondité et des naissances, le signe est ici utilisé pour tout le champ sémantique qu’il véhicule, mais avec une lecture phonétique différente de celle qu’il a en général. Il est donc choisi ici pour son contenu sémantique qui renvoie au réseau sémantique de «l’eau, la vie et la naissance».

**Chez les Naxis**, la grenouille a également une importance symbolique. Le champ sémantique du signe de la grenouille est révélateur du lien entretenu, dans la culture naxie, entre «grenouille» et «fécondité, vie» : *bpa* signifie «grenouille, crapaud», mais aussi «germer»<sup>47</sup>. Le terme désigne aussi l’apparition de la première dent de lait de l’enfant, ainsi que la notion de «transformation», d’«engendrement».

Dans le recueil de variantes paléographiques de l’écriture naxie auquel nous avons eu accès<sup>48</sup>, le signe de la grenouille présente le plus grand nombre de variantes attestées pour un même signe (**fig. 15**) : une trentaine de variantes sont en effet répertoriées dont nous donnons ici quelques exemples. On voit que la forme n’est pas figée : variétés de postures et de parties représentées, plus ou moins stylisées. Cependant l’élément le plus constant semble la tête vue du dessus, avec les deux yeux proéminents.

Ce point est important car dans le signe générique utilisé pour les «Ssu», divinités naxies du domaine aquatique, on retrouve précisément la tête de grenouille qui nous permet d’identifier une des composantes du signe (**fig. 16**)<sup>49</sup>. D’apparence humaine, ce dernier présente à sa base une queue de serpent, et sur la tête le signe de la grenouille. Les «Ssu» ont une place incontournable dans la pensée religieuse des Naxis<sup>50</sup>. Je m’appuie ici sur le livre de B. Allanic, *La Voie blanche*<sup>51</sup>. Le mythe de la genèse naxie<sup>52</sup> raconte en effet qu’après le déluge, le seul survivant de l’espèce humaine, Dzeugueleugue, se trouvant bien seul, se rend chez le génie Lu (principe mâle). Celui-ci lui indique un lac où deux filles du ciel se baignent. L’une a les yeux en amandes, l’autre les yeux ronds. «Retiens bien mon conseil : choisis comme compagne la première car elle a le cœur

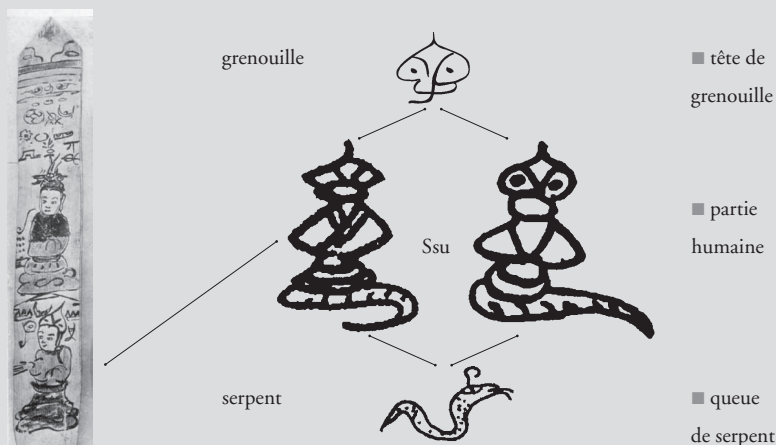
**Fig. 15** Le signe naxi de la grenouille : paléographie.



(D'après He Li Min, *Naxi Pictographs Copybook*, 2003, Kunming, p. 62  
et Xi Yuhuan, *A Collection of Dongbas Pictographs in Different Forms*, 2003, Kunming, p. 54-55).

275

**Fig. 16** Signe générique des divinités du domaine aquatique : « Ssu ».



(D'après He Li Min, *Naxi Pictographs Copybook*, 2003, Kunming, p. 62, 156; Xi Yuhuan, *A Collection of Dongbas Pictographs in Different Forms*, 2003, Kunming, p. 60 et J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies* 1, *Serie orientale Roma* IV, 1952, Rome, pl. XXI).

très bon et dédaigne la seconde même si elle est plus jolie!»<sup>53</sup> Notre héros se retrouve bientôt devant le lac. Il est ébloui par la grâce et la beauté de la fille du ciel aux yeux ronds et la prend pour compagne, oubliant le conseil du génie... Quoique très belle, cette fille du ciel ne parle pas, ne mange ni ne boit. Elle meurt peu après en enfantant une ribambelle de crapauds, de serpents et de singes, que Dzeugueleugue va porter au fond des montagnes. C'est alors qu'il rencontre la fille du dieu du ciel qu'il parvient à épouser à la suite d'épreuves imposées par le dieu. De cette union naissent trois fils dont l'un parle tibétain, le second bai et le troisième naxi.

On note dans ce mythe l'opposition entre les deux filles : l'une a les yeux ronds, comme une grenouille (et comme le signe de la grenouille), l'autre a les yeux en amande, comme une femme naxie. L'une est muette, l'autre parle. L'une enfante des créatures étranges, l'autre des êtres humains doués du langage. Les «Ssu» sont donc nés d'un père humain et d'une mère qui ne l'était pas, puisqu'elle ne possédait pas le langage, mais infiniment belle, gracieuse et remarquablement féconde. Telle est la représentation mythique de la grenouille. Les «Ssu» ont des pouvoirs redoutables puisqu'ils peuvent saisir à volonté les âmes des vivants. On peut voir sur un objet de culte<sup>54</sup> la représentation d'un couple de démons malveillants qui causent des éclipses et dévorent les âmes des enfants (**fig. 16**). On note que la figure inférieure a une grenouille sur la tête. Le rôle des prêtres dongbas, spécialistes des rituels, étaient précisément, en cas de maladie grave, d'implorer les «Ssu» de rendre l'âme dérobée.

Les informations que l'on peut tirer des manuscrits naxis sur le rôle symbolique des grenouilles sont diffuses. À la lecture des rituels, on est frappé cependant du lien de la grenouille avec l'eau. Au cours de la cérémonie pour faire venir la pluie, on prépare de petites figurines de grenouilles et de serpents en farine de blé que le prêtre offre aux «Ssu»<sup>55</sup> (**fig. 17**). La séquence est clairement indiquée : la présence de la grenouille est liée à la pluie, elle est perçue comme celle qui provoque la pluie et devient pourvoyeuse de blé, symbole de vie pour les Naxis.

Le réseau est ainsi tissé entre grenouilles, eau et vie, pouvoir de l'animal traduit dans l'iconographie du signe des «Ssu», divinités redoutables du domaine aquatique, maîtres de la vie et de la mort.

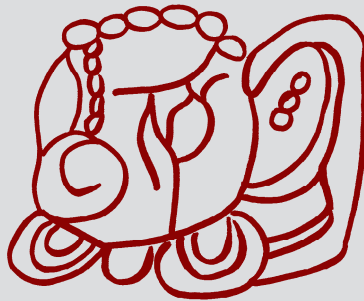
**Fig. 17** Offrandes de figurines lors d'une cérémonie.



(D'après J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies I*, *Serie orientale Roma IV*, 1952, Rome, pl. XXVI).

277

**Fig. 18** Expression glyphique maya de la naissance.



(Dessin N. Beaux, d'après L. Schele, *Mayas Glyphs—The Verbs*, 1982, Austin).

**Les Mayas** avaient deux expressions glyphiques pour parler de la naissance<sup>56</sup>. L'une d'elles figure la tête d'une sorte de grenouille, figurée de profil, la bouche tournée vers le haut (**fig. 18**). C'est un logogramme dont la valeur phonétique est SIH. Il signifie «naissance» ou «naître». Il est fréquemment utilisé dans les stèles biographiques pour introduire la naissance du seigneur en question et fourni donc une base paléographique importante car ces stèles sont nombreuses<sup>57</sup>. Examinons maintenant les variantes de ce glyphe<sup>58</sup> (**fig. 19**) :

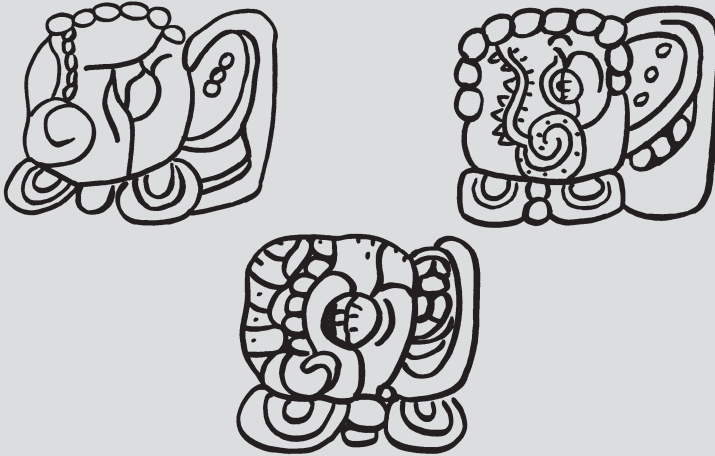
- traits permanents : la position de la tête est toujours telle que *la face est tournée vers le ciel*. La plupart du temps, une boucle apparaît au coin de la bouche. L'œil est dépeint ouvert, mi-clos, ou fermé, avec une protubérance au-dessus ;
- trait fréquent : dans 80 % des cas étudiés, *une série de petits points apparaît le long de la face*, soit à l'intérieur (58 %), soit à l'extérieur (38 %) ou bien à l'intérieur mais dessiné aussi large qu'à l'extérieur (4 %) ;
- autres variantes : dents pointues ; parfois des lèvres ; écailles sur la gorge ; sorte de rides ; bouche en forme de bec.

Les traits que l'on vient de mentionner peuvent correspondre au crapaud (absence de dents) ou à la grenouille (dents) ou à un reptile (écailles) ou à la tortue (bouche en forme de bec), c'est-à-dire qu'ils évoquent globalement un batracien (grenouille, crapaud) avec quelques éléments reptiliens, convenant à la tortue. Le but est d'évoquer tout ce qui peut illustrer le champ sémantique du signe, c'est-à-dire des animaux qui entretiennent un rapport plus ou moins direct avec «la naissance». Un peu comme nous l'avons vu pour le gecko et la salamandre dont les traits sont mêlés pour illustrer le concept de «multitude» en Ancien Égyptien. Mais en quoi grenouilles, crapauds et tortues ont-ils un rapport avec la naissance ?

Tozzer explique qu'au «début de la saison des pluies, les batraciens se rassemblent aux points d'eau pour se reproduire et leur voix puissante est alors impressionnante»<sup>59</sup>.

Pour guider l'interprétation des traits paléographiques mis en évidence, il faut maintenant se tourner vers d'autres sources documentaires : les représentations des codex et les mythes.

**Fig. 19** Glyphe de la grenouille exprimant la naissance : paléographie.



(Dessins N. Beaux, d'après L. Schele, *Mayas Glyphs—The Verbs*, 1982, Austin et M. Coe et M. Van Stone, *Reading the Mayas Glyphs*, 2005, London, p.60).

279

**Fig. 20** Association des grenouilles et tortues à la pluie.



(Codex de Madrid, 17c).

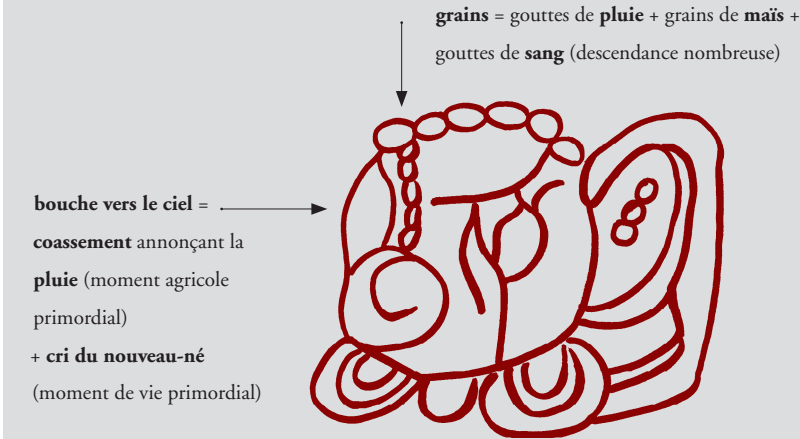
Les grenouilles apparaissent comme les musiciennes du dieu de la pluie, Chac<sup>60</sup>. Dans une histoire Palencano-chol, les crapauds sont les enfants de Chac<sup>61</sup>. Dans une histoire Tzotzil<sup>62</sup>, l'entrée de la maison de Chac est décrite comme une cave gardée par une grenouille : le fait qu'on ne puisse avoir accès à Chac sans rencontrer une grenouille traduit spatialement le fait temporel qu'il n'y a pas de pluie avant que la grenouille ait coassé.

Thompson raconte, après l'avoir observé dans certains villages du Yucatan, comment, en période de sécheresse, la cérémonie de l'appel des Chacs se déroule : un enfant mâle est attaché à chacun des quatre coins de l'autel où il représente une grenouille et imite son coassement pour faire venir la pluie<sup>63</sup>. Ce récit rappelle fortement une représentation du *Codex Madrid* 26a où quatre grenouilles accompagnées des quatre glyphes des points cardinaux crachent de l'eau autour de Chac duquel sort également de l'eau. Le fait que les grenouilles crachent de l'eau est un rébus intéressant, raccourci de la séquence coassement-pluie : de la bouche de la grenouille vient le coassement puis la pluie. On note aussi l'association de la tortue à la grenouille dans la venue de la pluie, comme en témoigne le *Codex Madrid* 17c les figurant tombant du ciel dans un déluge de pluie<sup>64</sup>, ce qui explique les traits paléographiques de notre signe mélangeant grenouille et tortue (**fig. 20**).

Thompson raconte également un rituel magique dont il a été le témoin<sup>65</sup> : on frotte les mains d'une fille sur une grenouille pour qu'elle soit bonne faiseuse de tortillas, car, dit-on, l'estomac de la grenouille est plein de farine de maïs. Comme cette dernière assertion est infirmée par les zoologues<sup>66</sup>, l'explication du rituel est de l'ordre du mythe : Chac, « Celui qui fait germer », « le Père de la Mère Maïs », « Celui qui donne la nourriture » est responsable de la croissance du maïs. Le rituel certifie en fait que l'estomac du Maya sera rempli de farine de maïs après le coassement de la grenouille, la venue de la pluie, et l'apparition du maïs. Il y a seulement un glissement opéré par le mythe de l'estomac de l'homme à celui de la grenouille, c'est-à-dire de celui qui désire à celui qui est tenu responsable de la satisfaction de ce désir.

Nous sommes maintenant en mesure de proposer l'interprétation suivante du glyphe T741 (**fig. 21**) :

**Fig. 21** Analyse d'un glyphe maya de la naissance.



281

— la position de la tête, avec la face tournée vers le haut, pourrait se référer à l'appel (le coassement) de la grenouille lancé vers Chac afin qu'il fasse tomber la pluie du ciel (donc d'en haut).

— la série de grains que l'on trouve représentée le long de la figure est parfois issue de la bouche même de la grenouille. Si l'on se rappelle l'image du codex Madrid 26a des quatre grenouilles crachant de l'eau autour de Chac, et que l'on observe dans d'autres glyphes la représentation stylisée traditionnelle en une série de petits cercles, d'un liquide coulant, on peut conclure que cette série de petits grains issue de la bouche de la grenouille figure de manière stylisée de l'eau, c'est-à-dire la pluie que le coassement de la grenouille apporte. On a donc ici, raccourci en un rébus silencieux, toute la séquence : la pluie sort de la bouche même de la grenouille.

Cette lecture est encore plus subtile et riche quand on remarque que la succession de petits cercles se référant à l'eau ne diffère en rien de celle qui figure l'épanchement du sang dans les scènes rituelles de Yaxchilan, pas plus qu'elle ne diffère de la représentation classique du

maïs<sup>67</sup>. On aurait donc ici un raccourci encore plus fort de la séquence coassement-pluie-maïs : les grains sortant de la bouche de la grenouille signifiant le maïs, nourriture fondamentale issue de la pluie appelée par le coassement de la grenouille.

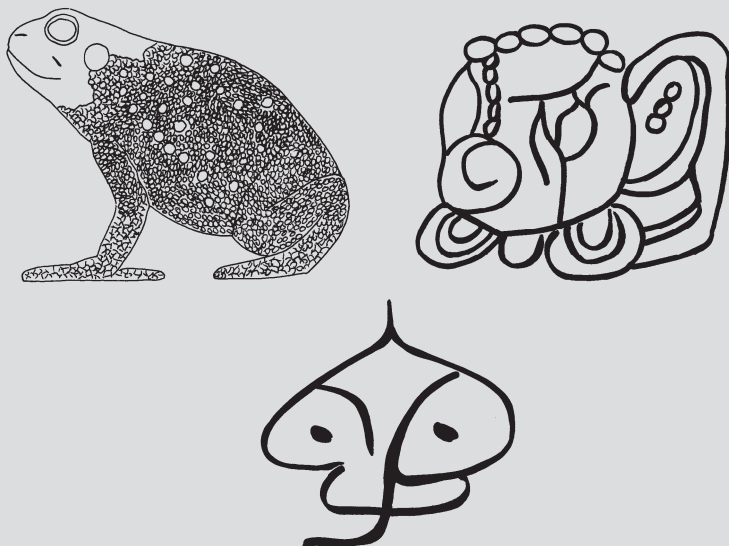
Notre glyphe serait par conséquent une représentation du coassement de la grenouille, déjà plein de la pluie et du maïs tant attendus. Il figure l'évènement agricole initial et vital. La référence de ce glyphe à la « naissance » serait donc fondée sur une analogie entre le coassement initial de la grenouille et le premier cri du nouveau-né, témoin initial et primordial déterminant le reste de sa vie.

Mais l'on peut aller encore plus loin. Cette représentation similaire des gouttes d'eau, des grains de maïs et des gouttes de sang tisse un lien supplémentaire : les Mayas, identifiant dans leur mode de représentation grains de maïs et gouttes de sang, considéraient probablement le sang comme une graine dynastique, substance vitale liant les générations vivantes aux générations mortes, à l'image de cette nourriture fondamentale et vitale qu'est le maïs<sup>68</sup>.

Tout comme le coassement de la grenouille est plein du maïs à venir, la naissance du chef, l'évènement initial mentionné dans les inscriptions biographiques par notre glyphe, est une nouvelle graine dans la chaîne des générations, promesse d'une nombreuse descendance.

Le glyphe est un cadre visuel de références, dense et subtil. On peut ainsi percevoir la façon dont trois différentes cultures utilisèrent le signe et ses qualités figuratives pour inscrire les points de repère sémantiques qui leur paraissaient à chacune pertinents (**fig. 22**). Leur but était de suggérer ou mobiliser, selon le contexte et le niveau de connaissance du lecteur, l'ensemble du réseau sémantique du signe.

**Fig. 22** Glyphes de grenouille, «eau, naissance et vie».



- 1 J. Borgès, « L'écriture du dieu », *L'Aleph*, 1967, Paris, p. 147-154.
- 2 Thème développé dans N. Beaux, *Signe et image* — *Les hiéroglyphes égyptiens* (à paraître).
- 3 P. Barguet, (*Les Textes des sarcophages égyptiens du Moyen-Empire*, 1986, Paris, p. 707) traduit Hou par « le Verbe créateur » ; J. Allen, (*Genesis in Egypt*, *Yale Egyptological Studies* 2, 1988, New Haven, p. 38) traduit par « Annunciation » ; R. Van Der Molen, (*A Hieroglyphic Dictionary of Egyptian Coffin Texts*, *Probleme der Ägyptologie* 15, Leiden, 2000, p. 314) traduit par « Authoritative Utterance ». À propos de Hou, voir *Lexikon der Ägyptologie* III, 1980, Wiesbaden, col. 65-68, et en dernier lieu J.-P. Corteggiani, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, 2007, Paris, p. 218-220.
- 4 A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts* III, *Oriental Institute Publications* 64, 1947, Chicago, col. 384c.
- 5 J. Allen, (*op. cit.*, p. 38) traduit par « Perception » ; R. Van Der Molen, (*op. cit.*, p. 449-450) traduit par « Perception, Knowledge ». Sur Sia, voir J.-P. Corteggiani, *op. cit.*, p. 218-220.
- 6 A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts* VI, *Oriental Institute Publications* 81, 1956, Chicago, col. 268 o.
- 7 A. de Buck, *The Egyptian Coffin Texts* VI, col. 320j.
- 8 D. Meeks, *Année lexicographique* I (1977), 1980, Paris, 77.1941, 1944.
- 9 « Écriture hiéroglyphique » (D. Meeks, *Année lexicographique* III [1979], 1982, Paris, 79.1427).
- 10 Sur les textes des pyramides, voir en dernier lieu J. P. Allen, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, *Society of Biblical Literature*, 2005, Atlanta. Une étude des textes et de la paléographie de la pyramide d'Ounas et en préparation par N. Beaux.
- 11 I. Pierre, « La gravure des textes dans la pyramide de Pépi I<sup>er</sup> — Les différentes étapes », *Hommages à Jean Leclant* vol. 1, *Bibliothèque d'Étude* 106/1, 1994, Le Caire, p. 302-303 ; P. Lacau, « Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires », *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 51, 1914, Leipzig, p. 1-2, 36-41.
- 12 Cf. la paléographie de ce monument réalisée par N. Beaux dans la publication de la chapelle (DVD réalisé pour le CFEETK par A. Arnaudès, avec couverture photographique numérique par A. Chéné, à paraître).
- 13 La numérotation des signes se réfère à la classification de la liste de signes de A. H. Gardiner, *Egyptian Grammar*, 3<sup>e</sup> éd., 1957, Oxford, *List of Hieroglyphic Signs*, p. 442-548.
- 14 P. E. Newberry, *Beni Hasan I*, *Archaeological Survey of Egypt* 1, 1893, London, pl. XXIX.
- 15 Chapelle rouge d'Hatchepsout. Cet usage du maillet était déjà noté par F. LL. Griffith dans *A Collection of Hieroglyphs*, *Archaeological Survey of Egypt* 6, London, 1898, p. 57.

**16** Chapelle d'Hathor  
du temple d'Hatchepsout  
à Deir-el-Bahari, niche nord  
du vestibule, parois nord  
et sud. Scènes d'offrande  
du roi à Nekhbet et Ouadjet.

**17** Sur ce cas d'homophonie  
et sur le rapport avec la  
pintade, Neh, cf. N. Beaux,  
« La pintade, le Soleil  
et l'éternité — À propos  
du signe G21 », *Bulletin  
de l'Institut français  
d'archéologie orientale* 104,  
2004, Le Caire, p. 1-18.

**18** L. Keimer, « Quelques  
hiéroglyphes représentant  
des oiseaux », *Annales  
du Service des Antiquités  
de l'Égypte* 30, 1930, Le Caire,  
p. 1-20 ; P. F. Houlihan,  
*The Birds of Ancient Egypt*,  
1988, Cairo, p. 23-25. Pour  
une description de l'oiseau,  
cf. L.H. Brown, C.H. Fry,  
S. Keith et E.K. Urban,  
*The Birds of Africa* I, 1982,  
London, p. 185-6, pl. 1.

**19** P. Vernus, J. Yoyotte,  
*Bestiaire des pharaons*, 2005,  
Paris, p. 474-6.

**20** E. A. Budge, *The Book  
of the Dead*, 1898, London,  
p. 184-5, l. 2, 9-10, 14-15 ;

E. Naville, *Das Aegyptische  
Totdenbuch*, 1886, Berlin,  
pl. XC VII.

**21** A. de Buck, *The Egyptian  
Coffin Texts* IV, *Oriental  
Institute Publications* 67, 1951,  
Chicago, col. 62-64. Deux  
versions : L1Li et BH4C.

**22** C. H. Fry, S. Keith,  
E. K. Urban, *The Birds of  
Africa* II, 1986, London, pl. 5,  
p. 8-11.

**23** M. Murray, « Some  
Pendant Amulets », *Ancient  
Egypt* 4, 1917, London,  
p. 50-54.

**24** Voir par exemple  
l'exemple de la tombe de  
Ken-Amon, H. G. Fisher,  
*Ancient Egyptian Calligraphy*,  
1990, New York, p. 40.

**25** P. Vernus, J. Yoyotte,  
*Bestiaire des pharaons*, 2005,  
Paris, p. 476.

**26** N. Beaux, « La marque  
du divin — Comparaison  
entre deux corpus funéraires :  
les textes des pyramides  
et les textes des sarcophages »,  
*D'un monde à l'autre. Textes  
des Pyramides et Textes  
des Sarcophages*, *Bibliothèque  
d'Étude* 139, 2004, Le Caire,  
p. 43-56. Sur la question  
des déterminatifs du divin

et du sacré, voir aussi

P. Lacau, *Sur le système  
hiéroglyphique*, *Bibliothèque  
d'Étude* 25, 1954, Le Caire,  
p. 109-122 ; R. Shalomi-  
Hen, *Determinatives and  
Categorisation in CT 335  
and BD 17*, *Göttinger  
Orientalforschungen IV : Ägypten*  
38, 2000, Wiesbaden.

**27** Discussion de ce  
signe dans un article de  
N. Beaux et S. M. Goodman,  
« Remarks on the Reptile  
Signs depicted in the White  
Chapel of Sesostris I at  
Karnak », *Cahiers de Karnak* 9,  
1992, Paris, p. 109-113.

**28** D. Meeks, *Année  
lexicographique* II (1978),  
1981, Paris, 78.0804, 0805.  
Traduction donnée pour 'ṣ :  
« être nombreux, varié » ;  
« le jecko ».

**29** B. de Monconys, *Voyage  
en Égypte de Balthasar  
de Monconys, 1646-1647*, 1973,  
Le Caire, p. 206-212.

**30** N. Beaux et  
S. M. Goodman, *op. cit.*,  
p. 113-115, fig. 4-5.

**31** F. LL. Griffith, *The Sign  
Papyrus*, in *Two Hieroglyphic  
Papyri from Tanis, Egypt*

- Exploration Fund Memoir* 9, 1889, London, p. 1-19 et pl. 1-8.
- 32** F. LL. Griffith, *op. cit.*, pl. I-II.
- 33** J. Leclant, « Biene », *Lexikon der Ägyptologie* I, 1975, Wiesbaden, col. 786-9.
- 34** « *Bjt* semble concerner la royauté sacrale des rois ancêtres divins » (J. Leclant, *op. cit.*, col. 787).
- 35** F. LL. Griffith, *op. cit.*, pl. III.
- 36** F. LL. Griffith, *op. cit.*, pl. VI-X.
- 37** D. Meeks, *Année lexicographique* III (1979), 1982, Paris, 79.1704.
- 38** F. LL. Griffith, *op. cit.*, pl. XIII-XIV.
- 39** J.-F. Champollion, *Grammaire égyptienne*, 1997, Solin, p. 538-548 (réédition de l'édition originale imprimée entre 1836 et 1841). Cf. une analyse détaillée par J. M. A. Janssen, « Les listes de signes hiéroglyphiques », *Textes et langages de l'Égypte pharaonique, Cent cinquante années de recherches, 1822-1972, Hommage à Jean-François*
- Champollion, Bibliothèque d'Étude* 64/1, 1972, Le Caire, p. 57-66.
- 40** R. Lepsius, « Vorwort », in *Liste der hieroglyphischen Typen aus der Schriftgiesserei des Herrn F. Theinhardt in Berlin*, 1875, Berlin et *Verzeichnis der hieroglyphischen Typen der Reichsdruckerei in 25 Klassen geordnet*, 1937, Berlin.
- 41** Voir en dernier lieu P. Vernus, J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, 2005, Paris, p. 244-245.
- 42** W. Needler, *Predynastic and Archaic Egypt in the Brooklyn Museum*, 1984, New York, pl. 81 ; P. Vernus, J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, 2005, Paris, p. 244-245.
- 43** J.-P. Corteggiani, *L'Égypte ancienne et ses dieux*, 2007, Paris, p. 199-200.
- 44** G. Lefebvre, *Romans et contes égyptiens*, 1976, Paris, p. 87.
- 45** E. Naville, *The Temple of Deir-el-Bahari* II, *Egypt Exploration Fund Memoir* 14, 1896, London, pl. 48 ; K. Sethe, *Urkunden des ägyptischen Altertums* IV, 1906, Leipzig, p. 223-224.
- 46** J. Osing, *Das Grab des Nefersecheru, Archäologische Veröffentlichungen* 88, 1992, Mainz am Rhein, p. 71, a-f.
- 47** J. F. Rock, *A Na-Khi-English Encyclopedic Dictionary* I, *Serie Orientale Roma* XXVIII, 1963, Rome, p. 27.
- 48** Xi Yuhuan, *A Collection of Dongba Pictographs in Different Forms*, 2003, Kunming, p. 54-5.
- 49** He Li Min, *Naxi Pictographs Copybook*, 2003, Kunming, p. 62, 156 et Xi Yuhuan, *A Collection of Dongba Pictographs in Different Forms*, 2003, Kunming, p. 60.
- 50** J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies* I, *Serie orientale Roma* IV, 1952, Rome, p. 8-17 ; *A Na-Khi-English Encyclopedic Dictionary* II, *Serie Orientale Roma* XXVIII, 2, 1972, Rome, p. 107-175.
- 51** B. Allanic, *La voie blanche entre Chine et Tibet*, 1994, Quimperlé, p. 117-118.

- 52** B. Allanic, *op. cit.*, p. 96-102.
- 53** B. Allanic, *op. cit.*, p. 99.
- 54** J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies I, Serie orientale Roma IV*, 1952, Rome, pl. XXI.
- 55** J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies II, Serie orientale Roma IV*, 1952, Rome, p. 609. Ces figurines sont semblables à celles que l'on voit photographiées par J. F. Rock, *The Na-khi Naga Cult and related Ceremonies I, Serie orientale Roma IV*, 1952, Rome, pl. XXVI.
- 56** Nous développons une étude sur ces glyphes de naissance mayas dans l'annexe de notre livre *Signe et image — Les hiéroglyphes égyptiens* (à paraître).
- 57** M. Coe et M. Van Stone, *Reading the Mayas Glyphs*, 2005, London, p. 59-60.
- 58** Exemples tirés de L. Schele, *Mayas Glyphs—The Verbs*, 1982, Austin.
- 59** A. M. Tozzer et G. M. Allen, *Animal Figures in the Maya Codices, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University IV.3*, 1910 (rééd. 1967, New York), p. 310. Ce fait est présenté par Tozzer à propos du « tree toad », mais il est aussi vrai de la plupart des grenouilles et crapauds. Voir aussi W. E. Duellman et L. Trueb, *Biology of Amphibians*, 1986, New York, p. 19-20.
- 60** J. E. S. Thompson, *Maya History and Religion*, 1970, Norman, p. 258.
- 61** J. E. S. Thompson, *op. cit.*, p. 251.
- 62** J. E. S. Thompson, *op. cit.*, p. 268.
- 63** J. E. S. Thompson, *op. cit.*, p. 258, 260-1.
- 64** Cela pourrait simplement noter la réapparition de la tortue lors de la venue des pluies. J. E. S. Thompson (*op. cit.*, p. 259) note que les tortues sont aussi dépeintes comme des alliés de Chac : « Elle est ailleurs pendant la saison sèche. Ses yeux remplis de larmes, elle pleure au spectacle de la douleur des hommes et l'on dit que ses larmes apportent la pluie ».
- 65** J. E. S. Thompson, *op. cit.*, p. 166.
- 66** W. E. Duellman et L. Trueb, *Biology of Amphibians*, 1986, New York.
- 67** K. Taube, « The Classic Maya Maize God : A Reappraisal », *Fifth Palenque Round Table*, 1983, M. G. Robertson (ed.), 1983, San Fransisco, p. 180.
- 68** K. Taube, *op. cit.*, p. 180.

# Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens

Nathalie Beaux

288

Le signe égyptien pour « écrire »,  
qui représente le *nécessaire* du scribe  
(dessin N. Beaux).





**Écriture en usage pendant plus de trois millénaires**, le système hiéroglyphique égyptien n'est pourtant aucunement figé: la *liberté* dont jouit le scribe dans le modelage de l'écriture est fondamentale. Chaque signe a une forme relativement définie, qui permet de le reconnaître, et à partir de laquelle le scribe peut ajouter, retrancher, réinterpréter à sa guise. On peut donc observer de nombreuses variantes, dans le temps et dans l'espace, pour chaque signe.

Il reste que le signe, malgré ses variantes, est toujours reconnaissable en tant que tel par les scribes. Comment saisir l'identité d'un signe? En établissant ce qui constitue son ou ses traits distinctifs (toujours visibles même dans la forme la plus simplifiée du signe), en déterminant ce qui lui permet de garder une cohérence de forme, de contours, et une cohérence sémantique.

Notre but est ici de présenter quelques types de signes pour des registres déterminés (humain, animal, spatio-temporel), en dégagant les traits distinctifs, de façon à introduire ce qui sera ensuite matière à une comparaison entre les différentes écritures. Cet échantillon n'a aucune valeur exhaustive. Il permettra cependant, nous l'espérons, de se forger une idée de l'approche de certains thèmes de base par l'écriture figurative égyptienne.

## Signes de l'homme

Un exemple tiré de la tombe de Ti<sup>1</sup> à Saqqara témoigne de la liberté de composition du scribe et des liens entre texte et représentation (**fig. 1**): ici le signe humain donne la fonction de l'homme figuré plus bas. Noter la similitude de la coiffure et du pagne. Le bâton fourchu et la position du corps légèrement voûté sont les traits distinctifs du signe. Mais il peut y avoir des variantes dans la position du corps, l'habit, le fait que l'homme est barbu ou non.

Il existe une grande variété de signes de l'homme que nous ne pouvons passer en revue (dans la dernière liste de signes<sup>2</sup>, non exhaustive, il en existe plus de 500!). Nous nous bornerons à présenter le signe générique et quelques signes spécifiques.

**Fig. 1** Signes de l'homme : les variantes.

signe



*Noter la similitude  
du pagne et de la coiffure.*

représentation.



(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, cliché A. Leclerc, dessins N. Beaux).

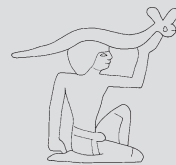
291

**Fig. 2** Signes de l'homme : signe générique et signes spécifiques.

**a** Signe générique



**b** Exemples de signes spécifiques



(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux).

Le signe **générique** (**fig. 2a**) présente un homme figuré de profil, assis sur son talon, dont on note une variante (barbu/non barbu). C'est la position générale des jambes (un genou au sol, jambe repliée, l'homme assis sur son talon, l'autre genou relevé, servant d'appui) et celle des mains actives (relevées, poings fermés) qui incarne l'identité de ce signe générique masculin, voire humain, utilisé comme déterminatif ou idéogramme (homme, pronom 1<sup>ère</sup> pers. sing.).

Nous présentons ici quelques exemples de signes **spécifiques** (**fig. 2b**) : l'homme est figuré dans la même position assise, mais soutenant d'une main un panier sur la tête (noter diverses variantes dans les positions de la main tenant le panier). L'autre main retombe le long du corps. Ce signe se rapporte au fait de « porter », et plus largement de « travailler ». Une variante remplace le couffin par un signe phonétique à valeur *f*, figurant une vipère à cornes, permettant de lire l'ensemble du signe comme *f*3, « porter » (au lieu, par exemple, de *k3(t)*, « travail »). La position du signe phonétique est exactement celle de l'élément qu'il remplace (le panier), le signe phonétique n'est pas accolé à l'image, il est *intégré* au contenu sémantique du signe.

Nous donnons enfin des exemples de signes **rares ou uniques** (**fig. 3**) : le premier signe figure un homme debout, tenant d'une main une gerbe d'épis qu'il coupe au moyen d'une faucille qu'il tient de l'autre main. L'homme et les épis sont figurés posés sur une fine bande rectangulaire de sol. Noter la taille de l'épi égale à celle de l'homme pour mettre en valeur le contenu sémantique du signe : il s'agit du déterminatif du verbe *3sb*, « faucher, moissonner ». Comparer avec la photographie du registre figurant des moissonneurs, à côté de l'inscription de laquelle ce signe est issu. Le geste est le même, le signe est le miroir de la scène figurée. Le second signe est celui d'un homme assis, un genou à terre, l'autre jambe pliée devant lui, jouant de la flûte. Les deux mains sont posées sur l'instrument que le joueur tient latéralement, les lèvres sur son embouchure. Il s'agit du déterminatif de *3sb*, « jouer de la flûte ». On remarque le détail de la position des doigts sur la flûte sur la représentation voisine et sur le signe dans la légende, autre variante de notre signe chez Ti.

**Fig. 3** Signes de l'homme : signes rares.



déterminatif  
de *sb*, « faucher,  
moissonner »



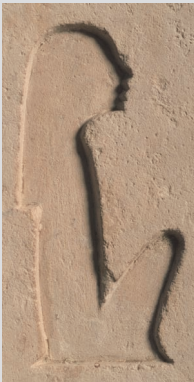
déterminatifs  
de *sb*, « jouer  
de la flûte »



(Exemples tirés de la tombe de Ti, dessins des signes N. Beaux;  
illustrations H. Wild, *Ti*, III, 2, pl. CXXXVI et CLXII).

293

**Fig. 4** Signe générique de la femme.



(Exemples tirés de la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, cliché A. Chéné,  
et de la statue de Nofret (musée du Caire, CG4), Ancien Empire, Fischer, *MMJ* 8, 1973, fig. 8).

La majorité des signes correspondant à des activités humaines sont masculins, mais il est toujours possible, théoriquement, d'adapter le signe à un personnage féminin, si le contexte le demande. Cependant les signes féminins sont nettement moins nombreux que les signes masculins (105 dans la liste de signes<sup>3</sup>, non exhaustive, la plus récente, pour plus de 500 pour les signes masculins).

### Signes de la femme

Le signe **générique** de la femme la représente assise par terre, les genoux repliés devant elle, la chevelure longue retombant en arrière (**fig. 4**)<sup>4</sup>. On note l'absence de bras et souvent de poitrine. Ce signe est utilisé, par exemple, comme déterminatif d'un nom propre féminin, comme sur la statue de Nofret où il est inscrit sur le plat du dossier, à côté du visage de la femme.

Observons maintenant le signe **déterminatif féminin spécifique** du nom de Hetep-heres, mère de Mersyankh, semblable à la représentation de Mersyankh devant une table d'offrandes (**fig. 5a**)<sup>5</sup>. Le signe figure une femme de rang en robe longue, assise sur un siège, une main ramenée sur la poitrine, l'autre reposant sur les genoux. Le geste est le même chez Mersyankh et Hetep-heres, mais le siège au décor léonin est joliment détaillé dans la représentation.

On peut ensuite étudier quelques signes **spécifiques** en remarquant que le signe féminin est alors le miroir du signe masculin, comme celui d'un homme ou d'une femme de rang, assis sur un siège, les mains sur les genoux (**fig. 5b**). Les détails des sièges et la présence ou l'absence de coussin, ainsi que ce que peut tenir la femme ou l'homme dans ses mains varient selon le contexte (époque, lieu...). Le contenu sémantique reste le même : il s'agit d'évoquer un noble (défunt). La seule différence de genre est la chevelure, longue pour la femme, et la barbe, pour l'homme.

Autre signe *spécifique*, celui de la vieille femme marchant en s'appuyant sur un bâton fourchu, exact parallèle du signe masculin de la vieillesse. La femme est plus ou moins penchée en avant, le sein affaissé, l'épaule remontée évoquant un dos voûté, autant de traits marquant son âge. Champ sémantique du signe : vieillesse, être l'aîné(e).

**Fig. 5** Signes spécifiques de la femme, comparés à ceux de l'homme.

**a** déterminatif féminin

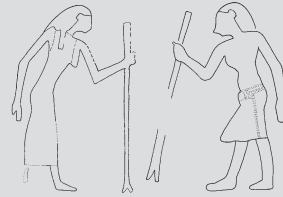
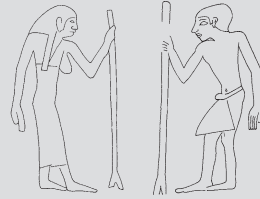
de Hetep-heres,  
mère de Mersyankh



représentation  
de Mersyankh



**c** « vieillesse, être l'ainé »



**b** « noble (défunt) »



femme



homme

(Exemples tirés des tombes de Mersyankh à Giza et de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux et d'après Simpson, *GM* III, fig. 7 pour la représentation de Mersyankh).

295

**Fig. 6** Signe spécifique, propre à la femme: la naissance

déterminatif de *msj*,

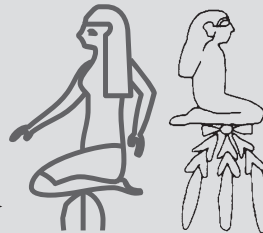
« mettre au monde, naître »



phonogramme *ms*



signe composite



(Exemples tirés de Fischer [*MMJ* 12, 1977, fig. 4d] et de la tombe de Ti à Saqqara, dessin N. Beaux).

On examinera en dernier lieu un exemple de signe **spécifique à la femme** : déterminatif ou idéogramme pour exprimer la naissance (**fig. 6**)<sup>6</sup>. Le signe de naissance est celui d'une femme agenouillée de laquelle surgit la tête et les deux bras de l'enfant qu'elle met au monde. Une variante est un signe composite qui remplace l'enfant par le bord inférieur du phonogramme *ms*, « naître ». On notera que la similitude relative de forme des trois lanières et de la tête et des bras (trois éléments) permet d'intervertir ces deux unités sans nuire à la lisibilité du signe. Le phonogramme, par son positionnement dans le signe, active sa portée sémantique qui ne gît pas dans sa dimension iconique propre (ici non pertinente) mais dans la signification du mot qu'il évoque.

## 296

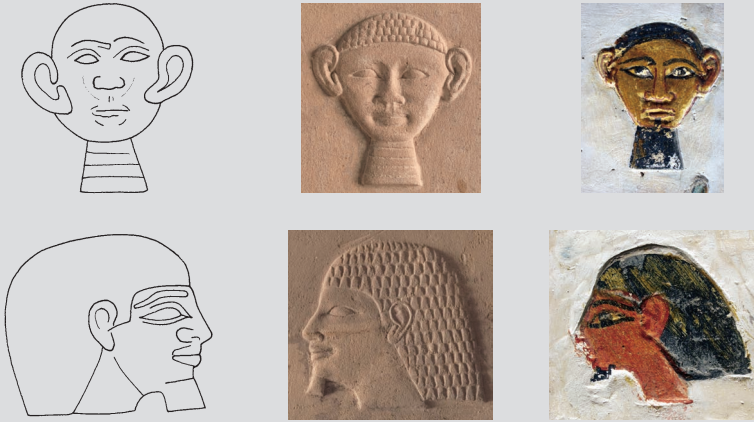
### Signes des parties du corps humain

Signes de la **tête** (**fig. 7**) — vue de profil (champ sémantique : tête et partie supérieure), et vue de face (champ sémantique : face, visage et partie supérieure). On peut noter que ces signes, qui représentent des têtes d'hommes barbus, sont des référents de base *masculins* (l'équivalent n'existe pas au féminin). La couleur du visage de la tête vue de profil est rouge, couleur masculine par excellence, celle du visage vu de face est jaune. La représentation de face est rare dans l'art égyptien<sup>7</sup>.

Le signe de la **bouche** la représente de face en un ovale simple (**fig. 8**). L'ajout d'un trait sur le coin supérieur donne au signe le champ sémantique suivant : sécrétions (salive...), cracher, saigner, faire gicler (le sang). Variante de ce signe, la bouche est figurée de profil, ouverte, un trait s'en échappant, avec le même champ sémantique. Le signe de la bouche au-dessus duquel se trouve un petit vase dont s'écoule un liquide signifie « petit-déjeuner ». La bouche est unité de mesure, au Nouvel Empire, elle vaut environ 0,060 litre<sup>8</sup>.

Le signe de l'**œil** est défini par les contours de l'œil et l'iris, la pupille étant parfois ajoutée (**fig. 8**). Champ sémantique : œil, vision... Il faut remarquer l'exemple *unique* du signe de l'œil avec un trait au milieu, à la place de l'iris, pour signifier un œil aveugle<sup>9</sup>. Les différentes parties du signe de l'œil-oudjat « intact » permettent de noter, en fraction, de petites quantités de grains (inférieures à 5 litres environ). Ce système est inspiré

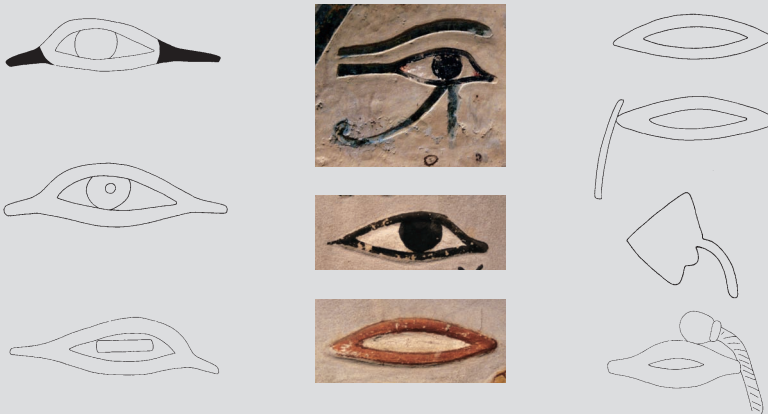
**Fig. 7** Signes des parties du corps humain : la tête.



(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux ; de la chapelle de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, clichés A. Chéné, et de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, clichés N. Beaux).

297

**Fig. 8** Signes des parties du corps humain : bouche et œil.



(Exemples tirés de la tombe de Ti et de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux, et de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, clichés N. Beaux).

du mythe selon lequel Seth aurait mis en pièces l'œil d'Horus, reconstitué ensuite par le dieu Thot. L'œil symbolise donc l'entier, et les différentes parties de l'œil (sourcil, pupille, marques sous l'œil, blanc de l'œil) note une série de fractions de la progression géométrique décroissante de raison  $1/2$  <sup>10</sup>.

Le signe de la **main** est rouge, comme la plupart des parties du corps humain (**fig. 9**). C'est le dessus de la main qui est figuré, comme l'indiquent les ongles, ou bien c'est la paume, comme en témoignent les lignes. Un autre signe figure la main associée à un filet d'eau qui s'écoule, et dont la variante présente un petit pot duquel sort un filet d'eau. Il est utilisé pour *jdt*, « effluves, parfums ». La main incurvée est utilisée dans un titre féminin signifiant « la main du dieu », allusion à un rite de masturbation du dieu primordial. La main est également unité de mesure de longueur, c'est la paume, largeur de la main sans le pouce, subdivision de la coudée, l'unité inférieure étant le doigt <sup>11</sup>.

Il est intéressant de remarquer que les signes de la bouche, de l'œil et de la main servent de base à des unités de mesure.

### Signes du lion et de la panthère

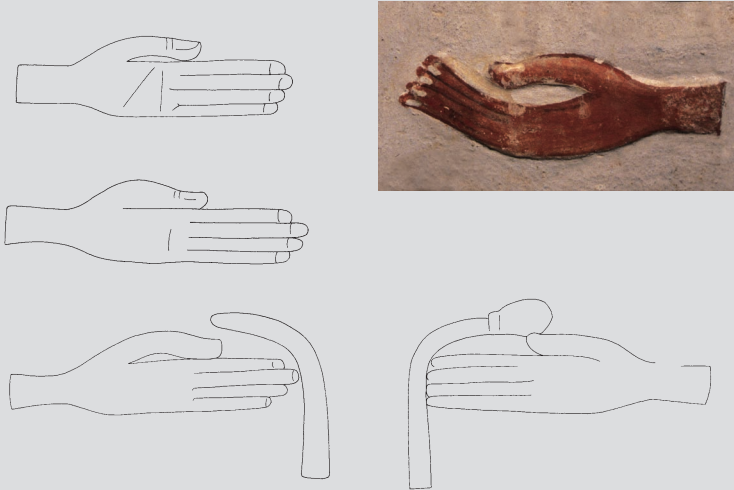
Les Égyptiens avaient choisi le **lion** comme animal de référence pour désigner la partie antérieure ou postérieure de quelque chose (**fig. 10**). La crinière et l'allure majestueuse du lion au repos sont les traits distinctifs du signe.

Le signe du lion couché correspond à la valeur phonétique *rw*, onomatopée, et détermine le « lion ». Il est parfois remplacé par un lion marchant. C'est un symbole royal <sup>12</sup>. Le roi est présenté comme « lion des rois » <sup>13</sup>.

Le signe de la tête de lion avec crinière est utilisé pour traduire la notion de *pḥty*, « puissance, force ».

La **panthère** est également symbole de force et de puissance (**fig. 11**) <sup>14</sup>. Noter la silhouette qui évoque la posture naturelle de l'animal marchant, la tête légèrement plus basse que les puissantes épaules. C'est une posture qui diffère de celle du lion à la tête haute. Le roi est dépeint comme « une panthère, maître de la puissance », *ꜥby*, *nb pḥty*. On voit

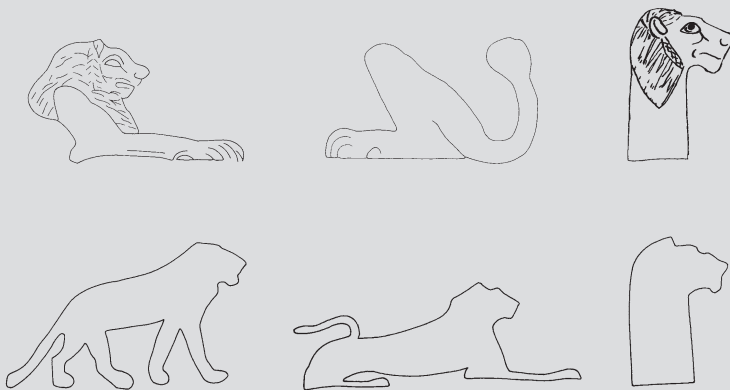
**Fig. 9** Signes des parties du corps humain : la main.



(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux, et de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, cliché N. Beaux).

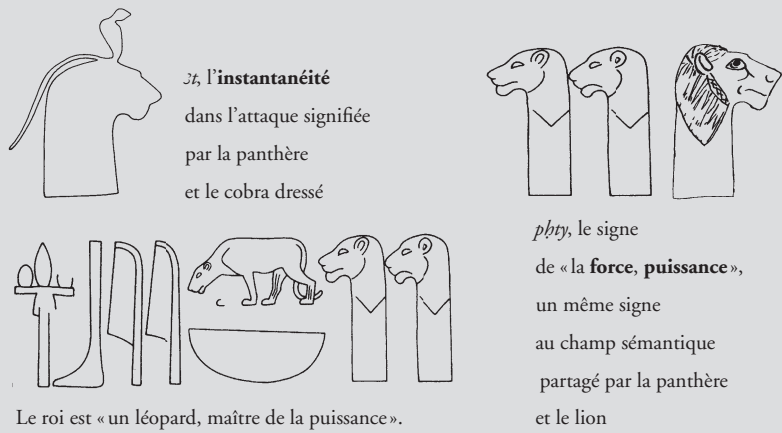
299

**Fig. 10** Signes du lion.



(Exemples tirés de la tombe de Ti et de la pyramide d'Ounas à Saqqara, de la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak et du temple d'Hatchepsout à Deir-el-Bahari, dessins N. Beaux).

Fig. 11 Signes de la panthère.



(Exemples tirés de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, dessin N. Beaux, du temple d'Hatchepsout à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, dessin N. Beaux, et du temple d'Amenhotep III à Soleb, Nouvel Empire, dessin C. Robichon).

Fig. 12 Signes de la peau de panthère, matrice et association à la peau de vache.



(Exemples tirés de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, dessin N. Beaux, de la chapelle de Sésotris I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, cliché A. Chéné, du temple de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, cliché N. Beaux, et de H. Gauthier, ASAE XXX, 1930, pl. 1).

combien panthère et lion ont des champs sémantiques qui se recoupent. D'ailleurs on note que même lorsqu'il s'agit de la tête de panthère, reconnaissable à son encolure moins trapue, plus fine, le scribe garde la marque en V du bas de la crinière qu'il met sur la tête de lion. C'est une façon d'associer lion et panthère au signe et de le charger doublement, sur le plan sémantique, de puissance.

Le signe de la tête de panthère a d'autres lectures que celle que nous venons de voir. Il peut signifier *b3*, « la panthère », mais aussi *3t*, « la soudaineté, l'instantanéité dans l'attaque » ou encore *3zb* « féroce, irradiant », concepts dont la panthère est choisie comme emblème. Pour *3t*, le signe de la tête peut être ceint d'un uraeus, signifiant par deux fois, par le félin et par le cobra, instantanéité et efficacité redoutable dans l'attaque.

La panthère incarne profondément la force vitale (**fig. 12**). Sa peau est considérée comme une matrice par laquelle le défunt peut passer pour renaître, comme le montre très clairement la peau de panthère gravée sur un sarcophage<sup>15</sup>. C'est aussi cette peau que portaient les prêtres-sem chargés du rituel de l'ouverture de la bouche du défunt<sup>16</sup>. Des statues montrent de hauts dignitaires portant une peau de panthère parsemée d'étoiles<sup>17</sup>. Cette peau avait en effet une signification cosmique, les taches étant des étoiles auxquelles s'assimilait le défunt pour renaître, dans le cycle cosmique éternel des astres, tradition évoquée depuis les *Textes des pyramides*. C'est ainsi que le signe de la peau, caractérisé par une sorte de rectangle avec la queue pendant en bas, est originellement une peau de panthère<sup>18</sup>. Étant donné l'importance de ce que cette peau représentait, le signe est devenu un déterminatif générique *pour tous les animaux*, un « classifier-superordinate »<sup>19</sup>. La forme de la peau animale et les taches du pelage sont les traits distinctifs du signe et permettent d'introduire un registre de référence sémantique complémentaire : celui de la vache. En effet, il faut noter que souvent le signe de la peau est taché de noir sur fond blanc, pouvant évoquer ainsi une peau de vache<sup>20</sup> qui pour des raisons de symbolique similaire (la vache étant mère et nourrice par excellence, personnifiée sous les traits de la déesse Hathor) partage avec la panthère ce champ sémantique de « puissance régénératrice », « force vitale ».

## Signes du faucon et du vautour

Le **faucon** est symbole royal et divin (**fig. 13a**). Son signe se lit «Horus», nom du jeune pharaon à son couronnement et du jeune dieu, successeur d'Osiris, son père défunt. La posture, la forme du bec et l'allure générale du corps sont celles d'un faucon. Les détails autour de l'œil apparaissent traditionnellement dans l'iconographie.

Il surmonte le cadre dans lequel est inscrit un des titres du roi, son «nom d'Horus» (**fig. 13b**).

Il apparaît sur un pavois comme **déterminatif générique du divin** et aussi spécifiquement pour le dieu Horus (**fig. 13c**).

Plus largement, il est associé à d'autres signes avec pour champ sémantique, «la nécropole» et «l'Occident» (**fig. 13d**).

Le **vautour** est symbole de protection (**fig. 14**) : la racine *nr*, associée au signe, véhicule les notions de «crainte, effroi» que l'on inspire (en particulier le roi), de «garder, protéger» (*nrw*), c'est aussi le mot pour «vautour», *nrt*. Par ailleurs, le signe se lit *mwt*, «la mère», ce qui revient au champ sémantique évoqué par le vautour, celui de protection. De là vient aussi sa fonction comme personnification de la déesse Nekhbet, maîtresse de la Haute-Égypte, protectrice du roi<sup>21</sup>. Le signe est caractérisé par la silhouette trapue du vautour d'où s'échappe un long cou replié et terminé par un large bec crochu.

**Fig. 13** Signes du faucon.



**a**



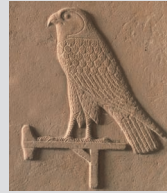
**a**



**b**



**d**



**c**

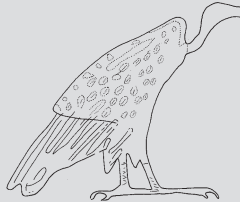
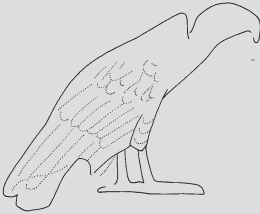


**d**

(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux, et de la chapelle de Sésostriis I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, clichés A. Chéné).

303

**Fig. 14** Signes du vautour.

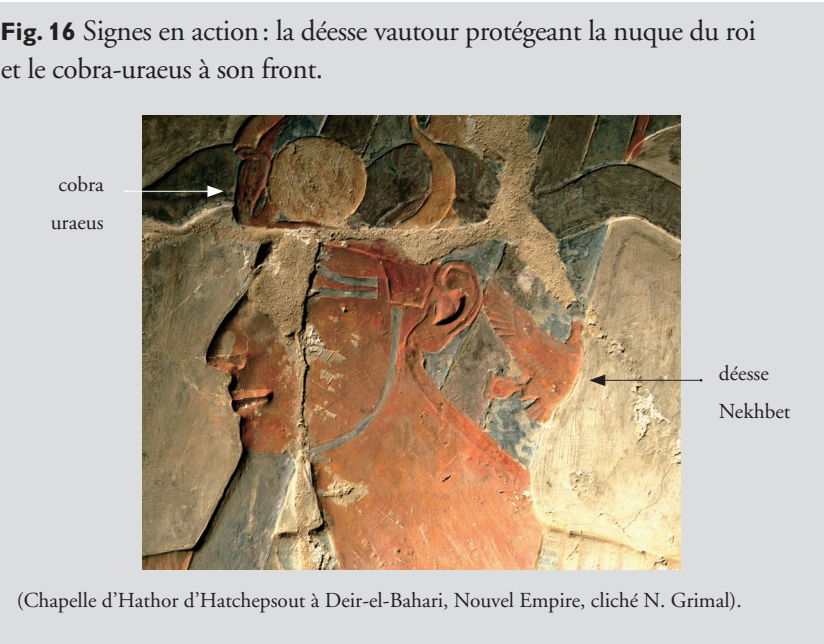
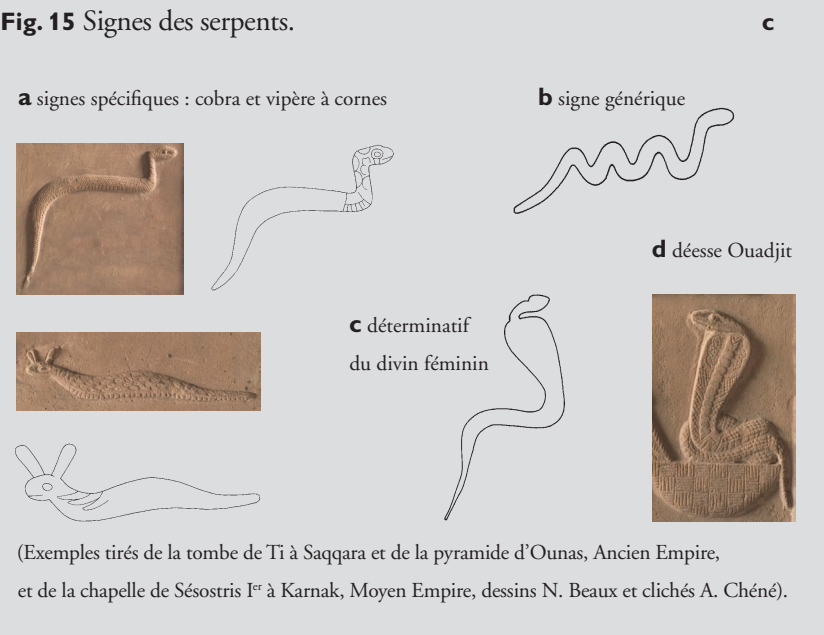


— *Nrw*, « la crainte  
que l'on inspire »,  
« garder, protéger » ;  
— *Mwt*, « la mère ».



Les déesses  
**Nekhet**  
et Ouadjet.

(Exemples tirés de la tombe de Mersyankh à Giza, Ancien Empire, dessins N. Beaux, et de la chapelle de Sésostriis I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, clichés A. Chéné).



## Signes de serpents

Il existe des signes **spécifiques** (**fig. 15a**) identifiés à des espèces précises, le cobra et la vipère à cornes, ayant une valeur phonétique, *f* et *dj* correspondant sans doute à une onomatopée. Dans le cas de la vipère à cornes, les cornes, qui ont parfois une petite fente correspondant à la réalité zoologique, sont le trait distinctif figuré par conséquent hors de proportion dans l'animal. Pour le cobra, la position de l'animal dressé, prêt à sauter pour mordre, est caractéristique. Ce sont deux serpents dont la morsure est mortelle.

Le signe **générique** du serpent (**fig. 15b**) possède un champ sémantique qui va du « ver » au « serpent ». Ce signe ne correspond pas à un animal précis, mais évoque une créature rampante et capable de se dresser, donc potentiellement menaçante et dangereuse.

Un autre signe **générique** (**fig. 15c**), **déterminatif du divin féminin** en général, mais aussi de la déesse de Basse-Égypte, Ouadjit (**fig. 15d**), figure un cobra qui se dresse en déployant son capuchon avant de cracher. C'est aussi le déterminatif de l'uraeus. Il s'agit là d'un reptile défini que l'on identifie aisément à sa posture et au capuchon.

Témoin de la charge sémantique du signe, le passage est spontané de l'écriture à la statuaire : le signe de la déesse vautour, Nekhbet, réduit à la tête au large bec crochu, trait particulièrement distinctif, est porté au front du souverain en compagnie de celui du serpent cobra dressé incarnant la déesse Ouadjit, toutes deux protégeant ainsi le roi<sup>22</sup>. Parfois, le vautour Nekhbet étend ses ailes sur la nuque du roi en signe de protection, tandis que le cobra uraeus, symbole solaire, est placé au front du roi en signe de puissance irradiante et brûlante (**fig. 16**).

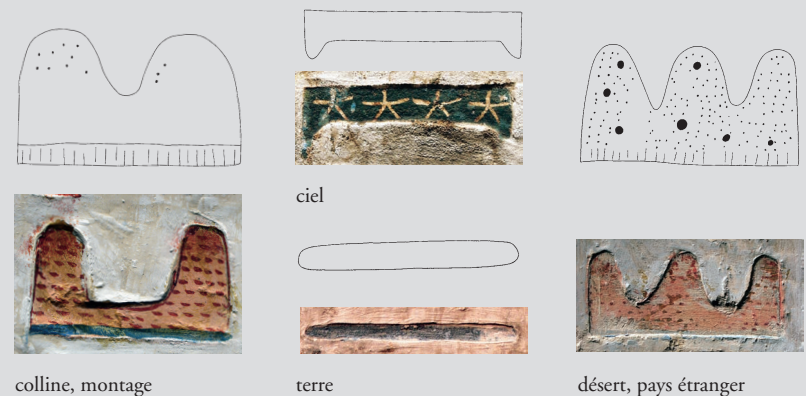
## Signes de l'espace et du temps

### Signes de l'espace

Ce sont les signes d'un espace structuré et marqué en couleur par le paysage égyptien (**fig. 17**) cerné par la terre fertile et noire de la vallée du Nil (« terre »), de laquelle l'Égypte tire son nom, *kmt*, « la noire » ; le ciel bleu étoilé, plafond céleste (« ciel ») et les collines et plateaux entourant la vallée, avec la mince ligne de terre noire à leur base et les hauteurs désertiques, jaune, rose et rouge, la surplombant (« colline, montagne, pays étrangers »).

Les signes du ciel et de la terre délimitent l'espace sacré (**fig. 18**). Une scène peinte dans la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari figure le roi adorant la déesse. À cette scène est donnée une dimension universelle : elle concerne tout l'espace situé entre le plafond céleste et la terre dont les trois couleurs sont ici reprises : le noir des limons du Nil, le jaune et le rouge des sables et roches désertiques. Cette mise en image ouvre l'espace sacré, limité, sur l'infini.

**Fig. 17** Signes de l'espace.



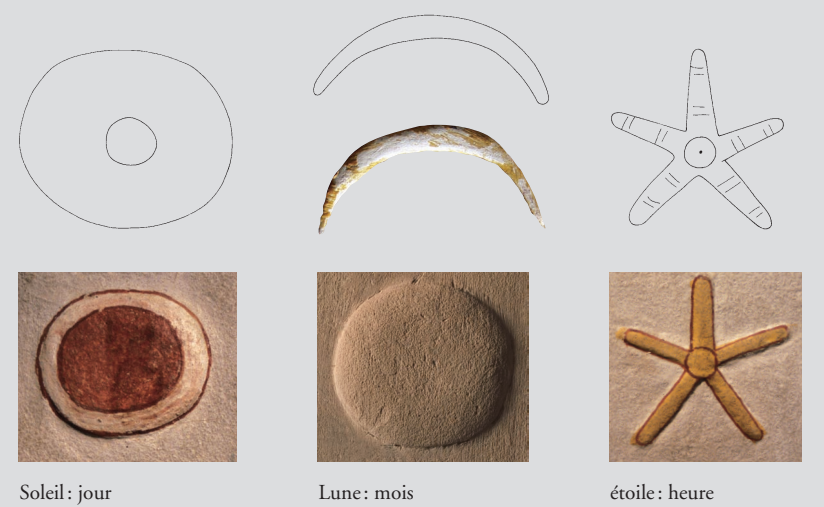
(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, du temple d'Hatchepsout et de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire. Clichés N. Grimal et N. Beaux).

**Fig. 18** Les signes du ciel et de la terre délimitent l'espace sacré et l'ouvrent sur l'infini.



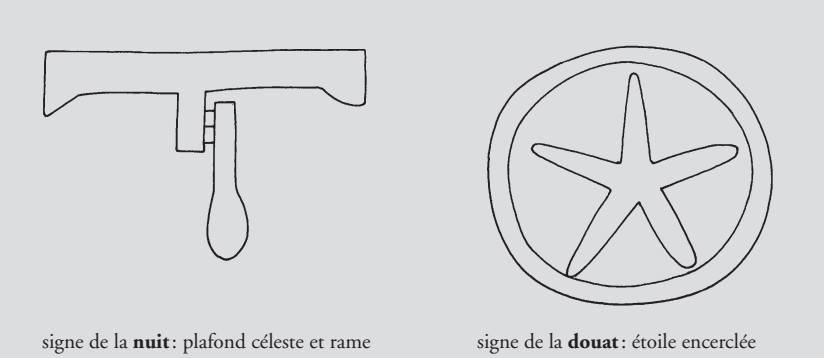
(Chapelle d'Hathor d'Hatchepsout à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, cliché A. Lecler).

**Fig. 19** Signes marqueurs du temps.



(Exemples tirés de la tombe de Ti à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux, de la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire, clichés A. Chéné, du temple d'Hatchepsout et de la chapelle d'Hathor de Thoutmosis III à Deir-el-Bahari, Nouvel Empire, clichés N. Grimal et N. Beaux).

**Fig. 20** Signes marqueurs du temps: nuit, aube et gestation.



(Exemples tirés de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, dessins N. Beaux).

### Signes marqueurs du temps

Trois éléments sont source de signes marqueurs du temps (**fig. 19**) : le disque solaire rouge rayonnant de lumière, le « Soleil » (marqueur du « jour »), le croissant lunaire (marqueur du « mois ») et l'étoile (marqueur des « heures »). Les signes de la Lune figurent le croissant ou sa forme pleine et ronde avec une partie parfois ombrée, pour référer à la Lune et ses différentes phases et au calendrier lunaire. La Lune est de couleur jaune ou blanche, car elle est de moindre éclat (jaune) que le Soleil, mais reste aussi d'un éclat remarquable (blanc). Le signe de l'étoile est dessiné sur le modèle de l'étoile de mer<sup>23</sup>, avec un centre pourvu d'un point (bouche), et des stries perpendiculaires aux bras indiquant la capacité de se mouvoir, faisant de l'étoile un être vivant et rayonnant. Sa couleur jaune ou blanche dénote son éclat de la même façon que la Lune.

309

### Nuit, aube et gestation (**fig. 20**)

Le signe de la nuit, également utilisé pour noter les termes évoquant « obscurité, ténèbres, crépuscule », est composé du signe du ciel d'où pend, en son milieu, une rame parfois remplacée par une étoile. Le ciel nocturne est, en effet, souvent décrit comme un univers aqueux<sup>24</sup>. Dans les *Textes des Pyramides*, le roi s'embarque sur la Voie Lactée et son équipage d'étoiles rame. L'étoile est un bateau « à la proue acérée ». Le signe de la nuit renvoie clairement au passage des étoiles, vues comme des bateaux avançant, à la rame, dans l'espace céleste nocturne.

À l'aube, alors que le Soleil, « le Vivant », n'est pas encore levé mais que sa présence est déjà perceptible aux premières lueurs qui se répandent dans le ciel comme une eau claire, les étoiles disparaissent une à une, points étincelants « encerclés » par une lumière croissante. C'est ce que figure le signe de l'étoile encerclée qui accompagne le mot « douat ». Mot signifiant « aube », mais renvoyant aussi au monde souterrain invisible que bornent les horizons et par lequel transitent les astres pendant de longues semaines avant de « voir le jour », baignés des premiers rayons solaires en leur lever héliaque. Pour le Soleil, qui s'est couché à l'ouest et reparaitra à l'est, cette *douat* nocturne saura accomplir en une nuit son temps de gestation<sup>25</sup>.

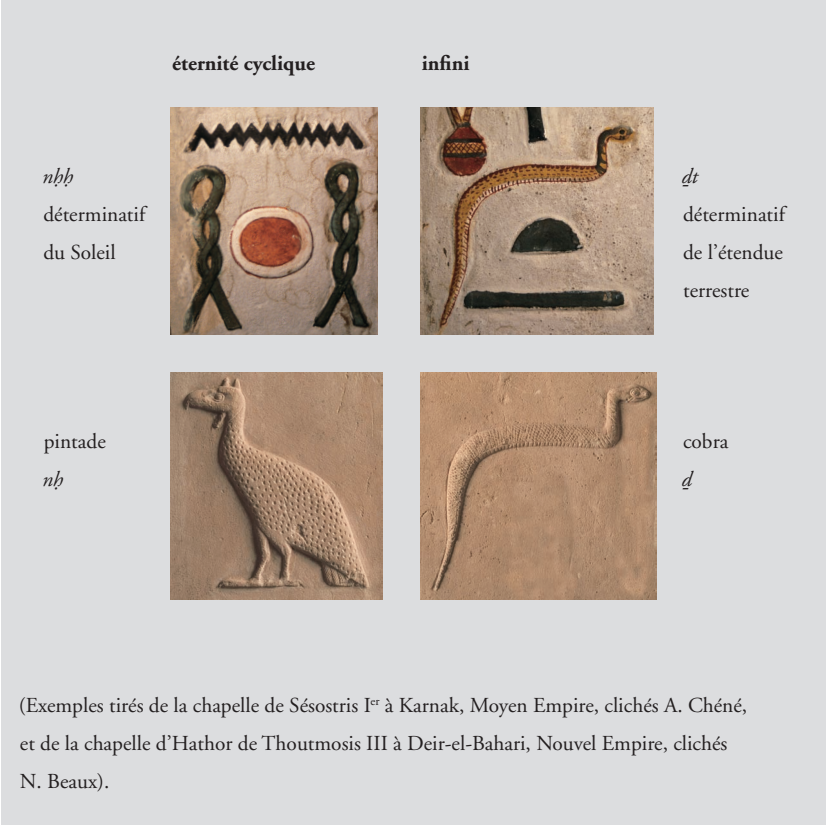
Ce signe renvoie donc à un milieu de gestation cosmique, « aube », « monde souterrain » selon le contexte. Il est écrit que tout ce qui n'est pas terre et ciel est *douat*, car le ciel et la terre sont des mondes visibles et manifestés, alors que la *douat* est l'invisible où germe toute graine de vie.

**Infini et éternité (fig. 21)**

« L'infini », durée linéaire (*dt*), est défini spatialement comme horizontal et prend le signe de la terre comme déterminatif, parfois même celui d'une étendue d'eau. En revanche, « l'éternité », conçue comme une durée cyclique (*nhh*), utilise comme déterminatif le signe

310

**Fig. 21** L'éternité et l'infini.



du Soleil. Ce sont deux champs sémantiques opposés. Le mot *nḥḥ* est aussi écrit avec le signe de la pintade (*nḥ*), usage lié au comportement de l'oiseau qui salue de cris stridents les premières lueurs du jour. À la faveur de l'homophonie du verbe *nḥ*, « invoquer », et de *nḥḥ*, « éternité », la pintade *nḥ* est devenue « l'Éternel Invocateur » dont dépend chaque matin la naissance de la lumière. De son côté, le mot *ḏt* est écrit avec le signe phonétique du cobra (I10). Mais le signe du reptile a aussi une valeur sémantique : le serpent est une créature froide, chtonienne par excellence, qui se meut horizontalement et chasse la nuit. On voit ainsi se dessiner deux univers symboliques : celui de l'aile vibrante de l'oiseau, du Soleil, de la transparence, du mouvement, et celui de la peau du reptile glissant sur la terre, de l'étendue, de l'opacité, de la nuit. Les *Textes des Sarcophages* le disent clairement :

« Quant à l'Éternité (*nḥḥ*), c'est le jour ;  
quant à l'Infini (*ḏt*), c'est la nuit. »

### Espace et temps sont ainsi liés dans une perspective éternelle<sup>26</sup>.

On aura noté, à travers ce bref survol, quelques points saillants. L'image du signe en égyptien est très lisible, souvent reconnaissable, pour les thèmes que nous avons choisis, par quelqu'un qui n'est pas spécialiste d'écriture hiéroglyphique. Elle n'est pas encombrée de détails : elle renvoie à une sélection de traits distinctifs pertinents, culturellement, pour le scribe. Le signe est constitué d'un noyau qui est défini par des traits distinctifs minimaux correspondant à l'unité autonome la plus simple. Ces traits sont souvent représentés hors de proportion afin de rendre évident leur repérage et l'identification du signe. Bien sûr le scribe peut choisir de modifier ces traits distinctifs, mais il doit alors au moins conserver la silhouette générale du signe, ce qui suffira à le rendre lisible et reconnaissable. C'est pourquoi, lorsqu'un signe phonétique, par exemple, est inclus au sein d'un autre signe, il est toujours mis en contexte, c'est-à-dire disposé de façon pertinente au contenu sémantique du signe, comme le phonogramme *f* figurant une vipère, posé à la place du panier sur la tête du « porteur ». Tout reste pertinent au niveau de l'image.

**1** Tombe publiée par L. Épron, F. Daumas, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65, fasc. 1, Le Caire, 1939; H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65, fasc. 2, Le Caire, 1953; H. Wild, *Le tombeau de Ti*, MIFAO 65, fasc. 3, Le Caire, 1966, ouvrage auquel il sera plus loin fait référence comme *Ti*. L'étude paléographique réalisée par N. Beaux (encrages de L. Majerus) sera publiée dans les MIFAO.

**2** N. Grimal, J. Hallof, D. Van der Plas, *Hieroglyphica — Sign list*, 2000, 2<sup>e</sup> éd., Utrecht.

**3** Cf. n. 2.

**4** Le cliché du signe de la femme de la fig. 4 est tiré de la paléographie de la chapelle de Sésostri<sup>s</sup> I<sup>er</sup> à Karnak, paléographie réalisée par N. Beaux, photographiée par A. Chéné et éditée par A. Arnaud<sup>i</sup>ès, pour le Centre franco-égyptien d'études des temples de Karnak (CFEETK) (à paraître en 2009 sous forme de DVD avec la publication des photographies de l'ensemble du monument).

La photographie de Nofret est tirée de l'article de H. G. Fischer, « Redundant Determinatives in the Old Kingdom », *Metropolitan Museum Journal* 8, 1973, New York, fig. 8, p. 11.

**5** Exemples de signes tirés des paléographies réalisées par N. Beaux pour la tombe de Ti à Saqqara (cf. n. 1) et la tombe de Mersyankh à Giza. Illustration tirée de la publication de D. Dunham et W.K. Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III*, *Giza Mastabas I*, 1974, Boston, fig. 7.

**6** Signes tirés de *Hieroglyphica* (N. Grimal, J. Hallof, D. Van der Plas, *Hieroglyphica — Sign list*, 2000 — 2<sup>e</sup> éd., Utrecht), de l'article de H. G. Fisher, « The Evolution of Composite Hieroglyphs in Ancient Egypt », (*Metropolitan Museum Journal* 12, 1977, New York, fig. 4, p. 9) et de la paléographie de la tombe de Ti (dessin N. Beaux).

**7** Sur cette question, voir l'étude de Y. Volokhine, *La Frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, *Cahiers de la Société d'Égyptologie* 6, 2000, Genève.

**8** P. Grandet, B. Matthieu, *Cours d'égyptien hiéroglyphique*, 1998, Paris, p. 286.

**9** *Ti* 2, pl. CXXIV.

**10** P. Grandet, B. Matthieu, *op. cit.*, p. 286-287.

**11** P. Grandet, B. Matthieu, *op. cit.*, p. 289.

**12** C. De Wit, *Le rôle et le sens du lion dans l'Égypte ancienne*, 1951, Leiden.

**13** M. S. Giorgini, en collaboration avec C. Robichon et J. Leclant (N. Beaux ed.), *Soleb V — Le temple — Bas-reliefs et inscriptions*, Institut français d'archéologie orientale, 1998, Le Caire, pl. 252 (abrégé en *Soleb V*).

**14** Pour le texte gravé dans le temple de Soleb, cf. *Soleb V*, pl. 241.

**15** H. Gauthier, « Le sarcophage n° 6007 du musée du Caire », *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 30, 1930, Le Caire, pl. 1.

**16** Catalogue de l'exposition « Toutankhamon et son temps », 1967, Paris, dépliant entre p. 140 et 141.

**17** Cf. par exemple la statue d'Anen, catalogue d'exposition « Aménophis III — Le Pharaon-Soleil », 1993, Paris, p. 211.

**18** O. Goldwasser, *Prophets, Lovers and Giraffes : World Classification in Ancient Egypt*, *Göttinger Orientforschungen IV, Reihe Ägypten* 38, 2002, Wiesbaden, p. 57-60.

**19** O. Goldwasser, *op. cit.*, p. 61.

**20** C'est probablement pour cette raison que A. Gardiner, dans la liste de signes de son *Egyptian Grammar* (Oxford), considère le signe comme une peau de léopard, dans sa première édition (1927), et comme une peau de vache, dans la seconde puis la dernière édition (1950, 1957). Il nous semble que les traits caractéristiques de ses deux animaux pouvaient être, à dessein, mélangés dans le signe.

**21** Cf. par exemple les pendentifs royaux figurant la déesse Nekhbet

(catalogue de l'exposition « Toutankhamon et son temps », 1967, Paris, p. 79).

**22** Cf. par exemple, deux statues du roi Toutankhamon (catalogue de l'exposition « Toutankhamon et son temps », Paris, 1967, p. 132 et 191).

**23** N. Beaux, « Étoile et étoile de mer : une tentative d'identification du signe N14 », *Revue d'Égyptologie* 39, 1988, Paris, p. 197-204.

**24** N. Beaux, *op. cit.*

**25** N. Beaux, « La *douat* dans les Textes des Pyramides », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 94, 1994, Le Caire, p. 1-6.

**26** N. Beaux, « La pintade, le Soleil et l'éternité — À propos du signe G 21 », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 104, 2004, Le Caire, p. 21-38.

# Le signe figuratif: maya, aztèque, chinois, naxi et égyptien

314

Nathalie Beaux



Signe de l'homme  
en naxi, chinois, maya,  
aztèque et égyptien.



**Nous aimerions tenter de dégager les stratégies** mises en œuvre par ceux qui ont élaboré ces systèmes graphiques et plus précisément ces *images*. Quels sont les points communs, les divergences? Peut-on approcher la nature du trait distinctif qui rend reconnaissable le signe comme tel, qui permet de le différencier de tous les autres signes? Procédons d'abord en reprenant une comparaison par catégories de signes, celles que nous venons d'évoquer pour chaque écriture, en suivant les planches comparatives qui présentent, certes, une information très restreinte, mais qui permettent de voir clairement quelques éléments clés.

### **Les signes de l'homme (fig. 1)**

#### **Partiel/total**

Choix d'une représentation partielle, la tête (et le buste) (maya, aztèque), ou de l'ensemble du corps humain (égyptien, chinois, naxi).

#### **Dépouillé/élaboré**

Dépouillement extrême du signe réduit à quelques traits cependant parfaitement reconnaissables (chinois et naxi), élaboration d'une image avec un certain nombre de détails (égyptien, maya, aztèque).

#### **Profil/face**

Seul l'écriture naxie figure l'homme de face.

#### **Trait distinctif commun : l'évocation de la quintessence de l'homme dans chaque culture**

L'homme chinois est légèrement incliné, les mains jointes en un salut. C'est une vision de l'homme au sein d'une communauté: *l'homme par rapport aux autres hommes*.

L'homme naxi est réduit à cinq traits et une bulle: jambes, bras et tête. C'est une *vision minimaliste descriptive*. La différence dans le statut de l'homme résidera dans son type de coiffe.

L'homme égyptien est ordinaire: barbu, cheveux courts, portant un pagne simple, il est assis au sol et s'active (poings serrés). Pas de statut social défini. Il s'agit d'un *homme* (barbe) *actif* (bras en action).

**Fig. 1** L'homme.



chinois



égyptien



maya



naxi



aztèque

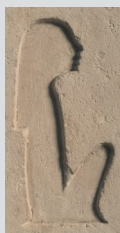


317

**Fig. 2** La femme.



chinois



égyptien



maya



naxi



aztèque



L'homme maya est caractérisé par trois choses : le petit rond sur la joue, le bijou à l'oreille et la coiffure. Ces traits évoquent un noble<sup>1</sup>.

L'homme aztèque a les cheveux coupés courts. Un vêtement couvre le buste. Il porte un pagne. Comme pour l'homme égyptien, c'est un homme ordinaire. La coiffure change en fonction du statut social, il en va de même pour les vêtements.

En dehors de l'écriture naxie, les signes de l'homme des autres écritures correspondent à un homme *image d'une culture précise*, et non à un homme abstrait, universel.

### Les signes de la femme (fig. 2)

318

#### Partiel/total

Comme pour les signes de l'homme, on observe le choix d'une représentation partielle, la tête (et buste) (maya, aztèque), ou de l'ensemble du corps humain (égyptien, chinois, naxi).

#### Dépouillé/élaboré

Comme pour les signes de l'homme, on observe un dépouillement extrême du signe réduit à quelques traits cependant parfaitement reconnaissables (chinois et naxi) ou l'élaboration d'une image avec un certain nombre de détails (égyptien, maya, aztèque). Le signe le plus élaboré est sans doute en maya. Trois traits distinctifs : la coiffe, la marque sur la joue et le pendent à l'oreille, qui diffèrent de ceux inscrits dans le signe de l'homme, mais qui demeurent le même genre de caractéristique.

#### Profil/face

Comme pour les signes de l'homme, seule l'écriture naxie figure la femme de face.

#### Debout/agenouillé

En dehors de l'écriture naxie, toutes les autres écritures présentent un signe de femme agenouillée ou assise par terre. Cette position est également celle des personnalités dans plusieurs cultures (signe du chef en naxi, signes des dieux en égyptien). Le seul signe debout est celui de

la femme en naxi, mais cela n'est pas une exception pertinente dans la mesure où, en naxi, le signe de l'homme et celui de la femme sont les mêmes, en dehors de la coiffe qui est le trait distinctif.

### **La coiffure comme trait distinctif majeur**

Pour toutes les écritures, en dehors du chinois, la coiffe est ce qui permet le mieux de distinguer l'homme de la femme. En naxi et en aztèque, c'est même le seul trait distinctif entre le signe masculin et le signe féminin, signes construits sur la même base.

### **Le vêtement comme trait distinctif**

Indication d'un vêtement en aztèque et parfois, sous forme plus élaborée, en égyptien. Le vêtement féminin est long, plus enveloppant que le vêtement masculin (pagne égyptien et tunique aztèque).

319

### **Les attributs sexuels ne sont pas des traits distinctifs**

Pas de poitrine indiquée comme trait pertinent systématique (elle est parfois indiquée en égyptien). Dans le cas du chinois, les seins sont signifiés par deux points lorsque le signe renvoie spécifiquement à la *mère*.

### **Les signes du corps humain (fig. 3)**

#### **Profil/face**

Là encore, en naxi seulement, la tête humaine est figurée de face. Le signe égyptien avec une vue frontale renvoie spécifiquement à « visage ».

#### **Dépouillé/élaboré**

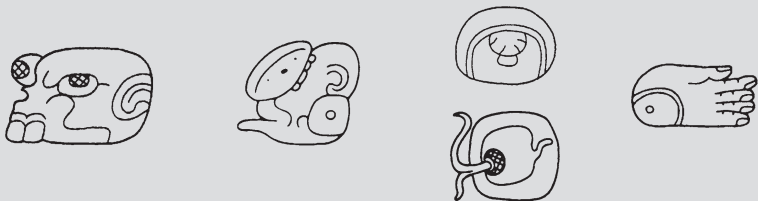
Le plus élaboré est là aussi, sans doute, l'écriture maya, les signes étant plus complexes.

#### **Partiel/total**

La main est figurée avec les cinq doigts, sauf en chinois où seuls trois doigts sont dessinés<sup>2</sup>. La bouche est signifiée partout comme des lèvres. En aztèque et surtout en maya, elle est placée dans une partie du

Fig. 3 Parties du corps humain.

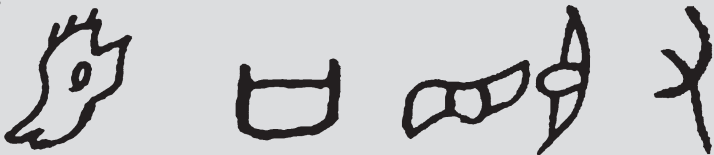
maya



aztèque



chinois



naxi



égyptien



visage (menton) ou bien dans le visage entier. Les dents ne sont jamais figurées dans ce signe. Pour le signe de l'œil, l'écriture aztèque ajoute la paupière supérieure et l'écriture naxie les sourcils à la figuration générale de l'œil avec iris.

### **Duel signalé ou non**

En naxi, l'œil se figure par paire. Les autres écritures présentent l'œil de façon isolée.

### **Vivant/mort**

Toutes les écritures figurent un élément anatomique vivant, charnu, sauf l'écriture maya qui, pour le signe de la tête, représente un crâne.

### **Animal/humain**

En chinois, pour le signe de la tête, on utilise une tête animale, et en maya, pour la bouche, une tête de singe. Il s'agit du singe hurleur dont la gueule est ouverte. C'est le même animal, figuré de face, qui peut servir à désigner « l'être humain, la personne ». En dehors de ce cas, il est fait référence à des éléments de l'anatomie humaine pour les parties du corps sélectionnées.

### **Traits distinctifs communs**

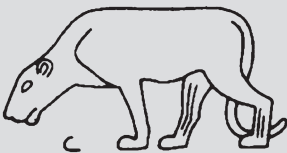
Toutes les écritures soulignent le contour de l'œil et l'iris comme trait distinctif du signe de l'œil, les lèvres pour celui de la bouche, les doigts pour celui de la main.

Fig. 4 Fauves.

lion (égyptien, naxi)



janguar, panthère (égyptien, naxi, maya, aztèque)



puma (maya)



tigre (naxi, choinois)



## Les signes des fauves (fig. 4)

### Profil/face

Le mode de représentation de profil est exclusivement choisi.

### Dépouillé/élaboré

On est ici surpris par l'abondance de détail dans l'écriture naxi qui, par exemple pour les signes humains, se montrait bien plus économe. Très grand nombre de variantes pour un même signe en naxi, notamment dans les positions des animaux.

### Partiel/total

En maya, égyptien, aztèque et naxi, il existe la possibilité de figurer entièrement le corps de l'animal ou de n'en montrer que la tête. En chinois seulement, on se limite à la représentation exclusive du *corps* entier du tigre. Dans le cas du jaguar, le signe peut, en maya et en aztèque, être réduit à une simple tache, celle de la robe de l'animal.

323

### Trait distinctif commun

Il apparaît défini de façon identique : la crinière pour le lion (égyptien, naxi), la rayure pour le tigre (chinois, naxi), la tache pour le jaguar (maya, aztèque), la souplesse du fauve (puma — maya, panthère — égyptien).

## Les signes des oiseaux et des reptiles (fig. 5)

### Profil/face

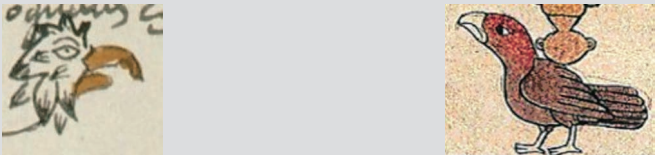
Le mode de représentation de profil est exclusivement choisi, sauf en chinois où l'on donne le signe du serpent en plan. Noter cependant l'association des points de vue en naxi dans une variante du signe du vautour, tête de profil mais corps et pattes de face, association que l'on retrouve en égyptien pour certains signes d'oiseaux.

**Fig. 5a** Oiseaux: aigle (à gauche) et vautour (à droite).

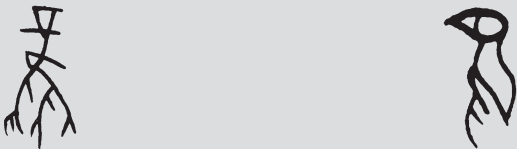
maya



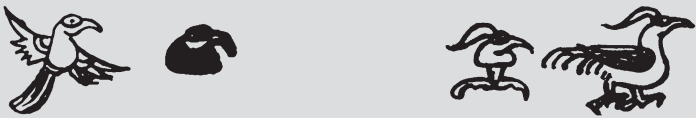
aztèque



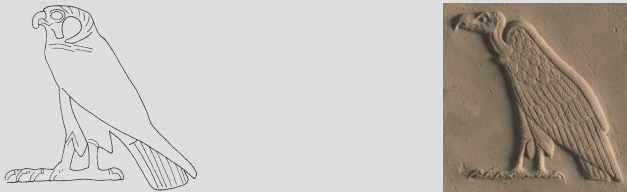
chinois



naxi



égyptien



**Fig. 5b** Serpents.

maya



aztèque



chinois



naxi



égyptien



### Dépouillé/élaboré

Abondance de détail en naxi, égyptien et aztèque. Très grand nombre de variantes en naxi également, notamment dans les positions des corps. En égyptien, la conception du signe animal est plus figée : les détails peuvent varier, mais la silhouette est immuable pour un signe donné. En chinois, la figuration est nettement plus schématique, on distingue oiseau à queue longue et courte, avec pattes et bec.

### Partiel/total

En égyptien, aztèque et naxi, il existe le plus souvent la possibilité de figurer entièrement le corps de l'oiseau ou de n'en montrer que la tête, avec une nette préférence pour la première solution. En chinois seulement, on se limite à la représentation exclusive du *corps* entier de l'oiseau. En maya, on préfère en général figurer la tête de l'oiseau, plutôt que son corps (à l'exception du signe de l'aigle).

### Traits distinctifs communs

Ils apparaissent définis de façon identique : le bec (en particulier celui du vautour), un plumage spécifique (crête, collier...) pour les oiseaux, la faculté de ramper pour les serpents, rendue par l'ondulation du corps, et un trait spécifique s'il y a lieu (une langue bifide ou des cornes). En maya, on conçoit les choses autrement : les écailles sont seules caractéristiques, trait que les autres écritures signalent parfois, mais de façon secondaire.

### Les signes du ciel et de la terre (fig. 6)

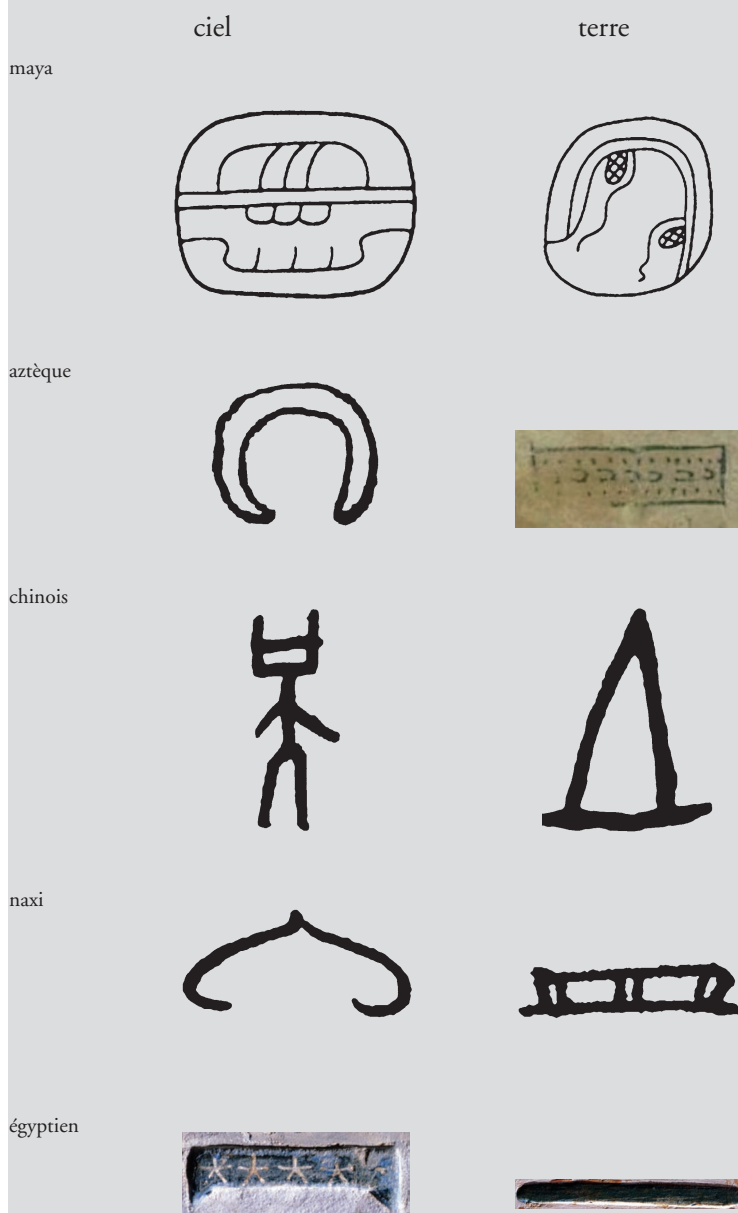
#### Dépouillé/élaboré

Les écritures maya et aztèque ont ici les signes les plus complexes.

#### Vision anthropocentriste

En chinois, le ciel est signifié à partir du signe de l'homme et la terre est une pierre dressée, référence à un culte de la terre plutôt qu'à la terre même. D'une certaine façon, en naxi, égyptien et aztèque, la vision est également anthropocentriste : la terre est d'abord la terre fertile, celle qu'on cultive.

**Fig. 6** Ciel et terre.



### Trait distinctif commun

Pour toutes les écritures<sup>3</sup>, le ciel est un élément correspondant à l'idée de *supérieur, dessus*, élément couvrant plus ou moins plan/vouûté.

### Les signes marqueurs du temps (fig. 7)

#### Dépouillé/élaboré

Les écritures maya et aztèque ont ici les signes les plus complexes.

#### Traits distinctifs communs

La Lune est caractérisée dans toutes les écritures par un croissant. En maya, ce croissant serait une sorte de grotte à l'intérieur de laquelle se trouvent les eaux du ciel figurées par trois gouttes. Il reste que la forme de croissant rappelle le croissant lunaire.

Le signe du Soleil a une forme circulaire, plus ou moins complexe (en maya et en aztèque existent des signes très élaborés). En maya, comme pour la Lune, on figure un autre élément. Ce ne serait pas le Soleil même mais une fleur à quatre pétales. Il reste que la forme du signe rappelle aussi le disque solaire<sup>4</sup>.

Les étoiles sont évoquées de deux façons: soit sous forme de points (lumineux) (naxi, chinois, maya, aztèque), soit sous forme radiante (aztèque, maya, égyptien). Il faut ici aussi noter l'encodage en maya qui ne représente pas les étoiles mais figure un signe qui renvoie à une interprétation de la fonction de l'étoile, « œil de la nuit »<sup>5</sup>. En maya, on combine, dans le signe, une forme radiante centrale et quatre points, évoquant ainsi les perceptions visuelles possibles d'une étoile.

**Fig. 7** Marqueurs du temps: Lune, étoile et Soleil.



**De ce petit tour d'horizon** émergent quelques points : il est clair que les stratégies mises en œuvre par les écritures figuratives ont des caractéristiques communes.

Ce qui est surtout frappant, c'est que le trait distinctif choisi pour un type de signe donné est presque toujours le même pour toutes les écritures. Cela est même étonnant, car ce n'est pas *a priori* évident. Ainsi en est-il du choix de la coiffure (et de la position du corps) dans les signes humains comme trait distinctif majeur homme/femme (au lieu de la marque du sexe de chacun, par exemple). Le trait distinctif, dans la forme que lui donne chaque écriture, reflète un environnement naturel défini, une réalité socioculturelle déterminée, plutôt qu'une abstraction : le signe de l'homme figure un simple Égyptien, dans sa posture comme dans son accoutrement, un Chinois qui salue, marquant ainsi le respect qu'il a de l'autre... Ce qui varie, d'une écriture à l'autre, c'est le point de vue de la représentation. On distingue des choix entre :

### **dépouillé/élaboré**

Une écriture ne se fige pas dans une approche (l'écriture naxie est très économe dans les signes humains, mais très variée et développée dans les signes animaux). L'écriture maya est certainement l'écriture la plus complexe dans son approche figurative. L'écriture chinoise est la plus économe.

### **partiel/total**

La plupart des écritures offrent le choix au scribe d'une représentation partielle ou totale du signe. Cependant, l'écriture maya a une nette tendance à réduire la représentation à une portion de ce qui est signifié. Inversement, en chinois, on a tendance à une représentation de l'ensemble plutôt qu'à une vue partielle. Ce sont les deux extrêmes.

### **profil/face**

En dehors de l'écriture naxie qui préfère le mode frontal, la plupart des écritures préfèrent la représentation de profil. Cependant, pour les animaux, l'approche est généralement la même, de profil, ou en plan pour certains reptiles.

**debout/assis**

Le choix du mode debout ou assis (agenouillé...) correspond souvent à un code culturel, parfois social. Celui ou celle qui est figuré assis a souvent un statut social important (chef naxi, noble défunt égyptien...).

**vivant/mort**

En général, les signes figurent par des éléments vivants, charnus, ce à quoi ils font référence. Seule l'écriture maya introduit, pour la « tête » par exemple, la figuration d'un crâne.

**animal/humain**

Figurer un élément animal pour parler de quelque chose qui pourrait être humain est rare mais possible (« tête » animale en chinois, « partie antérieure » du lion en égyptien...). Cependant les écritures expriment souvent une vision anthropocentriste, s'il faut figurer quelque chose de difficile à représenter, c'est souvent par rapport à l'homme que la représentation est définie.

**dualité/pas de dualité/pluriel**

L'expression de la dualité n'est pas automatique dans toutes les écritures. Elle est spontanée en naxi. La marque du pluriel, de la multiplicité, est souvent rendue par trois (trois traits ou points du pluriel en égyptien, trois points étoilés pour le naxi, trois gouttes d'eau dans le signe de la Lune en maya).

En général, on peut sans doute dire que les écritures chinoise et maya se trouvent aux deux extrêmes d'une ligne allant du plus économe au plus complexe dans la figuration. Dans la lisibilité de l'image comme figurative, l'écriture naxie est certainement la plus immédiate, même lorsqu'on ne sait pas la lire. Les écritures aztèque et égyptienne viennent ensuite, suivies en dernier lieu de l'écriture chinoise (simplification extrême du trait) et de l'écriture maya (complexité et aspect compact des caractères). Mais ces écritures gardent le plus souvent le même discernement dans l'élection du trait distinctif, choix qu'elles réalisent ensuite, indépendamment, selon leur propre mode d'expression, leur environnement naturel et leur contexte socio-culturel.

**1** L'ornement d'oreille renvoie bien entendu à un statut social élevé, celui des nobles (puisque le port de bijoux en pierres fines tels que celui qui est représenté dans ce signe leur était réservé de façon pratiquement exclusive) et on peut considérer qu'il en est de même du petit cercle sur la joue, qui est le chiffre 1 évoquant le nom du héros Hun Ajaw auquel ont si souvent cherché à s'identifier les membres des élites mayas, en particulier les rois ; en ce qui concerne la chevelure, elle n'est pas humaine, en fait elle représente la feuille qui enveloppe les épis de maïs et rappelle que l'humanité actuelle a été créée à partir du maïs, elle s'alimente de maïs et elle espère renaître après sa mort comme le fait chaque année cette céréale, au moins dans les élites

(car là aussi c'est Hun Ajaw qui avec son frère va jouer un grand rôle dans la possibilité d'une résurrection, d'un retour de l'inframonde) (note de J.-M. Hoppan).

**2** Il en est de même du signe du pied, les orteils étant réduits à trois (note de L. Vandermeersch).

**3** Il n'est pas exclu que le signe du ciel en maya marque comme dans les autres écritures ce qui est « au-dessus » puisqu'il réunit une marque de brillance évoquant la luminosité du ciel diurne et un motif dont on ne sait toujours pas ce qu'il figure. Il est à cet égard important de noter que la métaphore « au ciel » pour dire « en haut » existe en langue maya (note de J.-M. Hoppan).

**4** Noter que dans l'écriture maya existe la contrainte de la mise en cartouche qui donne

à la plupart des signes ordinaires ce profil de « quadrangle à coins arrondis ». Selon les graphies, cela peut aller d'un cercle à un carré. On peut donc discuter de la forme circulaire du signe du Soleil qui peut être figurée carrée ! (note de J.-M. Hoppan).

**5** La forme radiante centrale du signe de l'étoile en maya est le « quadrilobe » qui symbolise l'accès à l'inframonde (ce motif, présent dans toute la Mésoamérique depuis les Olmèques, représente l'entrée d'une grotte, c'est-à-dire la gueule du monstre terrestre, vue de face) ; sachant que les « yeux de la nuit » sont aussi ces yeux exorbités qui abondent dans les représentations de l'inframonde au point de les en caractériser, les étoiles mayas ont quelque chose

de fondamentalement  
souterrain, même  
si elles évoquent des  
perceptions visuelles  
car elles sont autant  
d'innombrables  
yeux des créatures  
qu'on devine dans les  
constellations, brillant  
dans la nuit. Comme  
la Lune (qui figure aussi  
un élément chthonien)  
et le Soleil, les étoiles  
font elles aussi une  
grande partie de leur  
parcours sous terre...  
(note de J.-M. Hoppan).





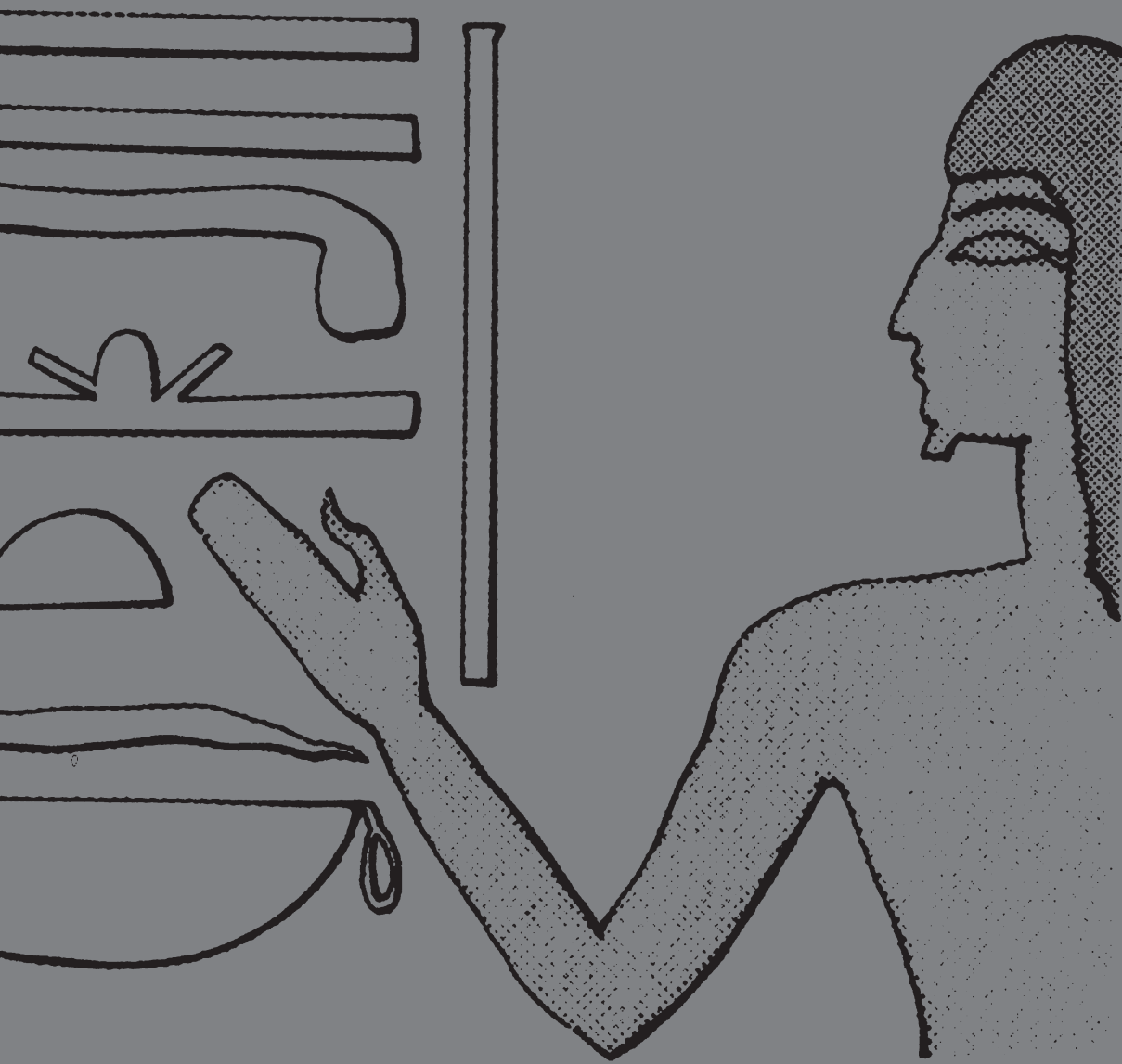
**Réflexions  
autour du  
signe figuratif**

# La force de l'icône — le «signifié élu»

Orly Goldwasser

336





**Il est évident que les hiéroglyphes**, dans leur version non cursive, ont fidèlement conservé un très haut niveau d'iconicité durant au moins 3 000 ans<sup>1</sup>. Bien qu'il soit difficile de pénétrer le « niveau d'iconicité » (ainsi que l'a démontré Umberto Eco<sup>2</sup>), nous pouvons, en nous appuyant sur notre bon sens, partir de l'hypothèse suivante : parmi tous les systèmes scripturaux, le niveau systématique d'iconicité atteint par le système hiéroglyphique est le plus élevé (tout en ne perdant pas de vue que très tôt, les Égyptiens ont développé une écriture cursive pour des besoins administratifs).

Il semble que si un Maya ou une personne vivant en Chine ancienne voyait une inscription hiéroglyphique égyptienne, il pourrait aisément identifier des hommes, des femmes, des parties de corps d'animaux, etc. Je ne suis pas persuadée qu'un Égyptien, même lettré, aurait pu identifier la valeur iconique correcte d'un quelconque signe chinois ou maya sans assistance.

Les hiéroglyphes sont, par excellence, à la croisée des chemins du mot et de l'image, l'expérience sémiotique la plus extraordinaire qui ait jamais été menée sur les rapports entre les mots et les images. *Des mots qui sont constitués de vraies images*. Le lecteur est sans cesse ballotté entre significations littérales et transposées, puis ramené à l'icône telle qu'elle se présente. La signification finale du mot peut toujours être mêlée à un écheveau d'associations et de connotations évoquées par l'image durant ce processus, comme l'a bien montré Nathalie Beaux dans un précédent chapitre.

L'écriture égyptienne est en outre dotée d'un système de *classificateurs graphémiques*<sup>3</sup>. C'est sans doute le plus élaboré au monde : aucun autre système scriptural n'en connaît de semblable. Les signes classificateurs iconiques opèrent d'une manière similaire au mode d'opération des éléments classificateurs dans les systèmes *linguistiques* qui en possèdent. Dans les langues classificatrices, ces derniers constituent des *morphèmes*, tandis que dans l'écriture égyptienne, ce sont des *graphèmes* qui suivent un mot ou une phrase. Les deux systèmes s'adressent aux mêmes capacités et besoins cognitifs humains<sup>4</sup>.

## La survie de l'icône

L'étude des signes iconiques nous amène à poser une autre question théorique : quelle a bien pu être la raison de la survie de l'icône au sein de l'écriture ? Pourquoi d'autres systèmes scripturaux idéographiques complexes tels que ceux de la Chine et de Sumer se dépouillèrent-ils rapidement de leur iconicité, tandis que l'Égypte conserva son haut niveau d'iconicité durant plus de 3 000 ans ? Quelle fut la cause de la persistance de l'icône égyptienne et quels furent les avantages cognitifs et sociaux qui ont perpétué ce système hautement sophistiqué ?

Durant de nombreuses années, la science égyptologique moderne a souffert de ce qu'on pourrait appeler «la peur d'Horapollon». Hantée par l'«attitude symbolique» d'Horapollon vis-à-vis des hiéroglyphes et par l'échec spectaculaire des tentatives de déchiffrement menées sous son influence à la Renaissance, l'égyptologie moderne a tourné le dos à toute approche mêlant sémiologie à l'étude des hiéroglyphes. Presque toutes les introductions et études portant sur le système hiéroglyphique au XX<sup>e</sup> siècle ont présenté le signe hiéroglyphique soit en tant que logogramme soit en tant que phonogramme. Une fois baptisé phonogramme, le signe est dépouillé de toute signification iconique<sup>5</sup>.

Dans cet article, je vais tenter de décomposer et dévoiler par une représentation graphique de mots les défis sémiotiques complexes auxquels le lecteur de mots égyptiens est confronté, même lorsqu'il s'agit des plus quotidiens et des plus simples. Les cas que je vais traiter ici doivent être différenciés des usages «sportifs» ou des «jeux de mots», certes séduisants et intéressants, mais qui par définition sont des «jeux» et restent en dehors de l'usage normal du système hiéroglyphique<sup>6</sup>. Les inscriptions égyptiennes (la plupart des inscriptions administratives officielles, des inscriptions pariétales de temples, mais aussi la plupart des stèles privées et biographies) ne montrent presque aucun «jeu de mots». Ce n'est pas étonnant puisque ces inscriptions participent d'un système de communication où le «bruit» et la diversion peuvent constituer un obstacle à la compréhension du message du texte. L'effort extra-cognitif que ce type d'usage exige du lecteur, et le danger que le lecteur ne passe à côté du véritable message, limite cet usage tout au plus à de brèves inscriptions idiosyncrasiques ou à la sphère religieuse.

## Les hiéroglyphes égyptiens et la théorie du signe<sup>7</sup>

Parmi tous les savants modernes, ce fut Sigmund Freud qui comprit le mieux le pouvoir de l'icône hiéroglyphique. Freud considérait les hiéroglyphes comme « l'archéologie de la psyché »<sup>8</sup>. Jacques Derrida suivit ses traces. Il ne savait pas lire les hiéroglyphes, mais il sentait et comprenait que la tension iconique de l'écriture hiéroglyphique était profonde et omniprésente. Son biographe Geoffrey Bennington a écrit de façon poignante que « Derrida n'est ni juif ni grec mais *égyptien* au sens non biographique du terme »<sup>9</sup>. Derrida s'intéressait à ce qu'il a appelé « la rupture du dedans », ce qu'il considérait comme un processus simultané de révélation et de dissimulation basé sur des associations phonétiques continues au sein d'une partie du mot. La tension dont il parlait, cette « rupture du dedans », peut aussi être qualifiée de « pression de l'icône ». Bien entendu, cette tension ne se manifeste pas toujours, elle est peut-être même rarement perçue au quotidien, et pourtant elle apparaît dans de nombreux cas.


Afin d'illustrer ce processus, je vais présenter quelques exemples. Je précise que les exemples que j'ai choisis concernent les mots *les plus courants* de la langue et de l'écriture égyptienne, pour lesquels des milliers d'attestations existent pour toutes les périodes.

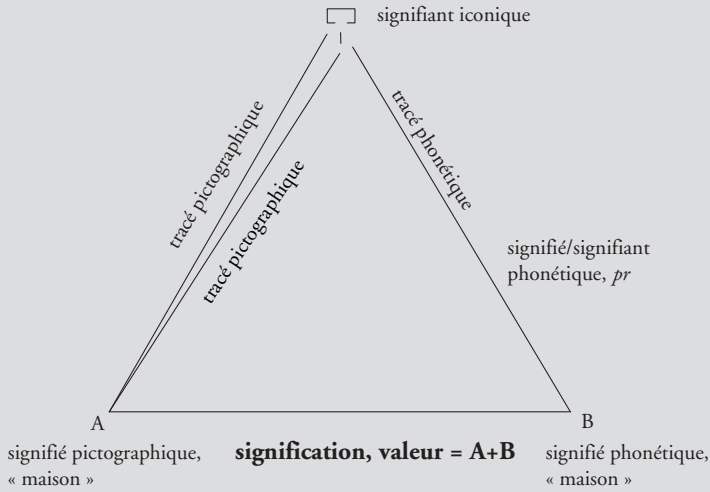
### L'écriture — « le signifiant du signifiant »<sup>10</sup>

#### *pr*-« maison » (fig. 1)


Le hiéroglyphe a la forme simplifiée d'une maison<sup>11</sup>. Le signifiant écrit *motivé* de façon iconique crée un lien direct avec le *signifié* pictural sur un tracé visuel non phonétique. On peut aboutir au *concept* de [MAISON] sans connaître son « nom » dans la langue.

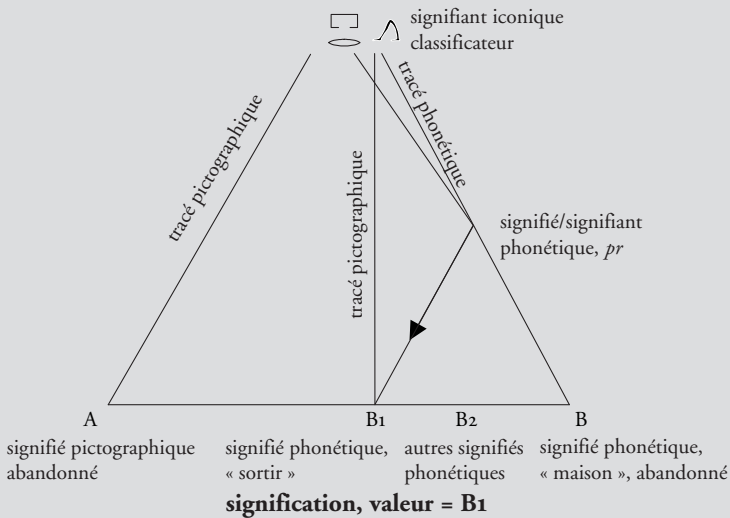
Mais, le lecteur natif est probablement mené simultanément au signifié/signifiant phonétique. Le signifié/signifiant phonétique *pr* ramène le lecteur au signifié phonétique final *pr* dont il connaît le signifié — « maison ». Le trait invite le lecteur à tenter de combiner les deux tracés informatifs : signifié iconique [MAISON] et signifié phonétique *pr*. Le signifié final constitue la combinaison de deux tracés — iconique et phonétique —, le mot *pr*-« maison ».

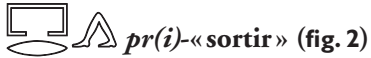
**Fig. 1** Sémiotique du mot « maison », *pr* 





341


**Fig. 2** Sémiotique du mot « sortir », *pr(i)* 






**pr(i)-«sortir» (fig. 2)**

Voici un exemple qui illustre parfaitement le mécanisme de l'écriture égyptienne. Le graphème *motivé*  *pr* pousse le lecteur sur la piste du tracé pictural à la rencontre du signifié pictural [MAISON]. Mais, le second hiéroglyphe  doit être identifié par le lecteur comme un signe unilittère dont la valeur est *r*. Il s'agit d'un signe jouant le rôle d'«indice phonétique». Cette information phonétique redondante (qui reprend la dernière consonne de la combinaison *pr*) signale au lecteur qu'il s'agit de rechercher la signification *hors* de la sphère iconique, qu'il faut écarter, oublier la maison. Le lecteur doit se rabattre sur l'option phonétique. Le trajet phonétique emporte à présent le lecteur vers le *signifié phonétique pr*. À ce stade, d'autres options, d'autres mots (construits sur les consonnes *p/r*) peuvent s'offrir à lui, et parmi elles *pr(i)* «sortir»<sup>12</sup>.

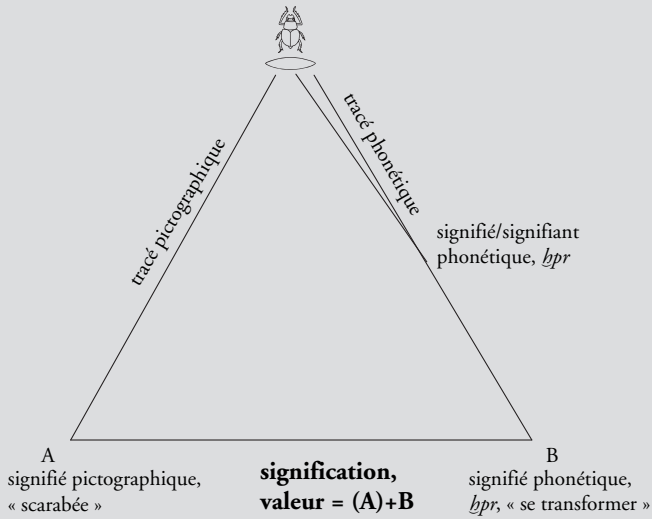
Le signe final , un signe classificateur<sup>13</sup>, ne possède pas de valeur phonétique. Ce signe «muet» suggère au lecteur que la valeur sémantique du mot doit être recherchée dans le champ de la catégorie du [MOUVEMENT]. Le signe classificateur final renforce le lien entre le signifiant et le signifié. Il contrecarre toute possibilité de déconstruction qui pourrait être activée au sein du mot.



**hpr-«se transformer» (fig. 3)**

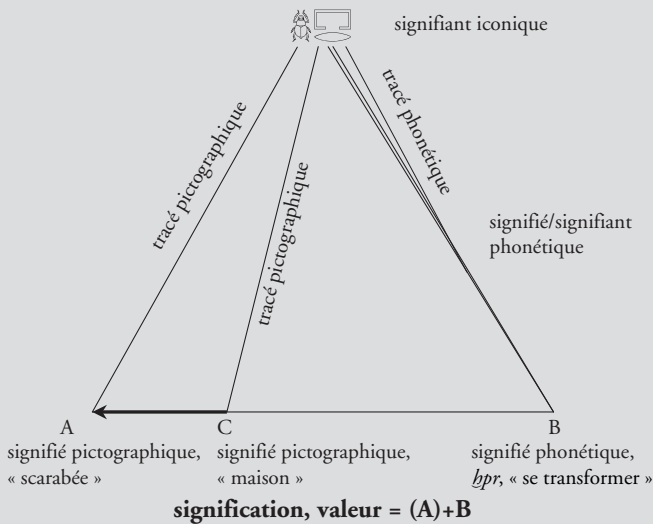
L'exemple du verbe «devenir» est semblable à celui de *pr(i)* que nous venons de voir. Selon la règle ci-dessus, le scarabée en tant qu'insecte devrait en effet être écarté en raison de la présence du signe unilittère  *r* dont il convient de suivre le trajet phonétique. Mais comme le scarabée signifie lui-même pour les Égyptiens l'idée de renouveau, l'icône du scarabée n'est pas réellement évacuée, et l'insecte s'introduit dans le processus sémantique, avec probablement tout son cortège de connotations religieuses. La signification finale résulte d'une *combinaison* des informations phonétiques et picturales. L'absence de signe classificateur s'explique parce que celui-ci serait rendu superflu par l'information sémantique si chargée du scarabée<sup>14</sup>.

**Fig. 3** Sémiotique du mot «se transformer», *hpr* 




343

**Fig. 4** Sémiotique du mot «se transformer», *hpr*   (variation)




**hpr-«devenir» (fig. 4)**

Cette version du mot peut être perçue comme une variante qui détruit la cohérence sémantique de ce mot particulier. Une icône «étrangère» , la maison, s'y est introduite, mais sa valeur *picturale* doit être totalement *rejetée* afin de pouvoir atteindre le signifié correct. Il s'agit d'une intrusion qui dérange la parfaite harmonie sémiotique entre les informations phonétiques et iconiques du mot. Cette variante est d'ailleurs très rare dans les sources égyptiennes, alors que le mot *hpr* est attesté des milliers de fois.

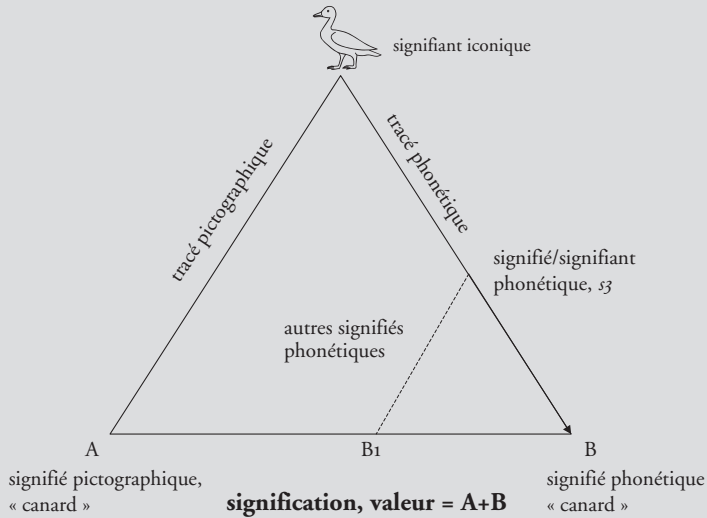
**Le canard sz-«fils» et l'œuf sz-«fils» (fig. 5-6)**

Il faut ici faire appel à Horapollon. Horapollon a suggéré que le canard représentait le mot «fils» parce que cet oiseau était extrêmement «philoprogénitif»<sup>15</sup>. Ce type d'explication était considéré dans l'égyptologie moderne comme la pire des options, une approche symbolique pernicieuse d'une époque «pré-champollionnienne». L'égyptologie considérait que la relation était phonétique, les deux mots étant formés de *s* + *3* (*s* + *A*), un pur et simple rebus.

Toutefois, cette vision est un peu simpliste. Nous possédons au moins un exemple d'un autre mot désignant le canard, *3pd*, employé dans un texte égyptien dans le sens de «copuler»<sup>16</sup>. Cet usage métaphorique du mot «copuler [comme un canard]» montre que les Égyptiens attribuaient au canard des pouvoirs sexuels particuliers. De ce fait, le raisonnement d'Horapollon était probablement basé sur une idée que les anciens Égyptiens se faisaient du canard.

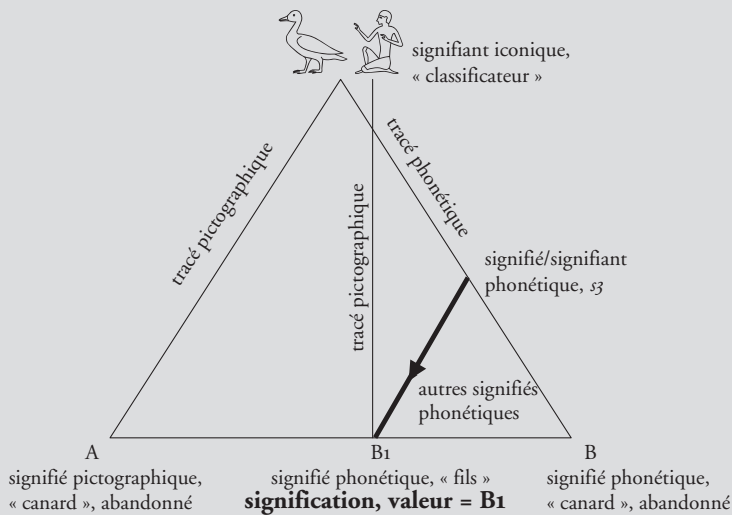
Ce qui est encore plus important, c'est l'apparition soudaine d'un nouveau signifiant iconique (un idéogramme dans la tradition chinoise) pour le mot «fils» durant la XII<sup>e</sup> dynastie:  l'œuf<sup>17</sup>. Ce nouveau signifiant pour le mot «fils» devient une option courante dans les textes égyptiens ultérieurs. Il semble que le remplacement du canard fut lancé à une époque où les scribes se mirent à évoquer les relations possibles entre le signifiant «canard» — qui devait être écarté, rappelons-le —, et le signifié «fils». De nouveaux rapports ont été établis entre le fils et le canard. Le canard peut représenter le fils en vertu de la métonymie «œuf»-«source

**Fig. 5** Sémiotique du mot s3-« canard »



345



**Fig. 6** Sémiotique du mot s3-« fils »




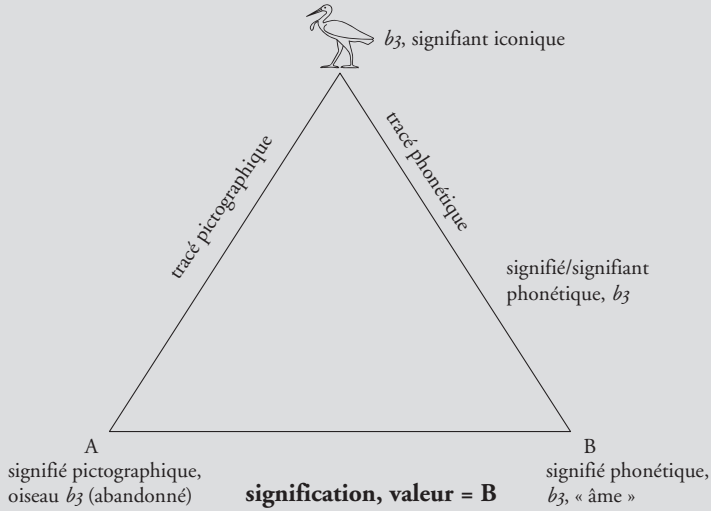
de tous les fils». Il semble qu'on n'ait pas pu «tuer le canard» dans l'esprit des lecteurs et des rédacteurs égyptiens. Si cette interprétation s'avère correcte, nous avons sous les yeux un bel exemple de «rupture du dedans» telle que la postule Derrida.




**b3-«âme» (fig. 7-8)**

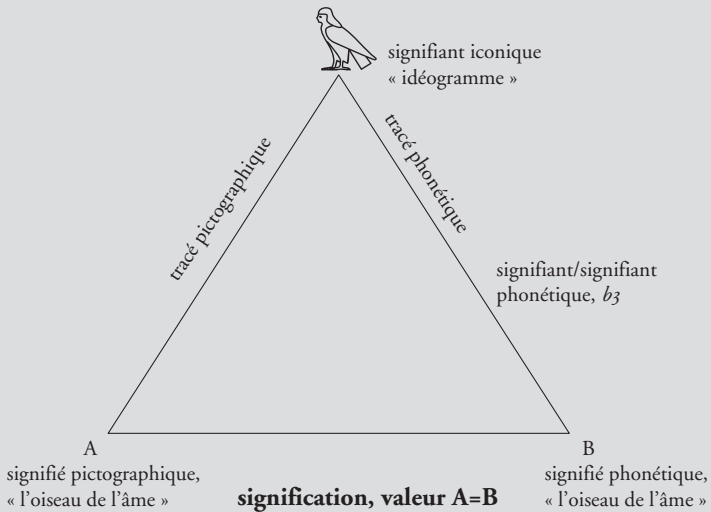
Ce hiéroglyphe a déjà été présenté par Nathalie Beaux. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est effectivement difficile de savoir si l'utilisation du hiéroglyphe de l'oiseau  <sup>18</sup>, pour l'entité abstraite «âme» <sup>19</sup> — b3 (bA), est fondée sur un rebus, ou s'il s'agit, comme dans l'écriture chinoise, d'un véritable idéogramme — une métaphore [LES ÂMES SONT DES OISEAUX] qui en est venu à représenter graphiquement cette notion complexe. La même métaphore se trouve de nouveau, beaucoup plus tard, dans la tradition hébraïque, dans le Talmud où il est question de *Zippor Hanefesh*, l'«oiseau de l'âme», mais sans lien direct avec l'Égypte. Il peut, bien entendu, s'agir d'une métaphore universelle <sup>20</sup>. Je ne possède aucune attestation d'un tel oiseau en tant que simple «oiseau». L'hypothèse du pur idéogramme (sans rébus) est sans doute renforcée par l'apparition de l'icône  sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie, et dont l'émergence peut être due à un processus de réflexion concernant la relation entre l'oiseau et l'âme du défunt. En aurait résulté cette nouvelle forme hybride d'oiseau + homme ou femme. Le nouveau hiéroglyphe représente sur le plan pictural la métaphore «oiseau de l'âme» ou [L'ÂME EST UN OISEAU]. Cette métaphore picturale est aussi très populaire hors du système graphique (fig. 9).

**Fig. 7** Sémiotique du mot «âme» *b<sub>3</sub>* 



347

**Fig. 8** Sémiotique du mot «âme» *b<sub>3</sub>*  (variation)



**Fig. 9** Les âmes-*ba* avec les défunts (pBM 10470).





**Fig. 10** Représentation de la famille éplorée autour du défunt.



Cercueil de Farshût, Moyen Empire (XI<sup>e</sup> dynastie),  
voir E. Brovanski, *Coffin from Farshût in the Museum of Fine Arts, Boston*.

## La prison de l'icône?

Le mot *krst*  signifie «inhumation» et comporte généralement le signe classificateur hiéroglyphique du sarcophage , activé en tant que représentation métonymique concrète de l'inhumation. Le sarcophage représente la partie la plus prototypique, la plus importante de la cérémonie d'inhumation aux yeux des Égyptiens. Une surprise intéressante nous attend avec l'un des exemples de ce mot. Un sarcophage datant de la XI<sup>e</sup> dynastie, couvert d'hiéroglyphes très originaux, utilise un signe classificateur inhabituel<sup>21</sup>. À la place du hiéroglyphe classificateur [SARCOPHAGE], un rituel d'inhumation *complet* est évoqué comme élément classificateur, avec la représentation de la famille éplorée autour du défunt (**fig. 10**). Voilà une petite scène de genre rare dans l'art égyptien, évoquant une détresse bien réelle qui n'est pas dissimulée sous un décorum de circonstance.

Il ne s'agit pas d'un exemple unique. Il est seulement représentatif d'un phénomène assez connu dans l'écriture et qui avait été perçu par la science égyptologique comme une «régression» de l'«écriture» vers le pictural pur. Le scribe s'éloignait de la représentation abstraite du mot «inhumation» par des graphèmes et adoptait comme un hiéroglyphe une scène de genre qui ne fait pas partie du système graphique normal.


Mais on peut proposer, au moins dans ce cas, une autre interprétation. Étant donné que l'image de la scène prend la place du *signe classificateur* habituel qui renvoie, par le biais de l'écriture, à des *catégories sémantiques*, je voudrais suggérer que ce que nous avons ici, c'est une représentation de ce qu'un linguiste cognitif appellerait SCRIPT (comme un script de film) ou scénario<sup>22</sup>. Je pense qu'il est correct d'avancer que nos catégories, nos systèmes de représentation de la connaissance ne sont pas simplement faits de taxonomies et patronymies, mais qu'ils incluent des **connexions** entre les différents mots. Les structures de la connaissance sont des domaines complexes, favorisant des relations variées entre les mots d'une catégorie, les cadres d'action, etc. Tous ces types de relations constituent un SCRIPT. J'ose suggérer que dans cet exemple rare, ce qui se manifeste dans l'espace de la catégorisation, c'est la partie la plus prototypique et la plus importante de la cérémonie d'inhumation dans le SCRIPT du domaine de connaissance [INHUMATION] : l'affliction autour du défunt avant qu'il soit enfoui dans la tombe<sup>23</sup>.


## L'idéologie et le signe hiéroglyphique — le signifié élu

350

Il convient de souligner le rôle très intéressant joué par le signe hiéroglyphique dans la création et la promotion d'une idéologie<sup>24</sup>. Si nous nous tournons un instant vers les diverses théories du signe, nous nous apercevons que le signe est composé d'un signifiant (mot) et d'un signifié (sens, signification), ainsi que nous l'avons déjà vu auparavant (il s'agit bien sûr d'une schématisation basée principalement sur une simplification de l'approche de Ferdinand de Saussure, mais elle suffira pour notre propos). Lorsque le signifiant phonétique est écrit dans une *écriture immotivée* — qu'il s'agisse d'un système alphabétique ou non, tel que le cunéiforme et peut-être aussi le chinois à cet égard — l'auditeur/lecteur *est libre de choisir dans son esprit un signifié qui lui est propre*. Lorsqu'on entend le signifiant *Chat*, ou lorsqu'on lit le mot *Chat* dans un livre ou un journal, l'esprit est libre de choisir son *propre chat*. Le chat du voisin, le matou de son enfance, ou une certaine représentation générale des qualités de l'animal, *un schéma*, sans créer une réelle image — ou peut-être même les deux.

Le « signifié » saussurien est le résultat d'un *choix individuel*, sur la base d'un code. Dans le cas d'un lettré égyptien, la répétition du graphème pictural hautement motivé qui renvoie au signifié a pu créer une « image-concept » stable implantée dans l'esprit du lecteur<sup>25</sup>. Le pictogramme choisi s'est imposé (consciemment ou non) à l'individu. L'image du graphème est devenue la représentation canonique du mot, le « *signifié élu* ». La sélection du graphème est réalisée par les tenants du pouvoir, tels que les écoles de scribes qui diffusent l'idéologie étatique.

Dans mon livre *Lovers, Prophets and Giraffes (Amants, prophètes et girafes)*, j'ai consacré de nombreuses pages à l'étude du hiéroglyphe du chien , en dévoilant la corrélation entre le graphème du chien dans l'écriture et le chien politiquement correct, un emblème de prestige de la société égyptienne<sup>26</sup> (**fig. 11-13**).

Un exemple plus intimement lié à l'identité culturelle est celui du hiéroglyphe qui représente l'« homme »  en égyptien (exemple déjà évoqué par Nathalie Beaux). Dans les inscriptions égyptiennes, nous pouvons observer le pivot de l'« idée de l'homme » — un Égyptien jeune, sain

**Fig. 11** Le chien «élu».



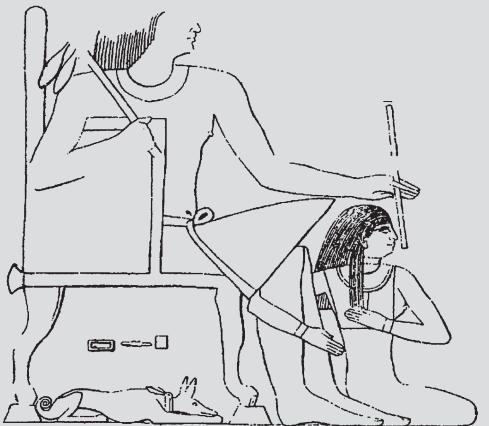
(B. van de Walle, *La chapelle funéraire de Neferirtenef*, 1978, Bruxelles, pl. 12).

**Fig. 12** Le chien «élu» sous la chaise de son propriétaire.



(R. Lepsius, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien* III, 1849-1858, Berlin, Abth. II, Bl. 17).

**Fig. 13** Le chien «élu» dort sous la chaise de son propriétaire.

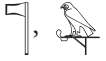




(M. Murray, *Saqqara Mastabas I*, Egyptian Research Account X, 1904, London, pl. VII).

et musclé. L'exemple d'homme choisi est perpétué en tant qu'Égyptien, ce n'est ni un Asiatique, ni un Nubien, ni un Libyen. Il apparaît dans divers contextes, non seulement comme idéogramme «homme», mais aussi comme signe classificateur (voir le mot «fils» ci-dessus, **fig. 6**), et comme signifiant du pronom à la première personne, «Je», quand l'actant est un personnage masculin ni royal ni divin<sup>27</sup>. C'est sa grande iconicité qui confère au mot «homme», comme à de nombreux autres hiéroglyphes égyptiens, un autre *signifié dissimulé* — l'*égyptianité*.


Dans son fameux article «Rhétorique de l'image», Roland Barthes a pu déchiffrer et définir le message caché dans une publicité pour des pâtes. Le premier «signifié supplémentaire» mentionné dans son article, dans le cas des pâtes, c'est l'«*italianité*». Le même type de signifiant subliminal est à l'œuvre dans le système hiéroglyphique. Ce signifiant est l'*égyptianité*.


Le monde représenté dans l'écriture est égyptien — les dieux, les humains (en dehors des ennemis), les bateaux, les bâtiments, les meubles, les vêtements. Pour le signifiant du terme générique «dieu», et le classificateur [DIEU] ou [DIVIN], l'écriture utilise trois icônes, trois «*signifiés élus*» tout à fait égyptiens<sup>28</sup>.

Les hiéroglyphes qui représentaient l'idée du [DIEU] en tant qu'idéogramme ou en tant que signe classificateur étaient  et .

Le premier, le mât  *ntr* est une représentation métonymique de l'idée de «dieu». Ici l'icône, un «mât avec drapeau» est connu par des représentations de façades de temples de la première période de l'histoire égyptienne<sup>29</sup>. Le mât représente le «dieu caché» résidant dans le sanctuaire. Par cette représentation métonymique, les scribes ont créé, par un processus sémiotique rare dans cette écriture, une icône qui véhicule la signification de «n'importe quel dieu» et par là l'idée de dieu en général (voir le commentaire de Nathalie Beaux).

Les deux autres icônes illustrent un processus sémiotique différent. Deux *membres prototypiques*<sup>30</sup> de la catégorie [DIEU] représentent en effet cette catégorie dans son ensemble. C'est là le processus sémiotique le plus courant. Dans les deux cas, les hiéroglyphes sont «signifiés élus» d'un large éventail de divinités<sup>31</sup>.

Le premier  est le dieu Horus (intimement identifié au roi<sup>32</sup> et divinité majeure dans la période de formation de l'écriture). Lorsqu'il est cependant activé soit comme terme générique «dieu», soit comme classificateur [DIEU], le signe doit subir un processus sémiotique qui déplace sa signification originale de «Horus» ou de «roi» au concept général de «dieu».

Le  est un hiéroglyphe apparu plus tardivement. Son apparition dans les textes égyptiens est contemporaine de celle du dieu Osiris<sup>33</sup>. Ici pour la première fois dans l'histoire des hiéroglyphes, le *signifié élu* représentant l'idée du divin est personnifié ! L'image personnifiée du divin est attachée à un nouveau paradigme du concept de «divin». Le dieu anthropomorphe peut dispenser la justice, la miséricorde, la récompense, ou manifester la jalousie divine. Il ne saurait cependant ni s'envoler vers le ciel ni être rapide et perçant comme le dieu faucon Horus.

353

### L'endoctrinement au travers de l'image hiéroglyphique

On a souvent proclamé que la raison de la longévité du système hiéroglyphique dans sa forme iconique est à rechercher dans le «conservatisme» de la culture égyptienne ou dans un «blocage mental» entravant son développement. C'est le dit conservatisme qui a empêché les hiéroglyphes de devenir cursifs, c'est le conservatisme qui a maintenu les Égyptiens à l'écart du progrès du système alphabétique. Pourtant le système égyptien comporte dès les origines un ensemble de signes unilitères qui auraient pu aisément fonctionner en tant que système alphabétique. Cependant, les Égyptiens n'ont jamais manifesté d'intérêt pour cette option<sup>34</sup>.

La société *lettrée*<sup>35</sup> était constamment exposée à un *endoctrinement mental* au travers de *l'image hiéroglyphique* des textes qui couvraient les murs des temples, des palais et probablement de nombreux autres bâtiments. Le signe hiéroglyphique, du fait de son iconicité, reflétait et perpétuait ce qui était «politiquement correct». Des changements conceptuels importants se lisaient aussi dans l'écriture. L'icône de l'«ennemi», par exemple l'Asiatique ou le Libyen, pouvait varier selon l'identité de l'ennemi du jour<sup>36</sup>. L'écriture renfermait de nombreux symboles de statut perpétuant l'identité et la solidarité de l'élite. Et le même mécanisme pouvait être activé dans le sens opposé, afin d'exclure «l'autre».

Les peintures murales, les représentations picturales et de toute évidence les graphèmes hiéroglyphiques créent et perpétuent un éternel « feuilleton ». De superbes jeunes aristocrates égyptiens sont figurés *toujours* dans un contexte de prospérité et de bonheur. La vie égyptienne idéale de l'élite est constamment représentée et perpétuée. Les vieillards<sup>37</sup>, les infirmes (et il y eut certainement beaucoup, Hatshepsout et Ramsès II compris), les obèses, les gens mutilés n'ont pas leur place dans cette représentation graphique idéale du monde. L'intelligentsia égyptienne avait un intérêt puissant à perpétuer l'écriture iconique, laquelle était devenue un atout précieux sur le marché culturel égyptien. Cette écriture imagée permettait aux promoteurs culturels de faire valoir leur vision du monde et leurs intérêts, non seulement par le biais de grandes représentations médiatiques — par exemple les peintures sur les murs des temples qui s'adressaient également aux illettrés — mais aussi grâce au système scriptural des hiéroglyphes et ses *signifiés élus*.

**1** Si nous incluons les inscriptions ptolémaïques qui représentent en quelque sorte un avatar spécifique, un «monde à part» avec ses règles propres. Tous les travaux modernes sur les hiéroglyphes reposent sur l'œuvre géniale de Champollion. Pour une introduction intéressante aux hiéroglyphes, on pourra consulter avec profit le vieil ouvrage de H. Sottas et E. Drioton (*Introduction à l'étude des hiéroglyphes*, 1922, Paris) ouvrage qui compte toujours parmi les présentations les plus pertinentes et les plus claires, ainsi que G. Lefebvre, (*Grammaire de l'Égyptien classique*, 1955, Le Caire). Voir aussi l'excellent livre de H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne, Essais et Conférences du Collège de France*, 1986, Paris.

**2** U. Eco, «Introduction to a Semiotics of Iconic Signs», *Versus: Quaderni di Studi Semiotici* 2, 1972, Milan, p. 1-15.

**3** Désignés encore le plus souvent dans la littérature égyptologique par le terme de «déterminatif» d'après la terminologie de Champollion.

Sur Champollion et les «déterminatifs», voir O. Goldwasser, «A Comparison between Classifier Language and Classifier Script: The Case of Ancient Egyptian», *A Festschrift for Hans Jakob Polotsky*, G. Goldenberg (ed.), 2006, Jerusalem, p. 16-39).

**4** O. Goldwasser, *op. cit.* et *Lovers, Prophets and Giraffes. Wor(l)d Classification in Ancient Egypt*, *Göttinger Orientforschungen* IV: *Ägypten* 38. *Classification and Categorization in Ancient Egypt* 3, 2002, Wiesbaden; C. Grinevald, «Typologie des systèmes de classification nominale», *La Catégorisation dans les langues. Faits de langues* 14, 1999, Paris, p. 101-123; C. Grinevald & O. Goldwasser, à paraître.

**5** Wolfgang Schenkel tenta d'aborder la complexité des signes hiéroglyphiques


dans ses grammaires, voir W. Schenkel, *Tübinger Einführung in die klassisch-ägyptische Sprache und Schrift*, 2005, Tübingen. Voir aussi P. Vernus, «L'ambivalence du signe graphique dans l'écriture hiéroglyphique», *L'espace et la lettre. Écritures* III, A.-M. Christin (ed.), 1987, Paris, p. 61-65.

**6** Pour les «jeux de mots», voir récemment A. Loprieno, *La pensée et l'écriture. Pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne*, 2001, Paris.

**7** Pour une discussion plus détaillée sur ce sujet, voir O. Goldwasser, *From Icon to Metaphor: Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 142, 1995, Fribourg.

**8** Sur Freud et l'écriture égyptienne, voir P. Vernus, «L'écriture du rêve et écriture hiéroglyphique», *Littoral* 7/8, 1983, Ramonville, p. 27-32.

**9** Pour Derrida et l'écriture égyptienne, voir O. Goldwasser, *From Icon to Metaphor*, p. 35-38.

- 10** Nos « triangles sémiotiques » sont différents du modèle triadique canonique des études sémiologiques. C'est le *mot écrit*, le signifiant du signifiant, qui est notre point de départ. Pour l'histoire de la triade sémiotique canonique, voir F. Rastier, « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Coll. Nouveaux Actes Semiotiques* 9, 1990, Limoges, p. 5-40.
- 11** Voir B. Kemp, *I Think Like an Egyptian. 100 Hieroglyphs*, 2005, New York, p. 61-63.
- 12** Le signe  *i* n'est presque jamais écrit, il est possible qu'il ne joue aucun rôle significatif dans le processus de lecture du mot.
- 13** Pendant l'Ancien Empire, le mot est encore écrit sans signe classificateur, voir DZA 23.337.690.
- 14** Pour une discussion sémiotique des variantes de *hpr*, voir O. Goldwasser, *From Icon to Metaphor*, p. 48-49.
- 15** Pour cette citation chez Horapollon avec une discussion détaillée de la création du « puncepts », voir O. Goldwasser, *From Icon to Metaphor*, p. 75-77.
- 16** DZA 20.057.080 (Lemma-Nummer 109). Pour l'allusion érotique du canard, voir P. Vernus & J. Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, 2005, Paris, p. 358. Sur les autres connotations métaphoriques du canard, voir O. Goldwasser, « The Determinative System as a Mirror of World Organization », *Göttinger Miszellen* 170, 1999, Göttingen, p. 57.
- 17** U. Luft, « Asiatics in Illahun : A Preliminary Report », *Sesto Congresso Internazionale di Egittologia* II, 1993, Turin, p. 293.
- 18** Gardiner's Sign List G29, *Ephippiorhynchus senegalensis*. Voir aussi W. Schenkel, « Zur Struktur der Hieroglyphenschrift », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo* 27, 1974, Mainz am Rhein, p. 93. Pour les plus anciennes attestations, voir J. Kahl, *Das System der ägyptischen Hieroglyphenschrift in der 0.-3. Dynastie. Göttinger Orientforschungen IV : Ägypten* 29, 1994, Wiesbaden, p. 131-132.
- 19** Pour le *ba*, voir J. Assmann, *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, 2003, Monaco, p. 145-156 et passim, et B. Kemp, *op. cit.*, p. 179-181.
- 20** George Lakoff mentionne que dans le langage Dyirbal, les oiseaux sont censés être des esprits de femmes défuntes, G. Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal about the Mind*, 1987, Chicago & London, p. 16.
- 21** Cercueil de Farshût, Haute Égypte, MFA 03.1631 (pour une discussion récente, voir E. Brovarski, « Coffin from Farshût in the Museum of Fine Arts, Boston », *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward*, H. L. Lesko (ed.), 1998, Providence, p. 37-69). Pendant la Première période intermédiaire, on trouve des hiéroglyphes

peu canoniques,  
voir aussi H. Polotsky,  
*Zu den Inschriften  
der 11. Dynastie.*  
*Untersuchungen zur Geschichte  
und Altertumskunde  
Aegyptens* XI, 1929, Leipzig.  
**22** Pour la notion  
de «script», voir Ungerer  
& Schmid, *An Introduction  
to Cognitive Linguistics*, 1996,  
Harlow, p. 211-217 avec  
bibliographie.  
**23** Pour une scène  
similaire, mais qui ne fait  
pas partie d'une inscription  
hiéroglyphique (!), voir  
G. Steindorff, *Grabfunde  
des Mittleren Reiches in den  
Königlichen Museen  
zu Berlin, Mittheilungen  
aus den orientalischen  
Sammlungen* Heft IX, 1901,  
Berlin, p. 13.  
**24** «Ideology involves  
a systematically organized  
presentation of reality»,  
voir R. Hodge & G. Kress,  
*Language as Ideology*, 1979,  
London and New York, p. 15  
et passim.  
**25** Pour une discussion  
détaillée, voir O. Goldwasser,  
*From Icon to Metaphor*,  
p. 27-35, ainsi que

L. Depuydt, «On the nature  
of the hieroglyphic script»,  
*Zeitschrift für Ägyptische  
Sprache und Altertumskunde*  
121, 1994, Berlin, Leipzig,  
p. 1-92 (publié en même  
temps).  
**26** Voir le chapitre  
«No Ugly Dogs Please»,  
dans O. Goldwasser, *Lovers,  
Prophets and Giraffes*.  
**27** Aussi pour le possessif  
de la première personne  
du singulier, voir G. Lefebvre,  
*op. cit.*, p. 53 et passim.  
**28** Pour une discussion  
générale au sujet de ces trois  
signes, voir E. Hornung,  
*Les dieux de l'Égypte.*  
*L'un et le multiple*, 1992, Paris,  
p. 24-32. Pour les exemples  
les plus anciens, voir J. Kahl,  
*Frühägyptisches Wörterbuch*,  
2003, Wiesbaden, p. 255-257.  
**29** W. Kaiser,  
«Zur Entstehung  
des gesamtägyptischen  
Staates», *Mitteilungen  
des Deutschen Archäologischen  
Instituts Kairo* 46, 1990,  
Mainz am Rhein, pl. 68, 12.  
Pour une discussion à ce  
sujet, voir J. Baines, «On  
the Symbolic Context of  
the Principal Hieroglyph

for God», *Religion und  
Philosophie im alten Ägypten:  
Festgabe für Philippe Derchain  
zu seinem 65. Geburtstag*,  
U. Verhoeven & E. Graefe  
(ed.), 1991, Leuven,  
p. 24-46. Voir aussi J. Kahl,  
*Das System der ägyptischen  
Hieroglyphenschrift  
in der 0.-3. Dynastie*,  
p. 678-679.  
**30** Voir O. Goldwasser,  
*Lovers, Prophets and Giraffes*,  
p. 25-31 et «The Essence of  
Amarna Monotheism», *Jnt.  
Dr. w Festschrift für Friedrich  
Junge* II, G. Moers *et al.* (ed.),  
2006, Göttingen, p. 267-279.  
**31** Pour une liste  
des hiéroglyphes des divinités  
anthropomorphes, voir  
N. Grimal *et al.* *Hieroglyphica*,  
2000, Utrecht/Paris, catégorie  
C. D'autres dieux font partie  
d'autres catégories.  
**32** Voir R. Shalomi-  
Hen, *The Writing of Gods.*  
*The Evolution of Divine  
Classifiers in the Old  
Kingdom*, *Göttinger  
Orientforschungen* IV :  
*Ägypten* 38, *Classification  
and Categorization in Ancient  
Egypt*, 2006, Wiesbaden,  
p. 13-67.

**33** R. Shalomi-Hen, *op. cit.*, p. 71-95 et passim (V<sup>e</sup> dynastie).

**34** Dans les grammaires modernes, ces signes sont presque toujours regroupés en des listes de « signes alphabétiques » ou « signes unilitères » (une appellation plus correcte). Ces listes sont l'invention de l'égyptologie moderne. Ces signes n'étaient jamais regroupés par les Égyptiens eux-mêmes. *L'alphabet* en tant que système date de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle av. J.-C., presque 1500 (!) ans après l'invention de l'écriture hiéroglyphique. Pour l'invention de l'alphabet voir récemment O. Goldwasser, « Canaanites Reading Hieroglyphs. Horus is Hathor? The Invention of the Alphabet in Sinai », *Ägypten und Levante* 16, 2006, Vienne, p. 121-159 avec bibliographie, et pour les premières inscriptions égyptiennes voir, G. Dreyer, *Umm el-Qaab I. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*,

*Archäologische Veröffentlichungen* 87, 1998, Mainz.

**35** Même si la société lettrée était numériquement très limitée en Égypte ancienne, elle était celle qui avait le plus de poids et pouvait donc constituer une concurrence dangereuse pour les tenants du pouvoir.

**36** DZA 31.635.130, inscription de Ramses III à Medinet Habou sur la guerre libyenne.

**37** On pouvait montrer des éléments d'infirmité ou de vieillesse comme des seins pendants, ainsi qu'une certaine nudité fonctionnelle pour la classe travailleuse, voir J. M. Asher-Greve & D. Sweeney, « On Nakedness, Nudity and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art », *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, S. Schroer (ed.), *Orbis Biblicus et Orientalis* 220, 2006, Fribourg, p. 134 et passim, D. Sweeney, « Forever Young? »

The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art », *Journal of the American Research Center in Egypt* 41, 2004, New York, p. 67-84.

## Bibliographie

- Asher-Greve**, J. M. & **Sweeney** D., «On Nakedness, Nudity and Gender in Egyptian and Mesopotamian Art», *Images and Gender Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, S. Schroer (ed.), *Orbis Biblicus et Orientalis* 220, 2006, Fribourg, p. 125-176.
- Assmann**, J., *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*, 2003, Monaco.
- Baines**, J., «On the Symbolic Context of the Principal Hieroglyph for God», *Religion und Philosophie im alten Ägypten: Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag*, U. Verhoeven & E. Graefe (ed.), 1991, Leuven, p. 24-46.
- Barthes**, R., «Rhétorique de l'image», *Communications* 4, 1964, Paris, p. 40-51.
- Brovarski**, E. «Coffin from Farshût in the Museum of Fine Arts, Boston», *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward*, H. L. Lesko (ed.), 1998, Providence, p. 37-69.
- Champollion**, J.-F. Le Jeune, *Grammaire égyptienne, principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne*, 1836, Paris.
- Depuydt**, L., «On the nature of the hieroglyphic script», *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 121, 1994, Berlin, Leipzig, p. 1-92.
- Derrida**, J. :  
— *De la grammatologie*, 1967, Paris.  
— *Glas*, 1974, Paris.
- Dreyer**, G., *Umm el-Qaab I. Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse*, *Archäologische Veröffentlichungen* 87, 1998, Mainz.
- DZA** *Digitales Zettelarchiv* der Arbeitsstelle Altägyptisches Wörterbuch an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <http://aaew.bbaw.de/tla/servlet/TlaLogin>.
- Eco**, U., «Introduction to a Semiotics of Iconic Signs», *Versus: Quaderni di Studi Semiotici* 2, 1972, Milan, p. 1-15.

**Goldwasser, O. :**

- *From Icon to Metaphor: Studies in the Semiotics of the Hieroglyphs, Orbis Biblicus et Orientalis* 142, 1995, Fribourg.
- «The Determinative System as a Mirror of World Organization», *Göttinger Miszellen* 170, 1999, Göttingen, p. 49-68.
- *Lovers, Prophets and Giraffes. Wor(l)d Classification in Ancient Egypt, Göttinger Orientforschungen IV : Ägypten* 38. *Classification and Categorization in Ancient Egypt* 3, 2002, Wiesbaden.
- «The Essence of Amarna Monotheism», *Jnt. Dr. w Festschrift für Friedrich Junge II*, G. Moers *et al.* (ed.), 2006, Göttingen, p. 267-279.
- «Canaanites Reading Hieroglyphs. Horus is Hathor? The Invention of the Alphabet in Sinai», *Ägypten und Levante* 16, 2006, Vienne, p. 121-159.
- On a New Definition of Classifier Languages and Classifier Scripts, *Lingua Aegyptia* 14, 2006, Göttingen, p. 473-484.
- «A Comparison between Classifier Language and Classifier Script: The Case of Ancient Egyptian», *A Festschrift for Hans Jakob Polotsky*, G. Goldenberg (ed.), 2006, Jerusalem, p. 16-39.

**Goldwasser, O. & Grinevald, C.** (à paraître)

**Grimal, N. et al.**, *Hieroglyphica*, 2000, Utrecht-Paris.

**Grinevald, C. :**

- «Typologie des systèmes de classification nominale», *La Catégorisation dans les langues. Faits de langues* 14, 1999, Paris, p. 101-123.
- «Classifier Systems in the Context of a Typology of Nominal Classification», *Perspectives on Classifier Constructions in Sign Languages*, K. Emmory (ed.), 2003, Mahwah.

**Hodge, R. & Kress, G.**, *Language as Ideology*, 1979, London and New York.

**Hornung, E.**, *Les dieux de l'Égypte. L'un et le multiple*, 1992, Paris.

**Kahl, J. :**

— *Das System der ägyptischen Hieroglyphenschrift in der 0.-3. Dynastie. Göttinger Orientforschungen IV: Ägypten* 29, 1994, Wiesbaden.

— *Frühägyptisches Wörterbuch*, 2002-2004, Wiesbaden.

**Kaiser, W.**, « Zur Entstehung des gesamtägyptischen Staates », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo* 46, 1990, Mainz am Rhein, p. 287-299.

**Kemp, B.**, *I Think Like an Egyptian. 100 Hieroglyphs*, 2005, New York.

**Lakoff, G.** *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, 1987, Chicago & London.

**Lefebvre, G.**, *Grammaire de l'Égyptien classique*, 1955, Le Caire.

**Loprieno, A.**, *La pensée et l'écriture. Pour une analyse sémiotique de la culture égyptienne*, 2001, Paris.

**Luft, U.**, « Asiatics in Illahun: A Preliminary Report », *Sesto Congresso Internazionale di Egittologia* II, 1993, Turin, p. 291-298.

**Polotsky, H. J.**, *Zu den Inschriften der 11. Dynastie. Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens* XI, 1929, Leipzig.

**Rastier, F.**, « La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique », *Coll. Nouveaux Actes Semiotiques* 9, 1990, Limoges, p. 5-40.

**Schenkel, W.**,

— « Zur Struktur der Hieroglyphenschrift », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo* 27, 1974, Mainz am Rhein, p. 85-98.

— *Tübinger Einführung in die klassisch-ägyptische Sprache und Schrift*, 2005, Tübingen.

**Shalomi-Hen, R.**, *The Writing of Gods. The Evolution of Divine Classifiers in the Old Kingdom*, *Göttinger Orientforschungen IV: Ägypten* 38, *Classification and Categorization in Ancient Egypt*, 2006, Wiesbaden.

**Sottas, H. & Drioton, E.**, *Introduction à l'étude des hiéroglyphes*, 1922, Paris.

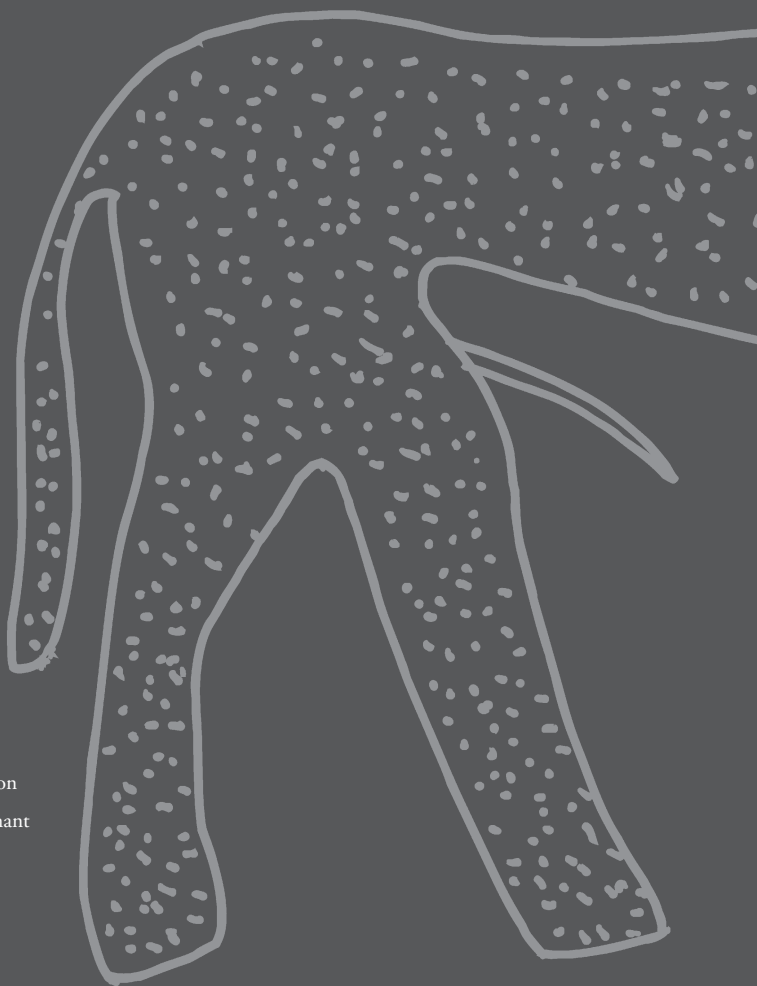
- Steindorff, G.**, *Grabfunde des Mittleren Reiches in den Königlichen Museen zu Berlin, Mittheilungen aus den orientalischen Sammlungen Heft IX*, 1901, Berlin.
- Sweeney, D.**, « Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art », *Journal of the American Research Center in Egypt* 41, 2004, New York, p. 67-84.
- Ungerer, F & Schmid, H. J.**, *An Introduction to Cognitive Linguistics*, 1996, Harlow.
- Van Walsem, R.**, *Iconography of Old Kingdom Elite Tombs*, 2005, Leiden.
- Vernus, P.** :  
— « L'écriture du rêve et écriture hiéroglyphique », *Littoral* 7/8, 1983, Ramonville, p. 27-32.  
— « L'ambivalence du signe graphique dans l'écriture hiéroglyphique », *L'espace et la lettre. Écritures III*, A.-M. Christin (ed.), 1987, Paris, p. 61-65.
- Vernus, P. & Yoyotte, J.**, *Bestiaire des pharaons*, 2005, Paris.
- Weeks, K.**, « Egyptology Language and Art », *Egyptology and the Social Sciences*, K. Weeks (ed.), 1979, Le Caire, p. 57-81.



# Le signe figuratif égyptien : types de (sur)motivation

Nathalie Beaux

364



Neutralisation par mutilation  
du signe égyptien de l'éléphant  
(pyramide de Pépi I<sup>er</sup>,  
dessin N. Beaux).



**Le trajet d'une écriture alphabétique** part, pour le lecteur, de la composante graphique, poursuit par la composante phonétique pour accéder en dernier lieu à la dimension sémique. En revanche, les écritures figuratives proposent un trajet différent. Le signe figuratif possède trois composantes : la première est graphique et donne accès aux deux autres qui sont phonétique et sémantique. À partir de la composante graphique, on peut accéder au niveau phonétique et/ou au niveau sémantique. Les composantes phonétique et sémantique peuvent donc être activées ensemble ou à l'exclusion l'une de l'autre. Le signe est phonogramme quand il est écrit uniquement pour signifier un son. Il est phono-sémogramme, lorsqu'il permet la lecture d'un son et d'un sens combinés. Il est sémogramme lorsqu'il permet uniquement de lire un sens. Il n'est alors jamais seul et accompagne un autre signe (phonogramme ou phono-sémogramme) qu'il a généralement pour fonction de classer sémantiquement.

### **Perspective fonctionnelle**

Lorsque le scribe compose, il dispose à volonté du réservoir sémantique du signe, c'est-à-dire tout ce qui peut de près ou de loin, directement ou non, être évoqué par l'image du signe. Ce réseau métaphorique est ample et repose sur divers procédés associatifs. Le scribe peut y puiser des définitions, des allusions, des développements novateurs... ou choisir de le taire. Il y a une fertilisation mutuelle, une sorte de va-et-vient entre le signe et son réservoir sémantique pour lui donner la forme, les traits, les développements souhaités. Ce réservoir sémantique n'est pas figé, il varie en fonction des lieux, des époques, voire des individus. Le scribe est libre de suivre une tradition ou d'innover. L'important est que le signe révèle ou suggère tout ce que le scribe souhaite évoquer de son réseau sémantique.

Le scribe s'inspire aussi du contexte pour modeler le signe : de la combinatoire des signes peuvent surgir des significations supplémentaires, un nouveau point de vue, une sur-motivation du signe. Cette incidence des signes entre eux peut avoir lieu au niveau graphique, dans leur agencement mutuel, ou bien susciter une innovation ou une modification du signe qui ne se comprend que si l'on regarde l'environnement graphique dans lequel il intervient.

### Processus de (sur)motivation de l'image

Dans les trois catégories suivantes, on tente de mettre en valeur la motivation/démotivation possible du signe en fonction des deux données principales dont dispose le scribe lorsqu'il compose : le réservoir sémantique du signe et le contexte.

En fonction du contexte, et quelle que soit la fonction du signe (même pur phonogramme), le scribe peut puiser dans le réservoir sémantique du signe et choisir de l'« animer » plus ou moins. Le contexte s'entend de diverses manières : il peut s'agir d'un environnement graphique (combinatoire topologique) ou d'un contexte sémantique (textuel) ou encore d'un contexte culturel, architectural (emplacement de l'inscription).

Les exemples cités ont été présentés dans les contributions sur l'écriture égyptienne précédemment exposées.

367

### Motivation par combinaison topologique

Les exemples de motivation topologique de signes sont nombreux en Égypte ancienne. Ils peuvent résulter de l'addition d'un signe à un autre signe déjà complet et lisible en soi, cette addition attirant l'attention sur un des aspects du signe. Ainsi les exemples cités, pour la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, de signes divins figurant les dieux Atoum et Ptah et pourvus de signes de vie<sup>1</sup>. Cet ajout d'un deuxième signe de vie dans les mains d'Atoum et d'un signe de vie « ouvrant » la paroi du naos dans celles de Ptah a pour but de motiver le signe divin en tant que source vivifiante.




La combinaison topologique motivante peut être d'un autre ordre. Au lieu de joindre deux éléments dont la valeur sémantique intervient dans la motivation, comme on vient de le voir, elle peut associer un phonogramme à un phono-sémogramme. Dans ce cas, le phonogramme remplace souvent une partie du phono-sémogramme, il est inséré de façon pertinente, sur le plan sémantique, au signe. Il en existe de nombreux exemples<sup>2</sup>.

Le signe A9 de l'homme assis portant une corbeille sur la tête peut avoir la valeur phonétique  $f\beta$  et signifier «porter»<sup>3</sup> :



«porter ( $f\beta$ ), travail ( $k\beta.t$ )...» (phono-sémogramme).

Il arrive que la corbeille soit remplacée par une vipère à cornes, phonogramme  $f$  . L'usage du  $f$  permet d'éclairer le lecteur sur la valeur précise du signe A9, à lire  $f\beta$  et non  $k\beta.t$  :



$f\beta$ , «porter».

La position du signe du serpent au-dessus de la tête de l'homme met en situation le signe phonétique et lui donne une dimension sémantique au sein de la combinaison. Il attire peut-être même encore plus l'attention du lecteur sur la dimension sémantique du signe A9 pour «porter» dans la mesure où il n'est pas «normal» de porter une vipère à cornes sur la tête. C'est une variante motivée du phonogramme et du sémogramme par combinaison topologique.

Un autre exemple de motivation topologique est constitué par l'exemple plus rare d'une certaine combinaison des signes de la maison et des jambes en marche. Le signe de la maison dessinée en plan (enceinte et porte) a pour valeur phonétique  $pr$  et, selon les associations à d'autres signes, peut signifier «maison» ou «sortir».

Lorsqu'il signifie « sortir », il est en général accompagné du phonogramme de la bouche et du sémogramme des jambes en marche, à valeur uniquement sémantique et indiquant que le signe de la maison se rapporte à un mouvement (et non à une maison, par exemple, ce qui ferait appel à un autre sémogramme).



« maison (*pr*), sortir (*prj*)... »  
(phono-sémoïdrome)



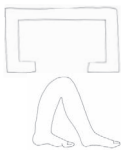
« r » (phonogramme)



sémogramme indicateur de mouvement

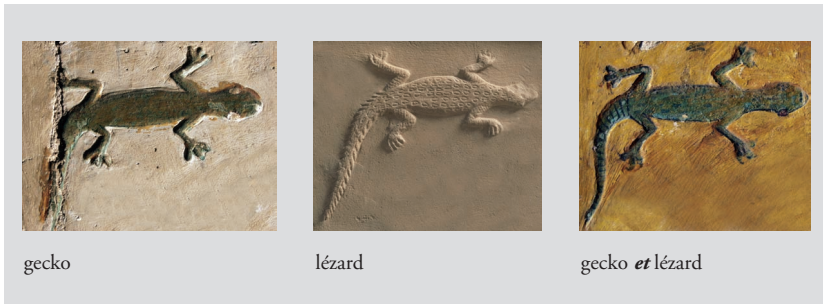
369

Il existe de rares variantes situant le signe des jambes à l'entrée même de la maison, juste sous le signe, « à sa porte ». Le but de cette combinaison topologique est d'ajouter encore à l'information que l'association des trois signes donnait au lecteur : il s'agit bien de « sortir », et cela est *graphiquement* signifié par la position du signe des jambes à l'entrée de la maison. C'est une sur-motivation de l'image.



### Sur-motivation par conjonction graphique en un même signe

Le signe I1 est un phono-sémoïdrome lu 'š et évoque l'idée de multiplicité. Le reptile figuré peut être un gecko ou un lézard, type salamandre. Le premier est caractérisé par une peau lisse et des pattes au bout des doigts desquels est visible une sorte de petite ventouse. La salamandre du genre *Uromastyx*, elle, est caractérisée par une queue pourvue de rangées d'écailles saillantes et par des pattes aux orteils fins.



Le signe peut avoir des variantes figurant l'un *ou* l'autre de ces deux animaux correspondant tous deux pour les Égyptiens à l'idée de multitude. Mais il peut aussi combiner des traits caractéristiques des deux animaux en un même signe, ce qui le sur-motive. L'affinité sémantique conduit à une conjonction graphique, celle-ci permettant, soulignant, par redondance, la référence sémantique à l'idée de multitude. La sur-motivation enrichit le texte et intervient au niveau du contexte écrit.

Les exemples de ce genre de sur-motivation du signe par combinaison de traits caractéristiques de deux animaux sont assez fréquents, en particulier pour les signes animaux<sup>4</sup>.

### Remotivation de l'image en contexte architectural

Il arrive que le signe de l'éléphant E26 (voir ci-contre), utilisé comme *phonogramme* pur, présente l'arrière-train enduit de plâtre de façon à le priver de la faculté de mouvement, parce que cet animal est jugé dangereux pour le bénéficiaire de l'inscription<sup>5</sup>. Le contexte qui justifie cette neutralisation de la connotation négative que porte le signe est culturel, architectural ; c'est un contexte local sur-sémantisé : le but est de protéger le défunt enterré dans la tombe contre l'animal figuré par le signe, quand bien même celui-ci n'intervient dans le texte que comme phonogramme. La mutilation de l'image indique la perception d'une sémie *hors contexte textuel* du signe et une volonté de dévitaliser le signe. D'une certaine façon, elle est la marque, mais en négatif, d'une remotivation de l'image. Ce phénomène est très attesté en Égypte ancienne. Il touche certains signes humains et animaux (serpents...), en général en contexte funéraire<sup>6</sup>.

**1** N. Beaux, *Écriture égyptienne – l'image du signe*, § *Vie du signe* et fig. 5a et 5b.

**2** N. Beaux, *Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens*, § *Signes de l'homme*, fig. 2b, supra. Voir aussi l'exemple du signe de la naissance développé au § *Signes de la femme* et fig. 6. Voir surtout une liste d'exemples de H. G. Fisher, «The Evolution of Composite Hieroglyphs in Ancient Egypt»,

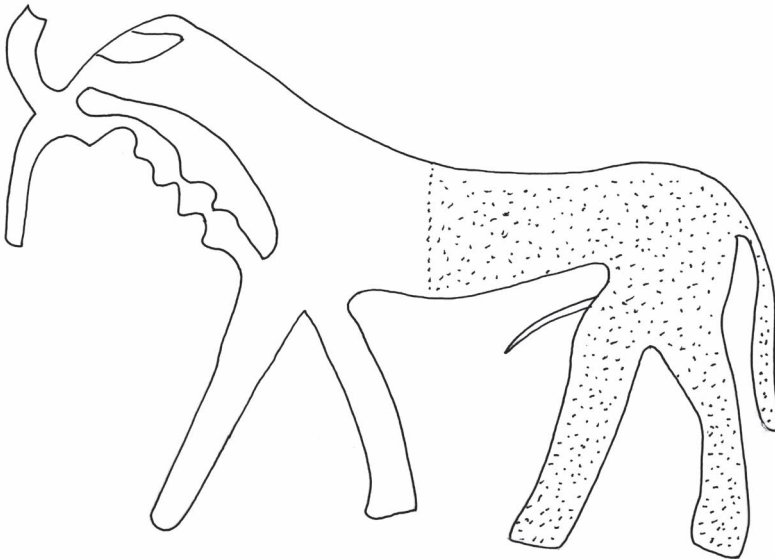
(*Metropolitan Museum Journal* 12, 1977, New York, fig. 4, p. 9-10).

**3** N. Beaux, *Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens*, § *Signes de l'homme*, fig. 2b, supra.

**4** N. Beaux, *Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens*, § *Signes du lion et de la panthère* et fig. 11 et 12, supra.

**5** N. Beaux, *Écriture égyptienne – l'image du signe*, § *Vie du signe* et fig. 4, supra.

**6** I. Pierre, «La gravure des textes dans la pyramide de Pépi I<sup>er</sup> — Les différentes étapes», *Hommages à Jean Leclant* vol. 1, *Bibliothèque d'Étude* 106/1, 1994, Le Caire, p. 302-303 ; P. Lacau, «Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires», *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 51, 1914, Leipzig, p. 1-2, 36-41.



# Le chinois : écriture figurative et Souffle-Esprit

François Cheng

372



**Concernant la formation et le fonctionnement** de l'écriture chinoise, M. Léon Vandermeersch, qui en est le plus grand spécialiste en France, vient de dire l'essentiel. Je me propose seulement d'apporter quelques réflexions un peu subsidiaires.

D'abord ceci. Suivant un processus de développement qui, partant des pictogrammes de base, tendait progressivement vers les idéogrammes, la Chine est pour ainsi dire le seul pays qui ait, depuis quatre mille ans, persisté dans ce système d'écriture, non sans avoir cherché sans cesse à l'améliorer, à le rendre plus malléable, plus pratique, jusqu'à lui permettre de faire face aux exigences technologiques de l'âge moderne.

Toutefois, nous pouvons constater qu'au cours de son histoire, il y eut au moins deux périodes où la Chine aurait pu être tentée par une phonétisation de son écriture. La première période se situe autour du V<sup>e</sup> siècle après notre ère et les siècles suivants. C'était l'époque où, pour le besoin de la traduction des textes sacrés bouddhiques, les Chinois ont commencé à étudier le sanscrit. C'était aussi à cette époque que s'étaient développés et perfectionnés les dictionnaires de rimes. Les « linguistes » d'alors ont systématisé une méthode, appelée *fan-qie*, pour donner la prononciation des mots chinois. Cette méthode consistait à combiner deux caractères plus usuels pour préciser la prononciation d'un troisième caractère plus rare : du premier des deux caractères, on retient la consonne initiale, et du second, on retient la voyelle finale, les deux combinés indiquant ainsi la prononciation du troisième caractère. Ces « linguistes » ont fini par dégager toute la nomenclature des consonnes et des voyelles de la langue parlée. Connaissant le modèle du sanscrit, il leur était aisé, à l'époque, de proposer un ensemble de signes phonétiques pour remplacer au moins leur méthode « encombrante » de *fan-qie*. Ce pas, finalement, ne fut pas franchi.

Il fallut attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour voir ressurgir le problème de la phonétisation. À partir des années trente, de nombreux intellectuels progressistes ont lancé le mouvement dit « de latinisation ». À côté d'autres signes phonétiques proposés par les linguistes modernes, ils prônaient l'utilisation de l'alphabet latin pour transcrire la langue chinoise, pour éventuellement remplacer les idéogrammes. Dans les années cinquante, sous l'égide du gouvernement communiste, fut enfin créé le *pin-jin*, sans doute le système de transcription le plus perfectionné, désormais en usage partout.

Ce système étant entré peu à peu dans l'habitude des milieux éduqués, certains partisans radicaux, dont faisait partie le président Mao, ont songé un instant, au nom de l'efficacité immédiate, à précipiter le pays dans « l'alphabétisme » pur et simple. Devant l'énormité de la tâche, et face à l'inconnu, ils ont reculé.

Il se peut bien qu'il soit effectivement trop tard pour que la Chine se lance un jour dans cette aventure. Il y a le colossal héritage des ouvrages publiés du passé, rédigés dans le *wen-yan* « langue écrite de style ancien » qui, grâce aux idéogrammes, sont compréhensibles même à ceux qui ne sont que moyennement cultivés, mais qui, une fois transcrits en *pin-yin*, demeureront indéchiffrables pour les générations futures. Ajouté à cela le fait que, comme nous l'avons dit au début, l'écriture idéographique a fait preuve d'efficacité en relevant le défi technologique de l'âge moderne ; elle a en fin de compte répondu sans faiblir à tous les besoins : terminologie scientifique, machine à écrire et ordinateur, informatique, télécommunications, etc. Il n'y a pas d'urgence, en quelque sorte, à changer d'écriture. Mais il existe à nos yeux une raison plus profonde qui a contribué au maintien de cette écriture idéographique : celle-ci est foncièrement en accord avec la conception de l'univers et de la vie issue de la pensée chinoise, laquelle a façonné, au cours des âges, la manière d'être des Chinois. En simplifiant beaucoup, disons que la conception en question relève de la vision du Tao « la Voie ». En effet, à partir de l'idée du Souffle-Esprit, les anciens penseurs, surtout du côté des taoïstes, ont avancé une conception unitaire et organique de l'univers vivant où tout se relie et se tient. Unitaire, parce que le Souffle-Esprit primordial est garant de l'unité de base. Organique, parce que ce même Souffle-Esprit continue à animer toutes les entités vivantes de l'univers constitué, les reliant en un gigantesque réseau de vie en marche, appelé justement le Tao « la Voie ». Dans cette optique, l'existence humaine est perçue comme un chaînon vital de l'ensemble, un microcosme en correspondance avec le macrocosme qu'est le grand Tout. Et le réseau de signes inventé par l'homme est perçu, à son tour, comme en correspondance avec le grand réseau organique de l'univers vivant. Ce réseau de signes, selon l'imaginaire chinois, a le don de tisser des liens intimes avec les composantes de l'univers permettant à l'esprit humain d'entrer en communication, voire en communion, avec ce dernier. Le signe idéographique ne se contente pas de nommer, de désigner ; par sa figuration,

par l'idée de l'essence des choses qu'il est censé incarner, il situe l'homme au cœur du vivant, lui proposant une manière spécifique de vivre. Rien d'étonnant que la calligraphie soit devenue en Chine une pratique vitale, les signes animés y étant considérés comme une traduction spécifique du Souffle-Esprit. L'art calligraphique a servi de base aux autres arts, ainsi qu'à certaines pratiques gestuelles comme la danse, le jeu de théâtre, le tai-ji quan, etc. Rien d'étonnant non plus à ce que les Chinois ne soient pas près d'abandonner cette écriture qui leur colle, pour ainsi dire, à la peau.

376

**Cheng**, François, *L'Écriture poétique chinoise*, éditions du Seuil, collection « Points », 1977, Paris.

**Cheng**, François, *Souffle-Esprit*, éditions du Seuil, collection « Points », 2005, Paris.



# De la figure au signe d'écriture : le point de vue de l'alphabet

378

Anne-Marie Christin

Page extraite du *Champfleury* de Geofroy Tory, édité à Paris en 1529.

Elle témoigne de l'analogie que l'invention de la typographie a suscitée en Occident entre lettre alphabétique et signe figuratif, et de la diversité des références sur lesquelles elle s'est appuyée : idéal humaniste du corps humain pris comme mesure de toute chose ; intervention moderne de la perspective dans son mode de représentation ; imaginaire des hiéroglyphes tel qu'il avait été ravivé par l'*Hypnerotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, édité à Venise en 1499.

## LE SECOND LIVRE.

Ordóna  
ce & ac-  
cord des  
Visages  
& lettres  
en per-  
spectiue.

Notable  
singulier  
& gene-  
ral.

Notable  
Des cinq  
vocalles.

A.

E.

I.

Terence

O.

V.

Lettres  
mania-  
bles.

Lettres  
Liqui-  
des.

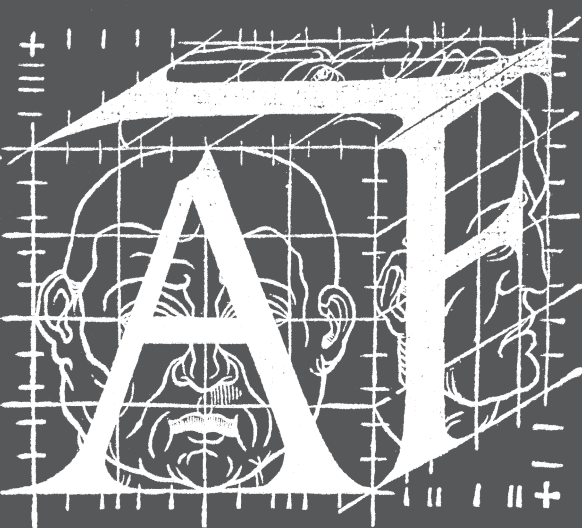
L. M.

N. R.

**L**A presente figure nous enseigne cō-  
mant ainfi cōme le vi-  
sage dun hōme en gar-  
dant sa haulteur peut  
estre veu aucūe fois aus-  
si large q̄ hault, & ce,  
en droit aspect, & aux  
autres fois moins lar-  
ge, selon quil est torne.  
Toutes noz lettres, cō-  
me iay cy deuant dit,  
veulent tousiours estre  
toutes dune haulteur,  
mais de largeur non. &  
la raison vient encores  
en ensuyuant le natu-  
rel du corps humain,  
& pareillement du vi-

saige. Nous voyons quil ya des hommes plus gros de corps & de visaige que les autres. & les vngs plus alegres, plus dextres, & plus portatifz. Les vngs pl<sup>s</sup> fains, & les autres plus sages. Les vngs plus vertueux, & les autres moins. ain-  
si ya il des lettres qui sont plus nobles & plus vallant que les autres. Cōme sont les vocales, sans lesquelles vraye syllabe Grecque, Latine, ne Francoise, ne peut estre. Car en chacune syllabe quon scauroit dire ya pour le moins vne vo-  
cale, Et bien souuant vne syllabe, pareillement vne dictiō, sans autre lettre, est faicte dune desdites vocales, qui sont cinq en nombre, cest a scauoir. A. E. I. O. V. Exemple de A seul faisant vne syllabe. Amen. faisant vne dictiō. Ne  
discesseris a me. Exemple en françois dudit A. seul en syllabe & en dictiō. Aco-  
stumez a biē dire & bien faire. Exemple de le E. faisant syllabe luy seul & dictiō  
Etiam. eia, e regione. Exemple en françois quant il est seulement en syllabe.  
Estiene est en esmoy. Exemple de le I. faisant syllabe & dictiō. Item. Ibo. I.  
Terentius in Andria. I. præ, sequar. Exemple en françois sera seulement quat  
il est mis en syllabe & non en dictiō. car I. ne peut estre ne faire dictiō en no-  
stre langage, combien que en chiffre & en conte est souuant mis pour vng. Dō-  
ques exemple sera. Item qui est receu de latin en François, & issue de table. O.  
pareillement peut faire syllabe & dictiō. Syllabe, Olor, omen. O Mœlibæ  
Deus nobis hæc oia fecit. Exemple en françois, Ostier doit hōmage au cai-  
gnard. O quil est peu de bōs amys. Le V. nest vsite quen syllabe, car en Latin  
il ne fait point seul quelque dictiō. Donques exemple sera. Vñs vbique va-  
let. En françois pouons dire, Vñage, & Vñsuyct. Le Picard met bien le dit  
V. en dictiō quant il dit. V. est no fiex. V. est men baron.

**I**L ya dautres lettres qui sont maniables & si faciles en leur vertus quelles se-  
scoulent, & quasi comme inuisibles se uanoissent en aucunes syllabes, ayant  
deuant elles vne Mute, & ne aident pas tousiours la quantite des vocales mises  
deuant elles. & celles sont dites en Latin. Liquidæ. quia liquecunt post Mu-  
tas positæ in eadem syllaba. Les Liquides, qui sont en nombre quatre cest a sa-  
uoir. L. M. N. R. sont en quantite metrique si fluentes, que aucune fois sont  
positiō, cest a dire, produysent & sont longue la vocale precedente, & aucu-  
ne fois la laissent breue, cōme en ces dictiōs Latines, Patris, Tenebræ, Stagna



**La civilisation occidentale a longtemps refusé** aux écritures figuratives le statut d'écritures à part entière. C'est seulement au XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle a accepté de reconnaître que des figures pouvaient se lire comme on lisait l'alphabet — en l'occurrence que les hiéroglyphes égyptiens étaient aussi des « signes des voix », selon la belle expression de Champollion —, alors qu'elle croyait ce privilège réservé aux seules lettres du système gréco-latin. Le XX<sup>e</sup> siècle se caractérise quant à lui par le souci récurrent des historiens des textes et des sémioticiens d'instaurer une hiérarchie entre la part verbale et la part iconique de l'écriture telle que la seconde se trouve toujours systématiquement dévaluée par rapport à la première et lui soit inféodée. Cette hiérarchie n'était pas neuve : elle traverse de bout en bout l'histoire de notre culture. En témoigne le fameux « *Ut pictura poesis* » emprunté à *l'Art poétique* d'Horace au début de la Renaissance et qui, censé initialement rendre justice à la peinture après des siècles d'usage ornemental et d'asservissement pédagogique et la donner pour exemple à la littérature, a vu le sens de sa formule inversé dès le XV<sup>e</sup> siècle et servir à promouvoir définitivement la narration et les structures du discours — quand ce n'était pas l'alphabet lui-même — comme les modèles obligés de l'art pictural. Ainsi est née la peinture d'Histoire, ce « grand genre » fondateur de l'académisme, qui devait s'imposer sur les cimaises jusqu'à ce que Gustave Courbet le tourne en dérision dans *l'Enterrement à Ornans*. Encore cette initiative devait-elle avoir plutôt pour effet d'en confirmer la légitimité à nouveaux frais. De sorte qu'il allait falloir attendre ensuite près d'un siècle et, de manière assez inattendue, la découverte de l'art japonais, pour que la peinture occidentale trouve enfin son indépendance et sa pleine liberté de création<sup>1</sup>.

Ce délai n'était toutefois pas encore suffisant pour les savants et les chercheurs : la linguistique a pris le relais de la littérature au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, et imposé à son tour aux arts visuels, sinon sa loi — c'était évidemment impossible — du moins sa grille d'analyse et d'interprétation. On constate la même valorisation excessive du langage dans la manière dont linguistes et sémioticiens ont abordé l'écriture et en ont conçu la genèse. Selon eux, l'écriture se serait constituée en deux étapes successives et sans lien l'une avec l'autre. Certes, il est admis désormais que l'image intervient la première dans cette genèse — ou plus exacte-

ment la *figure*, car il n'est guère prêté attention à cette époque à l'élément *support* de l'image — et une figure elle-même comprise comme une « représentation » au sens le plus limitatif et le plus strict. Or tout ne peut pas être représenté : comment figurer « le vent » ou « l'âme » ? C'est alors que la parole serait venue au secours d'un système assurément novateur mais destiné à tourner court et que, telle une baguette magique, elle aurait opéré la mutation permettant à cette ébauche imparfaite de devenir « écriture » au sens complet et efficace du terme. Telle est la thèse développée par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov en 1972 dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, au chapitre de l'écriture. Et ils concluent : « ...C'est l'impossibilité de généraliser ce principe de représentation qui a introduit, même dans les écritures fondamentalement morphémographiques comme la chinoise, l'égyptienne ou la sumérienne, le principe phonographique. *On peut presque dire que toute logographie naît de l'impossibilité d'une représentation iconique généralisée.* »<sup>2</sup> Ces lignes disparaîtront de l'édition suivante du dictionnaire, due à Tzvetan Todorov et à Jean-Marie Schaeffer et publiée une vingtaine d'années plus tard. C'était de bon augure.

Il semble en effet que la civilisation de l'alphabet soit enfin prête, au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, à reconnaître à l'image les capacités créatrices qui lui sont propres et à accepter de voir en elle un facteur déterminant dans ce métissage étrange et, à y bien réfléchir, contre nature, que nous appelons « écriture ». Loin d'être une simple « *représentation de la parole* », — formule inventée par les Romains pour désigner un système dont les principes originels, qui avaient d'ailleurs été profondément modifiés par les Grecs, leur échappaient — l'écriture combine entre eux deux modes de communication hétérogènes — l'image et le langage —, dont les seules qualités qui les unissent sont d'être également indispensables à toutes les sociétés et complémentaires l'une de l'autre<sup>3</sup>. Pourquoi la civilisation de l'alphabet découvre-t-elle aujourd'hui l'image ? Faut-il y voir une conséquence indirecte de l'émergence des nouvelles technologies qui nous obligent à passer par un écran pour écrire et communiquer ? C'est vraisemblable. Elles nous permettent en tout cas pour l'instant d'être un peu plus lucides et plus critiques envers nos relations passées avec l'image, et avec les écritures figuratives.

Car ces écritures ont toujours fasciné le monde occidental, et d'autant plus sans doute qu'elles lui étaient culturellement et conceptuellement inaccessibles. Elles représentent en effet pour lui « *l'autre* » absolu — non pas *alter*, « le double », mais *alius*, et dans ses deux valeurs opposées de « divin » et de « paria ». À la Renaissance, les figures des hiéroglyphes semblent participer d'une écriture qui échappe à l'univers humain et le transcende, langue ésotérique et sacrée, plus proche du songe que du réel. Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le contraire : les figures des abécédaires ne servent qu'à amuser les enfants — c'est-à-dire, en prenant le mot « enfant » dans son sens étymologique d'*in-fans*, ceux qui ne savent pas encore parler, ou qui n'ont pas encore acquis la science et le pouvoir du langage. Les figures ne sont plus que des accessoires futiles de la parole, des aide-mémoire ludiques de l'alphabet.

Cette incapacité à considérer les figures comme des unités autonomes, d'une autre espèce que les lettres avec lesquelles nous construisons nos mots mais dotées d'une charge conceptuelle et médiatique comparable à celle des mots eux-mêmes, nous la devons à l'alphabet grec et aux structures de pensée qu'il nous impose. Nous lui devons en premier lieu d'avoir été coupés de l'univers iconique et de manquer de repères pour l'aborder, l'alphabet étant la seule écriture qui ait éliminé de son système la prise en compte de son support visuel — et par conséquent aussi celle des figures qui s'y inscrivent — et à reposer exclusivement sur une addition de phonèmes. La conséquence en est paradoxale, comme Platon l'a bien noté dans le *Théétète* : ce n'est pas au niveau où il se donne à *voir*, celui de la lettre, que l'alphabet conduit au sens verbal, mais à celui où il est *entendu*, après avoir été combiné en syllabes, puis en mots. Ses figures — dont il a cependant besoin, comme toute écriture, pour être *lu* —, l'alphabet les a créées après-coup, par l'intermédiaire de l'orthographe ou de la typographie, et d'abord à travers des ruses graphiques qui se multiplient dès le Moyen Âge, auxquelles nous commençons seulement à prêter vraiment attention<sup>4</sup>. Ce que nous devons d'autre part à l'alphabet, c'est l'idée même que nous nous faisons de la « figure ». Telle que nous la concevons en effet, elle n'est qu'une pure et simple projection de la lettre sur les catégories de l'espace graphique, non la figure « réelle » telle qu'elle émerge à nos yeux de cet espace, et dont elle est également pour partie la création.

Cet isolement artificiel n'est d'ailleurs pas dénué de tout intérêt : il est à l'origine d'un type d'image sans équivalent, semble-t-il, dans les autres cultures écrites, et qu'elles ne sont jamais parvenues à lui emprunter tout à fait : le trompe-l'œil. Il est remarquable en effet que lorsque les artistes japonais se sont essayés au trompe-l'œil à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sous l'influence de l'art occidental — et ce sera encore le cas de Foujita au siècle suivant — ils n'ont jamais vraiment réussi à isoler par un cerne d'ombre, sur une page qui restait pour eux seule maîtresse du réel, ce *signe-chose* né de l'alphabet, particulièrement étranger à leur système d'écriture dont le principe est celui du mélange<sup>5</sup>. Le problème qu'a posé le trompe-l'œil à la civilisation de l'alphabet n'est pas celui de son existence mais le fait qu'elle ait limité à lui sa définition de la figure, c'est-à-dire à une unité détachée de son contexte au point de le rendre invisible, à un objet à la fois fictif et sans mémoire — qui trompe le toucher, en fait, plus que la vue. Son invention est indissociable de celle de la représentation elle-même — la *mimesis* —, dont la notion est apparue en Grèce, il importe de le souligner, au moment précis où l'alphabet commençait à s'y diffuser.

Tout autre est le modèle de figure mis en jeu par les écritures figuratives. Le terme de « pictogramme » que l'on utilise généralement à son sujet, s'il rend effectivement compte de son apparence extérieure, n'est une fois encore qu'une projection du système graphique de l'alphabet sur une pratique qui, en réalité, n'a rien à voir avec lui. Ce qui caractérise les figures d'où sont nées de telles écritures est en effet qu'elles participent fondamentalement d'un continuum mental hybride où interviennent pêle-mêle tous les champs d'expérience du regard humain — sa sensibilité, son savoir, ses attentes — et l'ensemble de l'univers auquel ce regard a accès, physiquement ou par l'imaginaire.

Ce qui fera qu'une figure se détache d'un tel continuum pour acquérir une valeur de « signe » ne peut donc être sa seule qualité d'objet identifiable : s'y ajoute nécessairement un pouvoir plus ou moins diffus d'attraction et de révélation, *la mémoire dont cette figure emplit les yeux*. Si ce pouvoir s'exerce sur un individu, il deviendra pour lui source d'inspiration et de création. Ceci est évidemment invérifiable s'agissant des sociétés archaïques, dont nous ne possédons pas d'archives, mais c'est bien ainsi que la peinture occidentale contemporaine a décrit sa propre révolution

et sa passion récente pour les signes : « Il est étrange que ce soit en peinture que des signes apparaissent observe Henri Michaux en 1954. Certes pas pour créer une langue universelle, et même on n'est pas sûr que ce soit tout à fait des signes. Ils en représentent plutôt la hantise. [...] Le peintre ne sait plus très bien sur quoi il est fondé à s'appuyer. L'objet, l'objet n'est plus. [...] Après un siècle bientôt d'émiettement, de triangulation des surfaces, le signe sans les inconvénients des formes en trompe-l'œil serait un sûr et solide bloc, éminemment maniable. »<sup>6</sup>

Mais cette figure-signe peut aussi attirer à elle non pas tel ou tel individu particulier mais tout un groupe, se trouver intégrée à ses coutumes et à ses rites pour des motifs qui échappent à sa parole précisément parce qu'ils suppléent à elle et la dépassent, en détenant par eux-mêmes certaines valeurs essentielles à la communauté. Telles sont les figures qui composent les écritures figuratives : elles ne relèvent pas de la simple représentation ou du concept, mais du coup de foudre collectif.

Un nouveau destin les attend alors, aussi intense que celui qui les a arrachées au monde, mais qui n'a rien de commun avec lui : l'acte par lequel la société se les approprie en les transposant sur un support, en les inscrivant dans des images. Les figures s'y enrichissent de propriétés toutes nouvelles, que consacre leur métamorphose dans un style graphique particulier lié à un site, une technique, voire une école donnés. Cette métamorphose tient également à l'espace sur lequel on les réunit, continuum non plus imposé de l'extérieur au regard mais créé délibérément à son usage. Sur la surface où on l'inscrit, cette figure gagne de surcroît deux facultés supplémentaires. Tout d'abord, celle de pouvoir s'associer à d'autres figures de quelque nature qu'elles soient — réaliste, symbolique ou abstraite —, pour y acquérir un nouveau sens par cet effet de contamination dont Chevreul a défini les principes en 1828 après avoir découvert « *l'influence que deux couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément* »<sup>7</sup>. Mais elle intègre également à son réseau sémantique l'espace même de son support, sous les différents aspects qui le définissent : matière, orientations, parcours. C'est ainsi que la figure iconique invente à son tour du sens, *improvise le visible*, en l'enrichissant d'une substance dont elle constitue à elle seule toute l'origine. Comme c'était déjà le cas s'agissant de l'imaginaire du

signe, pratiques archaïques et modernité extrême se rejoignent dans cet exercice. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » : la formule de Paul Klee qui ouvre le *Credo du créateur* convient aux images préhistoriques autant qu'aux œuvres les plus contemporaines<sup>8</sup>.

On comprend que l'alchimie visuelle des images soit précieuse aux cultures orales et que celles-ci l'aient utilisée pour compléter leur parole en rassemblant autour d'elle des témoignages qui en prolongeaient et en soutenaient le propos. C'est cette complicité fondatrice unissant les deux médias qui a suscité l'émergence de métissages graphiques d'un type particulier — premiers vrais avant-courriers de l'écriture —, où les figures semblent cette fois se substituer directement aux mots pour suggérer un nom, voire une phrase, du seul fait de leur présence et de leur combinaison sur certains supports privilégiés<sup>9</sup>.

Une étape supplémentaire devait néanmoins être franchie pour qu'apparaisse l'écriture proprement dite : l'instauration d'un système de correspondances articulé entre structures verbales et structures graphiques, supposant l'établissement d'un calibrage spatial, d'un rythme des tracés, la mise en cohérence du parcours visuel. Il y fallait enfin l'accord de tout un groupe, l'émergence d'une motivation sociale assez forte pour qu'une communauté devine l'intérêt qu'elle aurait à disposer d'une langue *qui ne se parle pas, mais se regarde*. Car telle est l'utilité véritable de l'écriture : permettre à la langue d'échapper à la diversité babélienne de la parole en lui offrant un mode d'expression équivalent mais d'une tout autre espèce, et qui possède la capacité énigmatique de pouvoir devenir universelle.

C'est la raison pour laquelle les écritures figuratives sont toutes, et sous toutes les formes qu'on leur connaît — fût-ce celle d'héritage ou de dérivation — des écritures *originelles*. Certaines le sont au sens rigoureux du terme, comme les hiéroglyphes égyptiens ; d'autres de manière plus ou moins aboutie — ou plus ou moins explorée — tels les systèmes maya et aztèque. D'autres encore ont intégré leurs graphismes figuratifs à des structures plus abstraites, comme le chinois ; d'autres enfin, comme l'écriture naxie, sont nées par ce que l'on pourrait appeler une *contamination de voisinage* de systèmes préexistants, dont elles ne s'inspirent en général que de façon fragmentaire. Ce que ces écritures ont en commun, quel que soit le stade de leur évolution auquel on les interroge, est de

nous ouvrir l'accès à un imaginaire social où les figures se situent dans la proximité immédiate d'une parole, de sorte que, si elles ne « traduisent » pas toujours cette parole d'une manière explicite, elles s'en trouvent déjà imprégnées du simple fait de prendre appui sur elle.

C'est pourquoi il importe de mener des enquêtes comparatives entre figures de même type appartenant à des civilisations différentes. La double thématique de l'espace et du temps est sans doute la mieux appropriée pour mener à bien de telles enquêtes. Parce qu'elle échappe par définition aux catégories de *l'homme de paroles*, en même temps qu'elle est indispensable à sa vie, et que l'image constitue son territoire privilégié d'expression. Parce que les thèmes de l'espace et du temps sont d'autre part les plus infigurables de tous et que c'est à leur propos que l'imaginaire graphique humain a dû se montrer le plus inventif, en même temps qu'il devait puiser son inspiration au plus profond de sa culture d'origine. Enfin parce que c'est à travers l'espace et le temps tels que l'image en inaugure l'expérience qu'ont été conçus les archétypes d'où sont nées les pages de nos livres : dans la matière ambiguë de ses intervalles et de ses blancs, dans un parcours du regard qui était une initiation au sens, c'est-à-dire, déjà, une *lecture*.

**1.** Voir Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435, trad. française *De la peinture*, Macula, 1992, Paris, p. 115 ; Rensselear Wright Lee, *Ut pictura poesis : la théorie humaniste de la peinture*, Macula, 1991, Paris ; Michael Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture (1340-1450)*, Seuil, 1989, Paris. J'ai tenté de rendre compte de l'influence de l'art japonais sur l'œuvre de Manet dans « Pour une sémiotique visuelle : les leçons de l'idéogramme », *L'Image à la lettre*, Nathalie Preiss et Joëlle Raineau (dir.), Paris-Musées/éditions des Cendres, 2005, Paris, p. 253-272.

**2.** Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, Paris,

p. 252-253. C'est moi qui souligne.

**3.** Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon livre : *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion « Idées et Recherches », 1995, Paris (« Champs » 2001), et à l'ensemble des contributions réunies dans l'*Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Anne-Marie Christin (dir.), Flammarion, 2001, Paris.

**4.** Voir par exemple Ivan Illich, *Du lisible au visible. Sur l'art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Cerf, 1991, Paris ; Michael Camille, *Images dans les marges*, Gallimard, 1997, Paris.

**5.** Voir à ce sujet les travaux de Pascal Griollet,

en particulier « L'écriture au Japon », *Histoire de l'écriture*, op. cit., p. 122-141.

**6.** Henri Michaux, *Signes*, *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 4, janvier 1954, *Cœuvres complètes* II, Gallimard, « La Pléiade », 2001, Paris, p. 430-431.

**7.** Voir Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Jacqueline Chambon, 1997, Nîmes.

**8.** Paul Klee, « Credo du créateur », *Théorie de l'art moderne*, Denoël/Gonthier, 1971, Paris, p. 34.

**9.** Voir en particulier à ce sujet Anne-Marie Christin (dir.), *L'Écriture du nom propre*, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1998, Paris.



3

# **Conclusion**

# Les sémiologies figuratives et les autres

Bernard Pottier

390



牛食百草  
與人何害  
人食百草  
牛大可戒

Calligramme d'inspiration bouddhiste  
développant les raisons de s'abstenir  
de manger du bœuf

(L. Vandermersch) (Chine).

造橋修路  
戒殺放生





**Chacun des exposés** sur un système figuratif particulier présenté dans cet ouvrage met en évidence ses originalités et une certaine cohérence de l'ensemble de ses mécanismes. On est alors en droit de se poser deux questions, auxquelles j'ai tenté de répondre, au moins en partie :

- d'un système figuratif à l'autre, retrouve-t-on des comportements comparables, et si oui, jusqu'à quel point ?
- certains des procédés mis en œuvre par les systèmes figuratifs présentent-ils des homologues avec ce que l'on observe dans les systèmes dits « alphabétiques » ?

J'ai repris plusieurs exemples des contributions précédentes dans la mesure où ils illustraient mon propos et je remercie les auteurs de m'avoir permis de les reproduire et d'avoir bien voulu relire mon texte.

392

**Le signe linguistique et les langues**

**Les composantes du signe**

Dans les langues à tradition écrite, le signe est composé :

- d'un signifiant graphique ou **graphie**,
- d'un signifiant phonique ou **phonie**,
- d'un signifié ou **sémie**.

Selon la typologie de la langue, une classe syntaxique peut être affectée aux signes. Cet aspect ne sera pas retenu ici.

Dans les écritures **figuratives**, un **logogramme** est constitué de ces trois éléments :

<i>graphie</i>	<i>sémie</i>	<i>phonie</i>	
	« soleil »	/rì/	(chinois)
	« maison »	/pr/	(égyptien)

Dans les écritures **alphabétiques**, une **lexie** a les mêmes composantes :

<i>moustique</i>	« type d'animal »	/mustik/
------------------	-------------------	----------

Quant à la complexité des signes, on trouve des monogrammes et des polygrammes.

Les **monogrammes** peuvent être simples ou complexes.

- « idéogramme » simple du chinois: 木 « arbre »
- lexie simple: *arbre* ;
- « idéogramme » complexe: 人 « homme » + 木 « arbre » > 休  
« se reposer » ;
- lexie complexe: *man* « homme » + *door* « porte » > *doorman* « portier d'hôtel ».

Les **polygrammes** sont des composés.

- « idéogrammes » composés: 木工 *mù gōng* « charpentier »  
伐木工 *fá mù gōng* « bûcheron » ;
- lexies composées: *hôtel de ville* ; *prendre la mouche* ; *au-dessus de tout soupçon*.

393

La **sémasiographie** désigne le procédé selon lequel une langue se fonde sur une graphie figurative pour y faire correspondre une sémie, en laissant ouvertes les possibilités de réalisations phoniques :

山	« montagne »	→	chinois: /shān/
		→	japonais: /yama/
⊗	« [ne pas faire X] »	→	français: « interdit de fumer »
(symbolique + iconique)			espagnol: « prohibido fumar »

La **phonographie** est fondée sur la lecture phonique de la graphie, le sens restant à interpréter de la part du lecteur: fr. *poquet* /poke/ → « trou dans lequel on sème des grains ».

Ce procédé est utilisé par certaines écritures figuratives lorsqu'elles veulent transcrire un nom étranger (chinois) ou un équivalent phono-analytique d'un logogramme (maya): ce sont des *syllabogrammes*:

- 英格兰 *yīng gé lán* « England » (littéralement: « beau/modèle/ orchidée », composition surmotivée intentionnelle) ;
- en maya: *ba-la-ma* pour BALAM (« jaguar »): BA MA

LA



Des utilisations spécifiques des signes

Un signe peut n’être utilisé que dans deux de ses trois composantes :

— comme *sémogramme*, si l’on fait abstraction de sa *phonie*:

□ renvoyant au domaine des « édifices » (phonie = Ø) (égyptien),

木 renvoyant au domaine du « bois » (phonie = Ø) (chinois) ;

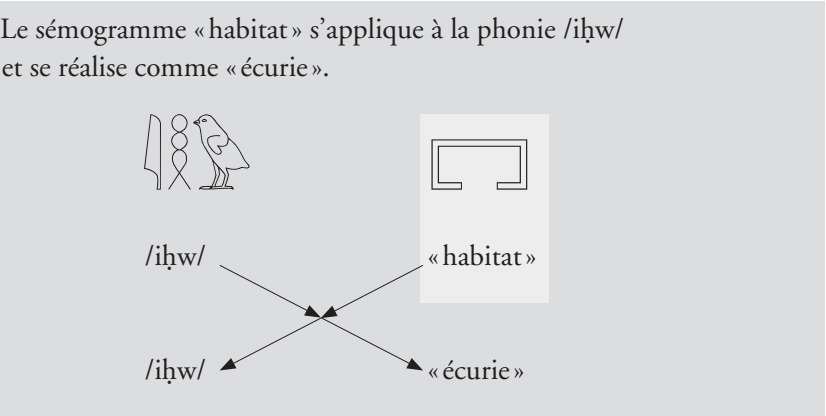
— comme *phonogramme*, si l’on fait abstraction de la *sémie*:

□ orientant vers la prononciation /pr/ (sémie = Ø),

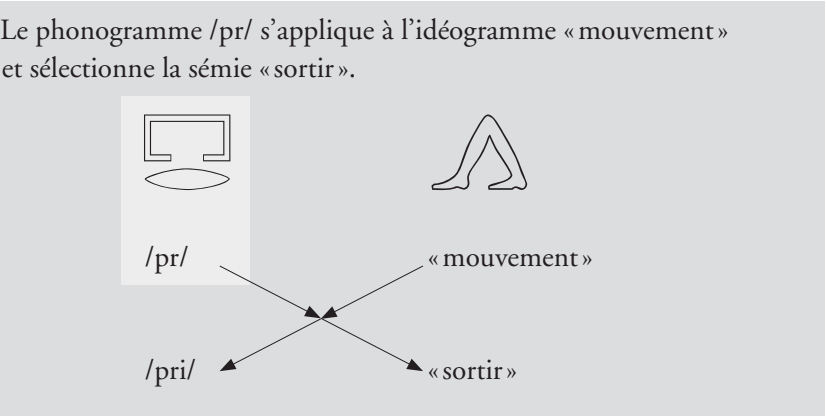
白 orientant vers la prononciation /bái/ (sémie = Ø).

394

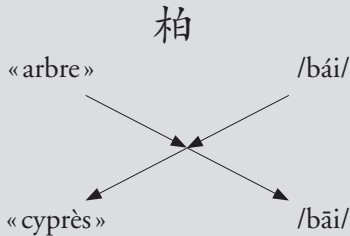
Le *sémogramme* « habitat » s’applique à la phonie /iḥw/ et se réalise comme « écurie ».



Le *phonogramme* /pr/ s’applique à l’idéogramme « mouvement » et sélectionne la sémie « sortir ».



« Type d'arbre dont la phonie rappelle /bái/ » [« blanc »].



### Le sémogramme

Le sémogramme peut former un paradigme et constituer ainsi un *taxème* (ou élément classificateur formant un noyau sémique). Le sémogramme 木 est présent :

— dans des signes complexes

« pin » 松 *sōng*,

« table » 桌 *zhuō*;

— dans des signes composés

木工 *mù gōng* « charpentier »,

木刻 *mù kè* « gravure sur bois ».

On peut évoquer les séries paradigmatiques des langues alphabétiques comme :

— *fer* à repasser, *fer* à friser, *fer* à souder ;

— fum-*oir*, dort-*oir*, lav-*oir*, parl-*oir*, crach-*oir*.

La saillance prototypique apparaît dans les formations comme *pisc-i-forme*, *fil-i-forme*, *cruc-i-forme*.

Le cartouche égyptien ou la majuscule française (*Marguerite*) jouent un rôle semblable.

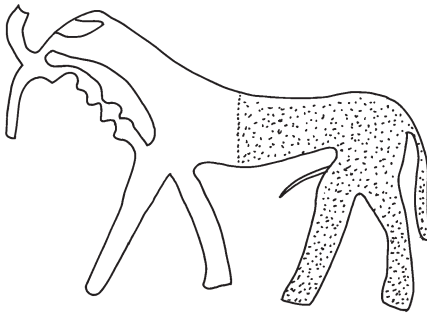


Nom  
d'intronisation  
de Ramsès II.

On peut parler d'**indicateur sémique** dans le cas d'un indice ajouté à un signe, pour préciser du sens :

- 本 /bēn/ indique la base de l'arbre : «racine», «origine» ;
- 末 /mò/ indique le sommet de l'arbre : «dernier», «extrémité».

La croissance de l'arbre de bas en haut se retrouve dans le français « la *racine* du mal » ou « au *faîte* de la gloire ».



Ci-dessus (en égyptien), un éléphant mutilé, pour ôter au signe sa possible conséquence néfaste pour le destinataire.

Dans les cas d'*homophonie*, la sémie sera décelée par le dessin du signe (dans le creux de la main, comme en chinois pour 目 /mù/, «œil» ou 木 /mù/ «arbre»), alors que dans une langue phonographique on précisera « *différend*, avec un *d* », ou « *différent* avec un *t* », ou encore « *bar*, le poisson ».

## Le phonogramme

*Le phonogramme comme élément de rébus*



En aztèque, les « dents » /tlan/ reproduisent le suffixe locatif de même phonie, comme dans *Coatlán* « le lieu des serpents ».



En maya, *kay* « poisson » devient /ka/ comme phonogramme.



La bouche /r/ vaut en égyptien pour le relateur « vers, jusqu'à », comme en anglais *4* pour *for*

*Le phonogramme oriente la prononciation*

白 /bái/ (dont la sémie « blanc » n'est pas retenue) suggère, à côté du signe de l'arbre, celui dont la prononciation s'en rapproche, d'où l'idéophonogramme 柏 *bāi* « cyprès ».

*Le phonogramme peut être renforcé, confirmé, par un autre phonogramme*

𐀀 /pr/ accompagné de 𐀃 /r/ dans /pr/ « sortir » 𐀀 𐀃  
(en égyptien)

Un phonogramme peut confirmer la phonie d'un signe, comme c'est le cas de plusieurs glyphes maya (la répétition de la voyelle se nomme *synharmonie*) :

WITZ « montagne », *wi*-WITZ

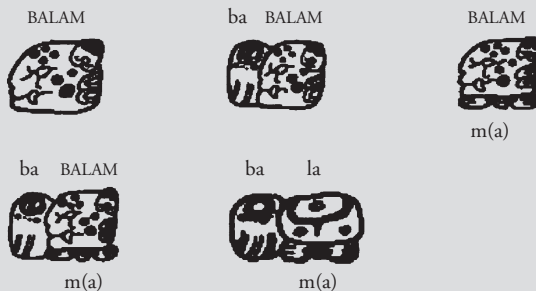


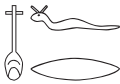
CHAK-ki (nom du dieu de la pluie)



*-ki* confirme la terminaison –K du nom, avec une dysharmonie vocalique (*-ki* et non *-ka*) qui indique la longueur de la voyelle, d'où *chaak* (« pluie », « averse » et non *chak* « rouge » ou « grand ») (J.-M.Hoppan).

Ce qui donne de nombreuses variables pour le « jaguar » en maya :



Nefer (en égyptien : le « beau ») : nfr + f + r 

Cela fait penser aux ajouts graphiques des langues phoniques (*aigue/aigüe, sur/sûr*).

Les variations

Les variations graphiques

Le cas des  **doubles systèmes**  : le maya connaît deux séries de glyphes dans certains cas, ici le « jaguar » :

398

forme ordinaire



logogramme HIX

forme ordinaire  
avec complément graphique



syllabogramme (hi)  
logogramme HIX

forme céphalomorphe



logogramme  
HIX / BALAM



Un parallèle serait celui des chiffres arabes ou romains (avec en plus des variables phoniques) : 1789 / MDCCLXXXIX / mille sept-cent quatre-vingt neuf / dix neuf-cent quatre-vingt neuf.

Les **métagraphies** : de même que l'on compte les «têtes» de bétail, un animal peut être réduit à sa tête (fait de saillance de perception et de reconnaissance, *acrographie*) et parfois à un signe encore plus réduit mais typique, comme les taches du jaguar en maya :



ou, dans le monde aztèque, le Codex Fejérváry-Mayer :





en naxi :  «goral»  (caprin).

Le procédé métagraphique est celui appliqué lorsqu'on écrit SNCF ou Mme.

Les **variations de sens** : dans tous les systèmes, un signe a des possibilités polysémiques («bouche» > parole ; «soleil» > jour).

### L'iconisme

Le signe figuratif est iconique s'il rappelle suffisamment une représentation visuelle typique (motivation des *iconogrammes*). Le poisson :  (égyptien) ; KAY  (maya).

De langue à langue, il est donc normal de trouver des similitudes à un certain niveau de généralité (ci-dessous, le serpent et le jaguar) :

maya



zapotèque



épi-olmèque






aztèque



mixtèque

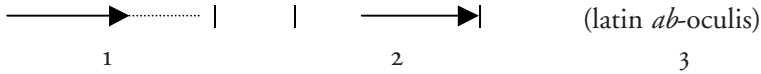


La *montagne*: chinois 山 (*shān*); sumérien .

L'*eau*: chinois 水 *shuǐ* (ancien 𣎵), 川 *chuān* (rivière); égyptien ; maya  HA'.

S'il ne s'agit pas d'entités du monde, la représentation reste suggestive (les *déictogrammes*): 上 *shàng* « au-dessus »; 下 *xià* « en-dessous ».

Le naxi a bien exprimé les variables liées aux yeux: « regarder » 𑍎𑍆 (1); « voir » 𑍆𑍆 (2); « aveugle » 𑍆𑍆𑍆 (3) qui sont homologues à ce que le linguiste dessine comme noèmes:



Cf. « à force de regarder, il a vu » et non « \*à force de voir, il a regardé ». On observe une « chronologie de raison » dans l'ordre séquentiel ; on pose une entité puis on en dispose par un ajout :

- latin : oculi > *ab-oculis* (> fr. *aveugle*) ;
- « éléphant normal » > « éléphant *mutilé* » (égyptien ci-dessus) ;
- écriteau espagnol : « perros *no* » (interdit aux chiens). La construction est de type : « quant aux chiens, eh bien non ! »

L'itération graphique a comme correspondant une extension sémique :

- 林 « forêt » (木 « arbre ») ;
- 羴 « troupeau de chevaux » (马 « cheval ») (comme dans « très très petit »).

Un toponyme explicite peut être directement lu : « Ocelotepec » *ocelo* (jaguar), *tepe* (colline), *-co* (locatif, restitué grâce à la connaissance du nahuatl).



Cf. les armes parlantes : lu « La Tour-du-Pin » (Isère).



La **démotivation** au cours du temps fait perdre l'iconicité :

- chinois : /yú/ « poisson » : 魚 魚 魚 魚 de même que *boutique* s'est éloigné de *apothicaire* ou *vendredi* de *Vénus*.

## Les binômes culturels

Le chinois est connu pour ses « agrégats logiques » (ou *sylogigrammes*) :

- Soleil + Lune = « clarté » 明 *míng*;
- femme + toit = « paix » 安 *ān*;
- homme + arbre = « se reposer » 休 *xiū*;
- cœur + automne = « tristesse » 愁 *chóu*.

Ces rapprochements ne sont pas étrangers à ce que les écrivains français nous proposent (exemples tirés de *Frantext*) :

- « sur ton front qui venait d'éclore, ta *lune* et ton *soleil* combattaient de *clarté* » (Lamartine) ;
- « afin qu'on sache que le *toit* sous lequel habite une *femme* chaste est aussi *saint lieu* que l'église » (A. de Musset) ;
- « sur le tronc d'*arbre* devant la campe..., cet *homme* assis dans son *repos* ... » (M. Genevoix) ;
- « Renée, en face de ces mélancolies de l'*automne*, sentit toutes ses *tristesses* lui remonter au *cœur* » (Zola).

401

Le nahuatl connaît ces « diphrasismes » :

- *In atl in tepetl* (eau + colline) = « cité » ;
- *In icpalli in petlapan* (siège + natte) = « gouverner ».

En anglais :

- *Love, hate and everything in between* ;
- *The public, the private and everything in between*.

En français :

- *N'avoir ni foi ni loi* ;
- *Partir avec armes et bagages*.

En latin :

- *Terra marique* (« sur terre et sur mer ») ;
- *Domi bellique* (« en paix et en guerre »).

**Il est naturel** qu'au niveau de la *sémiologie générale* on constate, *mutatis mutandis*, des parallélismes entre les procédés utilisés par les langues à écriture figurative et les langues à écriture syllabique ou alphabétique. En ce qui concerne les *signes*, ils peuvent être répétés (itération graphique ou morphémique), composés (polygrammes et lexies complexes), dérivés (base + affixes) ou co-occurents en langue (avec des degrés divers d'intégration).

Un signe peut avoir plusieurs sens (polysémie), graphies (polygraphie) ou phonies (polyphonie). À l'inverse, sous l'apparence d'un même signe peuvent se rencontrer plusieurs sémies (homosémie), graphies (homographie) ou phonies (homophonie). Le signe graphique amputé ou réduit se présente comme métagraphie ou métasémie (métonymie, métaphore) ou encore comme acrographie ou acronymie.

Des signes sont regroupés sémantiquement par un signifiant explicite (clé, déterminatif, typographie) ou une affinité implicite qui se manifeste par des coprésences textuelles.

Le lien avec la conceptualisation d'un référent relève de la motivation, laquelle s'estompe au cours du temps (démotivation phonique, graphique ou sémique).

Certains graphismes dessinent une relation (coprésence, exclusion), comme certaines périphrases explicitent les mouvements (*ne pas aller jusqu'à dire que*).

Les systèmes d'écritures partagent des ressources communes, ce qui ne nuit en rien à la spécificité de chacun d'eux.





# Table des matières

405

<b>Introduction</b>	4
Nicolas Grimal, professeur au Collège de France, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres	
<b>L'idéographie chinoise instrument de maillage du sens sur le réel</b>	12
Léon Vandermeersch, directeur d'études à l'École pratique des hautes études (V <sup>e</sup> section), correspondant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres	
<b>L'écriture figurative naxie</b>	44
Nathalie Beaux, chercheur associé au Collège de France et à l'Institut français d'archéologie orientale	
<b>Étude de quelques signes naxis</b>	62
Nathalie Beaux	
<b>Écriture naxie et écriture chinoise</b>	76
Léon Vandermeersch	
<b>L'écriture figurative du nahuatl, ou <i>in tlacuillo</i></b>	80
Marc Thouvenot, chargé de recherche au CNRS (centre d'études des Langues indigènes d'Amérique)	
<b>Quelques éléments de l'écriture pictographique du nahuatl</b>	140
Marc Thouvenot	
<b>L'écriture figurative des Mayas</b>	198
Jean-Michel Hoppan, ingénieur de recherche au CNRS (centre d'études des Langues indigènes d'Amérique)	

<b>Écriture égyptienne l'image du signe</b> Nathalie Beaux	242
<b>Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens</b> Nathalie Beaux	288
<b>Le signe figuratif: maya, aztèque, chinois, naxi et égyptien</b> Nathalie Beaux	314
<b>La force de l'icône — le «signifié élu»</b> Orly Goldwasser, professeur à l'université hébraïque de Jérusalem, professeur honoraire à l'université de Göttingen	336
<b>Le signe figuratif égyptien: types de (sur)motivation</b> Nathalie Beaux	364
<b>Le chinois: écriture figurative et Souffle-Esprit</b> François Cheng, de l'Académie française	372
<b>De la figure au signe d'écriture: le point de vue de l'alphabet</b> Anne-Marie Christin, professeur à l'université Paris Diderot-Paris VII, directrice du centre d'étude de l'Écriture et de l'Image	378
<b>Les sémiologies figuratives et les autres</b> Bernard Pottier, professeur émérite à la Sorbonne, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres	390

éditions Soleb  
5 rue Guy-de-la-Brosse  
75005 Paris  
[www.soleb.com](http://www.soleb.com)  
[livres@soleb.com](mailto:livres@soleb.com)  
diffusion Bleu autour

AIBL  
23 quai de Conti  
75270 Paris cedex 06  
diffusion De Boccard

Édité par Nathalie Beaux  
Bernard Pottier  
et Nicolas Grimal,  
conception graphique  
Thierry Sarfis,  
réalisation Olivier Cabon,  
imprimé par l'imprimerie  
de la Manutention.

version imprimée  
juillet 2009,  
ISBN 2-9523726-8-3

**version numérique**  
avril 2013  
ISBN 978-2-918157-10-6





ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS  
ET BELLES-LETTRES



COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

chaire de Civilisation pharaonique:  
archéologie, philologie et histoire

Cinq écritures figuratives font l'objet de ce livre : chinois, naxi, maya, aztèque et égyptien. Cinq façons de penser le monde, de le mettre en image, de l'écrire. Car, à chaque fois, des signes ont été façonnés pour transmettre une parole, certes, mais surtout un regard. Dans le même temps, ils restèrent des images lisibles et reconnaissables comme telles tout au long de l'histoire de ces civilisations, à l'exception cependant du chinois dont les caractères, à l'origine fortement iconiques, perdirent ensuite leur motivation.

Cette force, cette longévité de l'image au sein du signe n'est pas gratuite : elle n'est ni ornement, ni code arbitraire, mais le miroir unique de la conception du monde qu'avaient les Chinois, les Naxis, les Mayas, les Aztèques et les Égyptiens. Aussi apparaît-elle comme une clé permettant de pénétrer directement dans un univers conceptuel. Encore faut-il admettre que tout signe, même le plus simple en apparence, est le fruit d'une réflexion qui sélectionne certains traits distinctifs et les assemble, fournissant ainsi le « tronc » que le scribe a tout loisir d'enrichir, selon le contexte ou l'époque, de « ramifications ». C'est pourquoi nous avons présenté chaque écriture en nous efforçant d'évoquer les signes et leurs variantes, la possibilité de les réduire ou au contraire de créer, par ajout d'autres traits, de nouveaux échos sémantiques avec les signes, les mots environnants, voire le monument sur lequel ils figurent, faisant ainsi état de la richesse et de la liberté de ces écritures figuratives.

AIBL

23 quai de Conti  
75270 Paris cedex 06  
diffusion De Boccard

éditions Soleb

5 rue Guy-de-la-Brosse  
75005 Paris  
www.soleb.com  
livres@soleb.com  
diffusion Bleu autour

**25,00 euros** version numérique

ISBN-13 : 978-2-918157-08-3



9 782918 157083

**version numérique**

ISBN 978-2-918157-10-6

version imprimée

ISBN 2-9523726-8-3