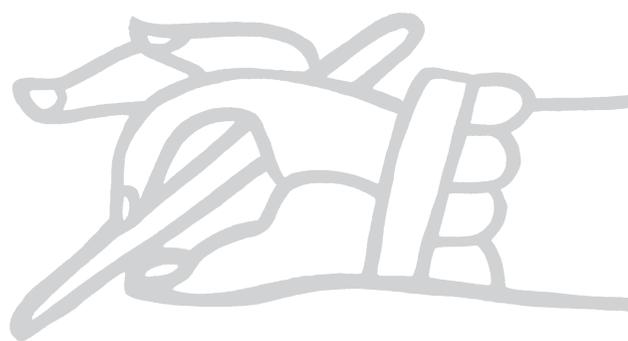
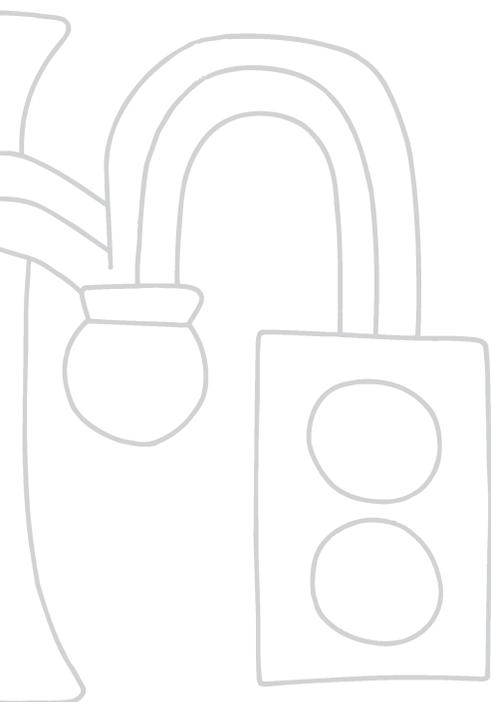


# Image et conception du monde dans les écritures figuratives

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

4

**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 7595 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 tlacuillo*» (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.



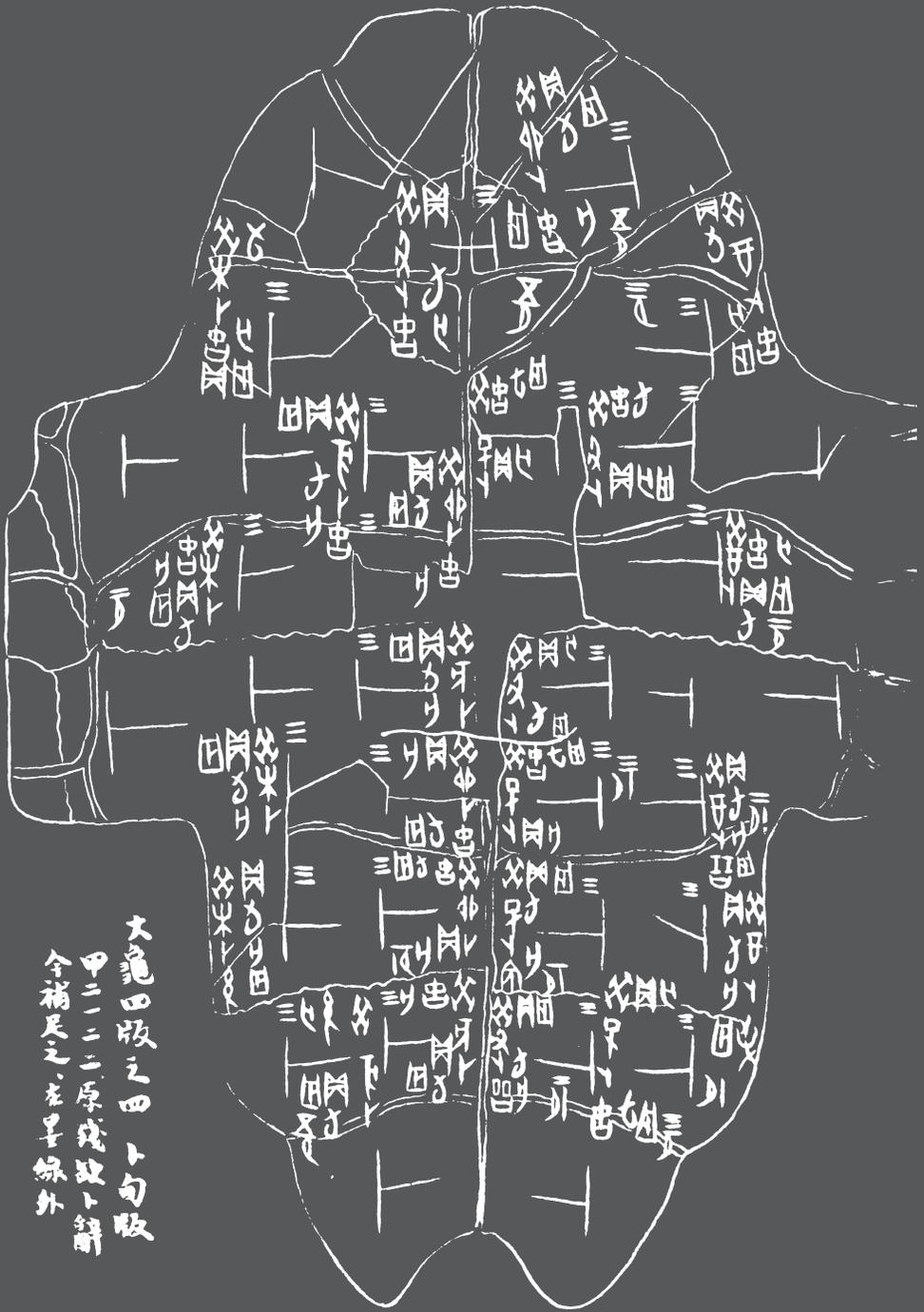
# 1

**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.



大龜四版之四卜句版  
 甲二一二原殘缺卜辭  
 今補足之、左早線外

**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 apprêtés, 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	 (鹿, 鹿) 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.

 (代) +  (止) =  (武)  
hallebarde [qui] arrête = militaire

 (亻) +  (言) =  (信)  
homme + langue = sincérité

 (牛) +  (支) =  (牡)  
bovi + main avec bâton = bouvier

 (力) x 3 =  (劦)  
bêche x 3 = ensemble

 (宀) +  (艸) x 2 +  (亻) =  (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 *jin* [prononciation archaïque : *kien, g'ian, gian*] signifiant : *hache*)
- avec le radical du soleil :  (昕 *xin aube*)
  - avec le radical de la pertuisane :  (新 *xin nouveau*)
- b) graphies composées avec  comme radical sémantique et diverses phonétiques
- avec la phonétique  (父 *fu père, oncle*) :  (斧 *fu hachette*)
  - avec la phonétique  (石 *shi* [prononciation archaïque : *diak, ziak, tiak*])  
 (斫 *Zhuo 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 *zi*, 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.

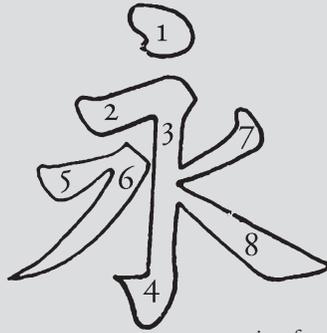
Au plan de la structure des graphies, on constate que, dans les inscriptions oraculaires primitives, on ne compte de graphies composées que pour environ la moitié d'un lexique de 1226 graphies déchiffrées, alors que dans le premier dictionnaire chinois, compilé au tournant du I<sup>er</sup> au II<sup>e</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 *syllogramme* (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	僑	余	太	吞	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:

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: syllogramme 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 syllogramme 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*.

26

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 | 安 |

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	馘	額	天	盲	吃	右	聽	念
2		頤		眇	名	友	聶	愛
3		頰		直	吹	取	聞	怒
4		頰		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

# 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 mouraient, 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.

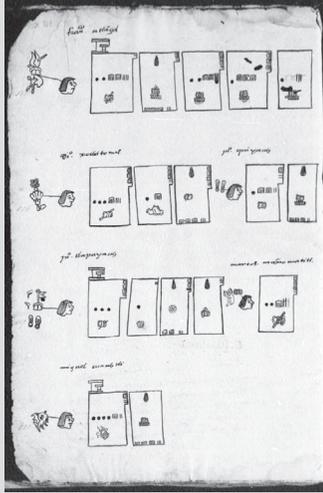
#### **Matrícula de Tributos (fig. 6)**

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.

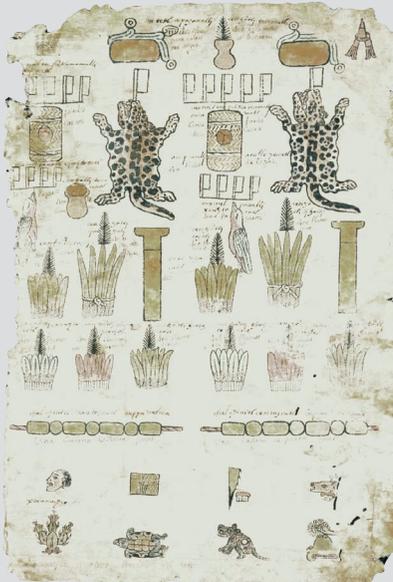
#### **Matrícula de Huexotzinco (fig. 7)**

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.



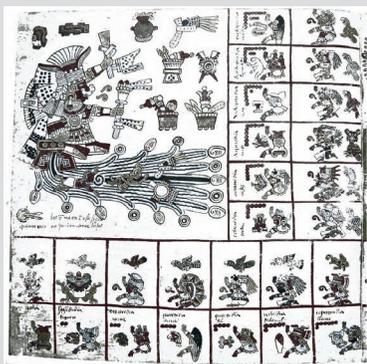
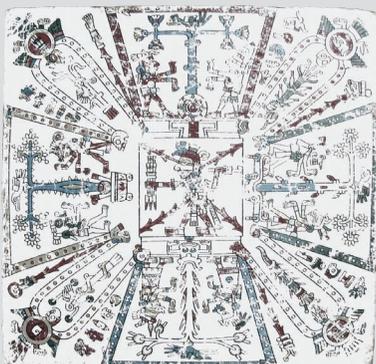
**Fig. 6** Matrícula de Tributos (Mexico).



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



**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 *tlacuillo*. Mais qu'était un *tlacuillo* 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 », *citlalcobuatl* « 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, tacheter, 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 *tlacuillo*, les Aztèques effectuaient des distinctions. Plusieurs indices nous l'indiquent :

- l'expression *in tlilli in tlapalli*, associée au mot *tlacuillo* n'existe que pour les documents que nous nommons codex ;
- ceux qui exercent cette activité de réaliser des *in tlilli in tlapalli in tlacuillo* 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.

92

### *Ilhuia et tlacuilo*

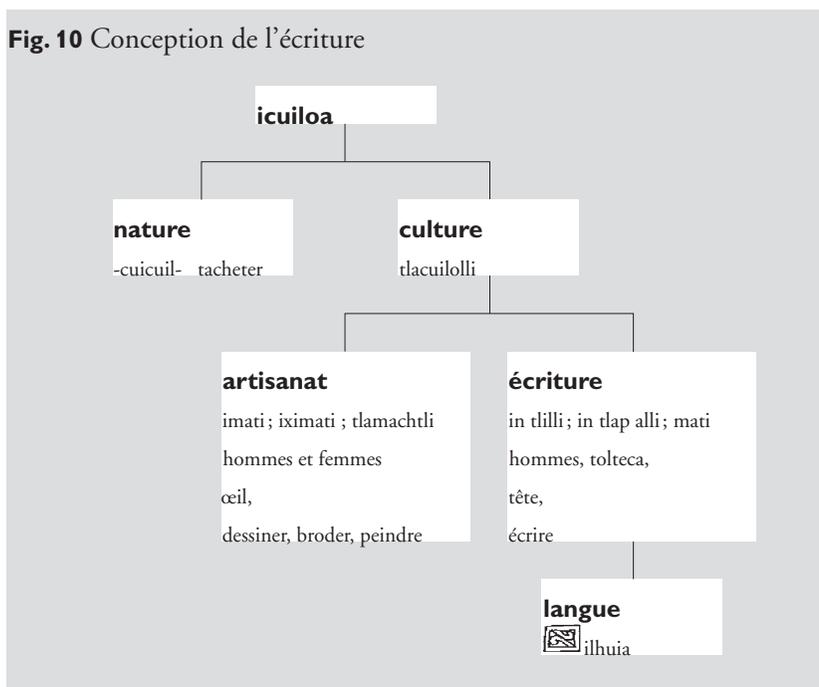
Ces volutes peuvent être rapprochées formellement d'un élément bien connu qui est *tlatoa* « parler » mais, grâce à un exemple du codex Xolotl, on sait comment cet élément, lorsqu'il se trouve dans un autre contexte d'écriture, doit se lire. On trouve alors le verbe *ilhuia* « dire » et c'est donc cette 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 *tlacuillo* 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 *tlacuillo*.

**Fig. 9** Ilhuia et Tlacuilo



**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.

94

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 tilli 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 *tlacuilolli* nommés par le binôme métonymique *in tlilli 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 *cuacuauhpizahuac*. 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.

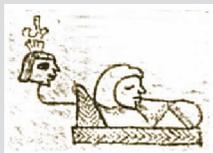


personnage humain + glyphes  
(Xolotl VI)



personnage divin composé de glyphes  
(Borgia 61)

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



Cuacuauhitzahuac  
codex Xolotl, X.060.F.34



Cuacuauhitzahuac  
codex Xolotl, X.050.G.38



Chichimecatl  
codex de Madrid, f. 52r



Acolhuachichimecatl  
codex de Madrid, f. 53r



matricula de Huexotzinco  
517v

# 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.

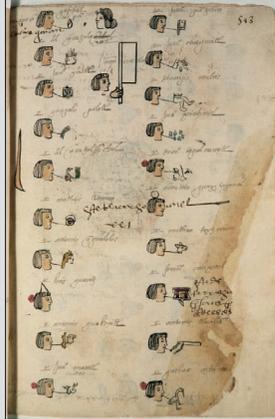
Au sein des personnages la répartition entre les hommes et les femmes est de 94 % d'hommes pour seulement 6 % de femmes. Cette disproportion se comprend sachant que les documents que l'on possède avaient pour fonctions essentielles soit d'assurer la survie de la renommée acquise au combat, en évitant 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.

142

**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 *Tlacatl* « 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 Tepetlaoztoc <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>buehue:lan</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 Tepetlaoztoc <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 ».

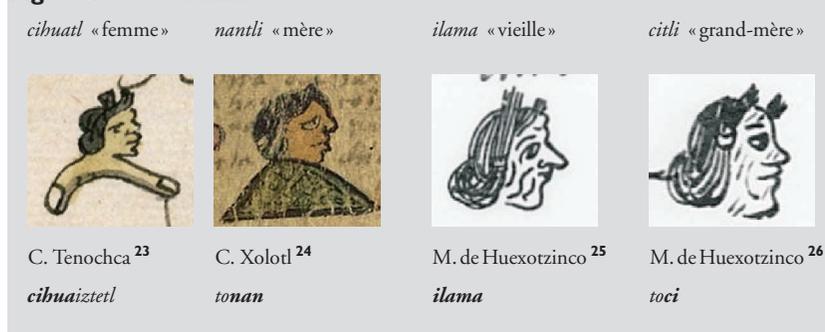


Fig. 7 *Cuaitl* « tête ».



M. de  
Huexotzinco<sup>27</sup>  
*cuachita*



C. Xolotl<sup>28</sup>  
*cuacuauhpitezahuac*



C. Xolotl<sup>29</sup>  
*cuacuauhpitezahuac*



M. de Huexotzinco<sup>30</sup>  
*cuauhtzonteccon  
tzontecomatl* « tête »

146

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



C. de  
Tepetlaotzoc<sup>31</sup>  
*tlamatzinco*



C. Vergara<sup>32</sup>  
*poyoma*



M. de  
Huexotzinco<sup>33</sup>  
*mapatlac*



M. de  
Huexotzinco<sup>34</sup>  
*macuex*



C. Xolotl  
Tepetlaotzoc<sup>35</sup>  
*tlaxcallan*

Fig. 9 Main associée à un objet.

*maitl*  
« main »



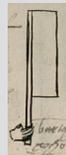
C. Matritenses<sup>36</sup>  
*itzihuactlacoch  
imac: amimitl*

*pepena*  
« choisir »



M. de  
Huexotzinco<sup>37</sup>  
*quetzalpepena*

*piya*  
« garder »



M. de  
Huexotzinco<sup>38</sup>  
*centecpanpixqui*

*xima*  
« couper »



M. de  
Huexotzinco<sup>39</sup>  
*tlaxinque*

*icuiloa*  
« écrire, peindre »



M. de  
Huexotzinco<sup>40</sup>  
*tlacuilo*

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 permettrait 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.

*ma* « pêcher, chasser »    *acolli* « bras »

*acolli* « bras »



M. de Tributos <sup>41</sup>  
*michmaloyan*

C. de Tepetlaoztoc <sup>42</sup>  
*acolhuatzin*

M. de Huexotzinco <sup>43</sup>  
*acol*

148

**Fig. 11** *Ixtelotli* « œil ».

*ixtli* « œil »

*ixtli* « œil »

*tlachia* « observer »

*tlachia* « observer » ?



C. de  
Tepetlaoztoc <sup>44</sup>  
*ixtlihtzinco*

M. de  
Tributos <sup>45</sup>  
*acamilixtlahuacan*

C. Xolotl <sup>46</sup>  
*tlachia*

M. de  
Huexotzinco <sup>47</sup>  
*tlachia*

M. de  
Huexotzinco <sup>48</sup>  
*tlamaoco*

**Fig. 12** Bouche.

*tentli*  
« bouche »

*tentli*  
« bord »

*te-* « préfixe  
indéfini animé »

*te-* « préfixe  
indéfini animé »



C. Matritenses <sup>49</sup>  
*motenlocopintiac*  
*textotica*: *tezacahuac*

M. de Tributos <sup>50</sup>  
*atenco*

C. Xolotl <sup>51</sup>  
*toltecatl*

C. Vergara <sup>52</sup>  
*tetzauh*

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

En plus de la figuration de la main, on trouve celle de l'avant-bras, nommé *maitl* ou *acolli* 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 *acolli*.

### 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*, *tlatlahuhqui 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*, *onztontil ocelotilmatli* 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 *cuetlachtli* « 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*

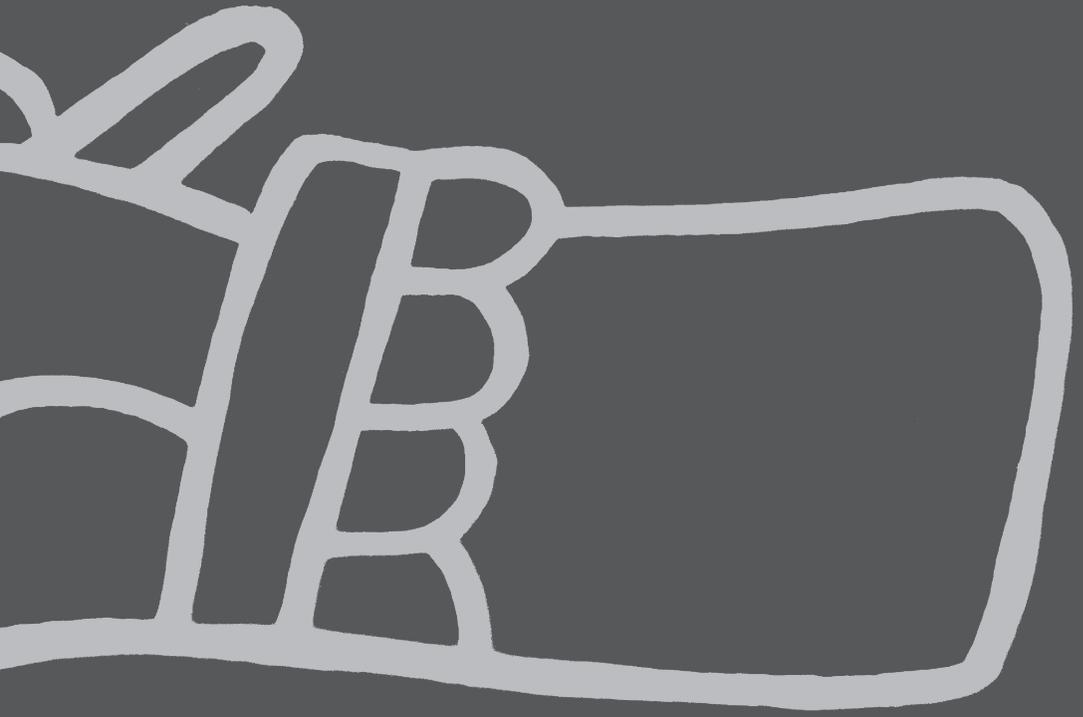
# L'écriture figurative des Mayas

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).



*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

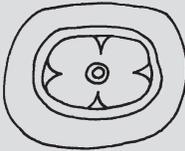
203

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)

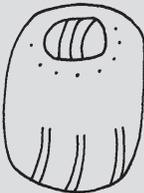


forme « personnifiée »:  
tête de la divinité K'inich  
Ahau — avec k'i(i)n  
ordinaire à l'oreille  
et sur le crâne



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**).

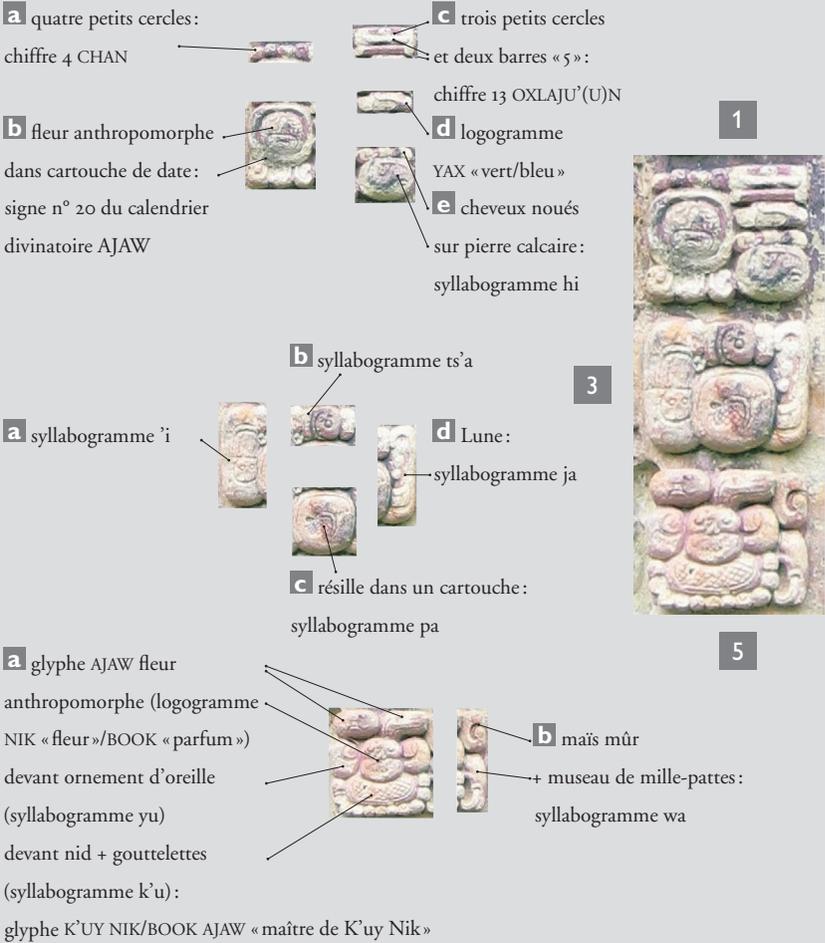
Tout comme l'omniprésence évidente de visages dans les arts plastiques mayas de l'Antiquité en général, l'abondance des céphalomorphes dans l'écriture exprime puissamment la vision animiste que les anciens Mayas avaient du monde. En même temps, elle met en évidence la place de l'écriture en glyphes non 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.

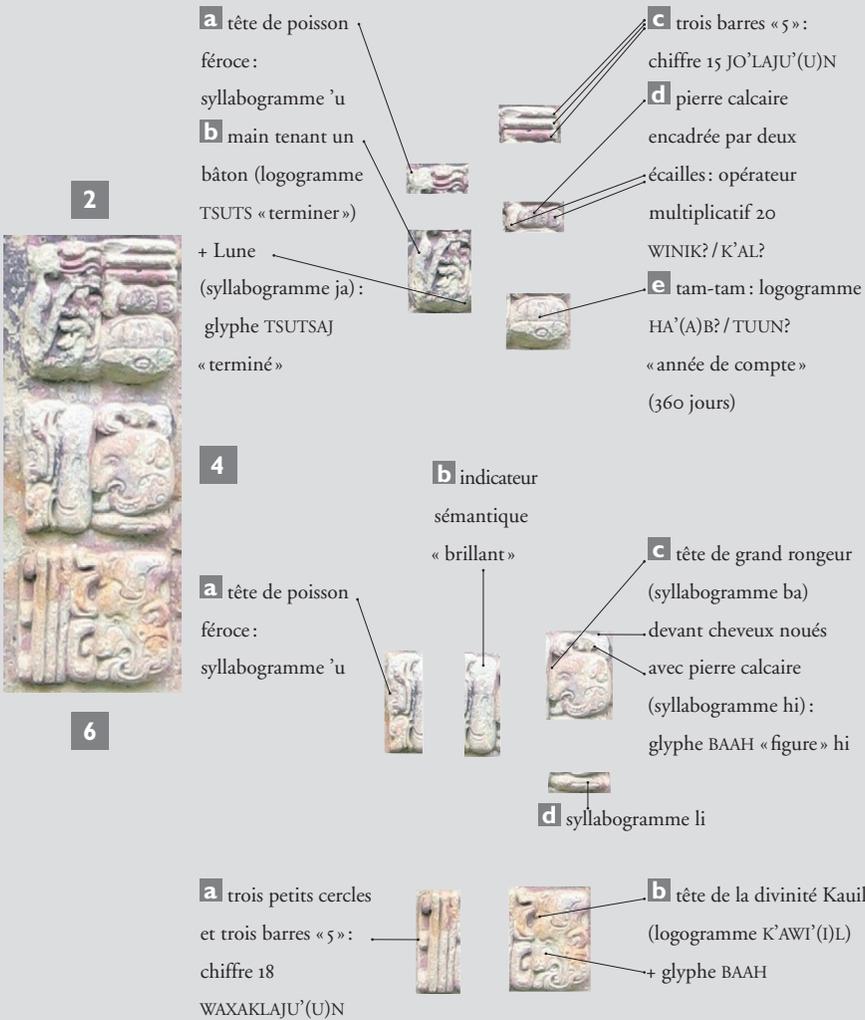


206

**lecture**

**1** [ti-]chan-ajaw oxlaju'(u)n-yax-? u-tsuts-aj-0      **2** [u-]jo'laju'(u)n-winikha'(a)b?/k'altuun?  
[prép.-]4-Ahau 13-Yax      A3-terminer-pas.-B3      [A3-]15-*katun*

**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

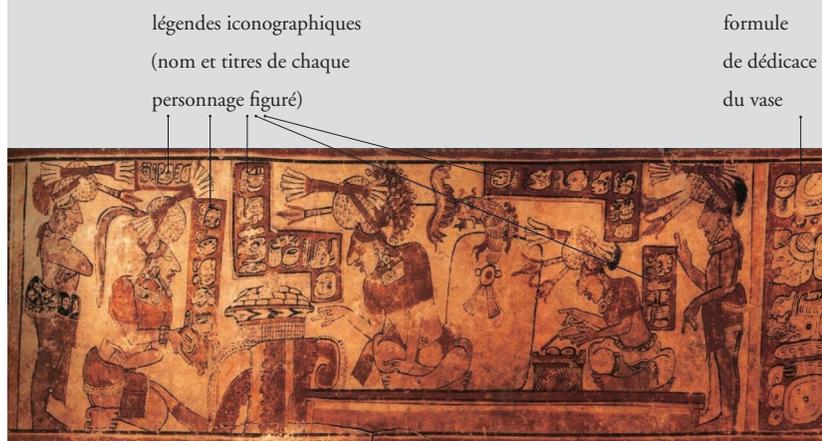
Généralement plus courtes, des inscriptions en nombre comparable et présentant les mêmes caractéristiques sont connues par ailleurs sur du matériel mobilier, dont la plus grande partie qui a subsisté consiste en de fines céramiques historiées, avec une grande quantité de scènes mythologiques. À caractère 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

**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 maladroitement de modèles « académiques ».

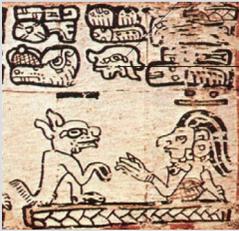
### Principe logographique de l'écriture en glyphes

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.

210

**Fig. 5** Le signe du cervidé

(dessin de la graphie « canonique » J-M Hoppan, d'après Macri &Looper, *op. cit.*).



logogramme  
KEEH / CHIJ  
« venado »  
(cervidés  
du genre  
*odocoileus*)



détail du vase K1743  
(vers 600 AD,  
d'après cliché J. Kerr)

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*

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

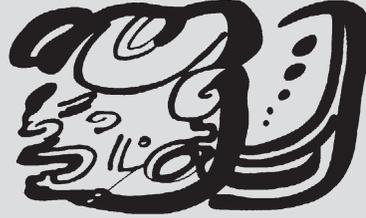
Environ 150 signes étaient, d'autre part, employés phonétiquement afin de noter quelque 80 syllabes, près de la moitié de ces syllabes pouvant chacune être marquée par un éventail de plusieurs signes, dans le cadre d'un art calligraphique où la variation est donc une norme contribuant à éviter les répétitions.

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.*).



logogramme /  
syllabogramme  
NA' / na



détail de l'inscription d'une jatte funéraire  
de style «codex» (époque classique récente,  
dessin J.-M. Hoppan)

détail de la page 24 du codex Dresdensis  
(époque classique récente,  
d'après fac-similé numérique de A. Fuls)

**Fig. 7** Un glyphe et son complément phonétique (wa),  
détail de la stèle 4 de Copán (d'après cliché J-M. Hoppan).

k'u yu NIK/BOOK AJAW



wa

**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

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Loooper, *op. cit.*).



**logogramme**

WINIK / WINAAK :

« tête d'être humain »

**Fig. 10** Le signe de l'homme

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Loooper, *op. cit.*).



**logogramme**

XIB / KELE'(E)M :

« tête d'homme

(logogramme

WINIK / WINAAK

marqué

d'un chiffre 1) »



o

215

**Fig. 11** Le signe du seigneur

(dessin J-M Hoppan d'après Macri & Loooper, *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 & Loooper, *op. cit.*).



**logogramme**

K'AYO'(O)M :

« tête d'être humain

qui chante : volute

de la parole devant

le logogramme

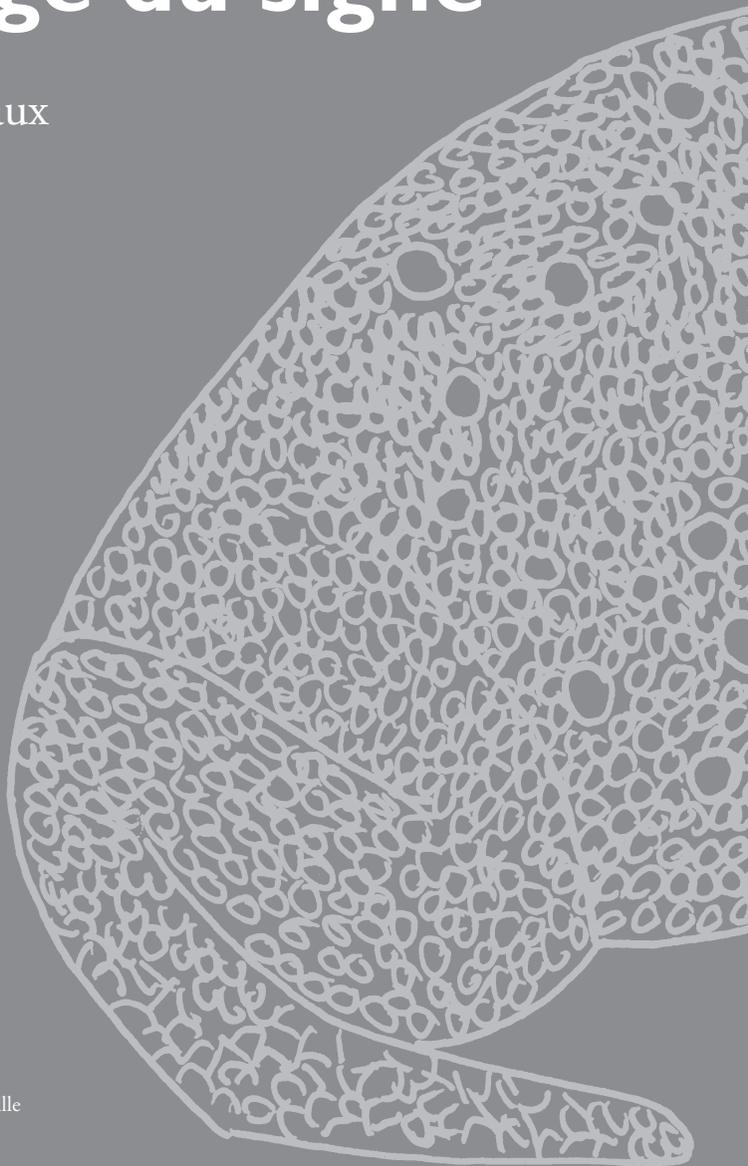
WINIK / WINAAK »



# 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), *nḥ*



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 reconquérir 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

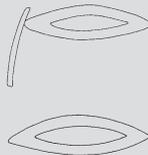
**c Signe hiéroglyphique**



**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

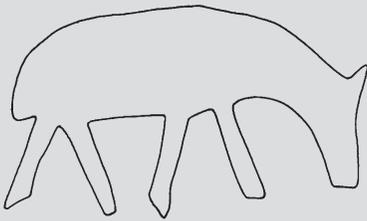
Cette qualité d'image est une constituante si importante du signe qu'elle peut même agir indépendamment du contexte dans lequel il est utilisé.

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.

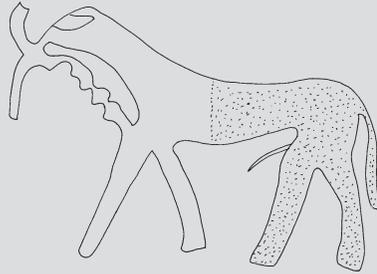
Le signe fonctionne ici à deux niveaux, phonétiquement au sein d'un texte et sémantiquement, de manière isolée. Dans cette deuxième dimension, il participe au « discours » architectural général de la tombe qui est de protéger le roi dans sa sépulture. Il peut en toute liberté avoir cette double fonction 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).

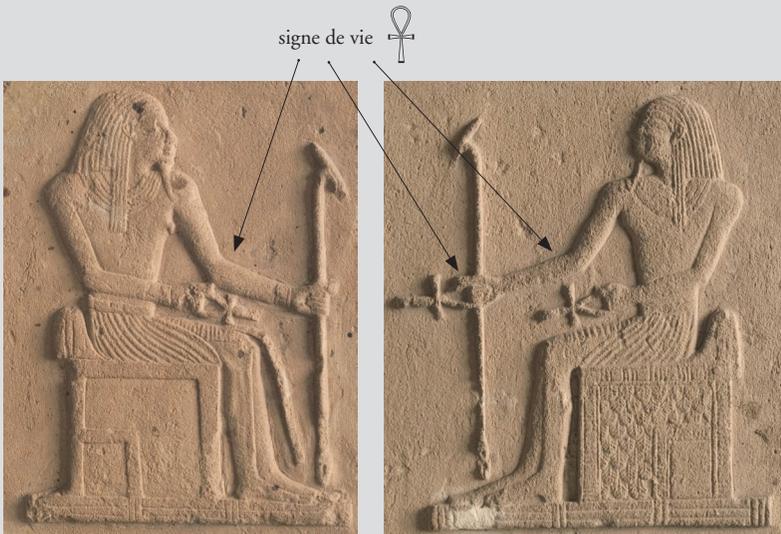


Signe *intact* de l'éléphant  
utilisé phonétiquement  
dans la pyramide d'Ounas.



Signe *neutralisé* de l'éléphant utilisé  
phonétiquement dans la pyramide de Pépi I<sup>er</sup> :  
*L'arrière-train est plâtré!*

**Fig. 5a** Activation du signe : le déterminatif du dieu Atoum  
pourvoyeur de vie.

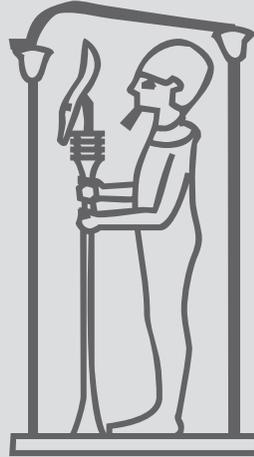


(Exemples tirés de la chapelle de Sésostri I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire (clichés A. Chéné-CFEETK).

**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 (C20).

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 marquent 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 (*hm*) emblème de royauté :  
Sa Majesté (*hm*) est « le Fondateur ».



**Signe du pylon** (pyramide d'Ounas,  
dessin N. Beaux).



**Usage de l'objet en ébénisterie** (tombe de Niankh-  
Khnoum 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>

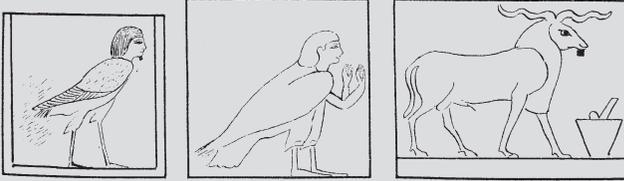
Ce texte est écrit avec le signe du bélier mais accompagné de vignettes mêlant oiseaux-ba et béliers. L'égyptien profite de l'homophonie pour souligner dans le texte une dimension solaire: il s'agit bien du principe du ba, principe identifié classiquement par l'oiseau-ba, mais c'est le Ba de Rê, dieu 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, bélier-Ba et oiseau-Ba, symboles solaires et éternité.



**Oiseau-Ba et bélier-Ba**, vignettes du ch. 85 du Livre des Morts  
(E. Naville, *Das Aegyptische Todtenbuch*, Berlin, 1886, pl. XCVII).

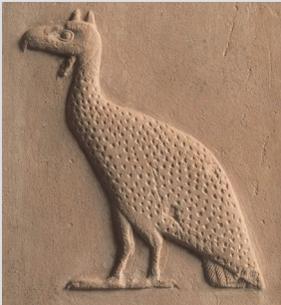
256



**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 Sésostris 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 *dmd*. 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 *dmd* 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. Lecler).

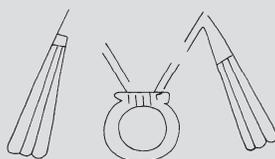


Le signe à l'Ancien Empire  
(pyramide d'Ounas, dessin N. Beaux).



Le signe au Moyen Empire  
(chapelle de Sésotris 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).

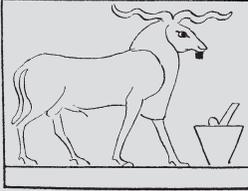


Fouet *nbh* tenu par le roi (statuette  
de Thoutankhamon, musée de Louxor,  
cliché A. Chéné, CFEETK).



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.



(E. Naville,  
*Das Aegyptische  
Tottenbuch*, 1886,  
Berlin, pl. XCVII).

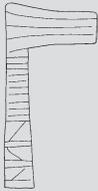


F107A

**Fig. 9** Générique et spécifique : les signes du divin.

260

**a** Idéogramme



Exemples tirés de la tombe de Ti et de la pyramide d'Ounas à Saqqara, Ancien Empire, et de la chapelle de Sésostris I<sup>er</sup> à Karnak, Moyen Empire; (dessins N. Beaux, clichés A. Chéné).

**b** Déterminatifs génériques



masculin



mixte



féminin

**c** Déterminatifs spécifiques



Seth



Bastet



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 ?

- 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. Bargaet, (*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. XCVII.
- 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 'ḫ: « être nombreux, varié »; « le jecko ».
- 29** B. de Monconys, *Voyage en Égypte de Balhasar 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.

290

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. Lecler, dessins N. Beaux).

**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 *kʒ(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 *ʒsb*, « 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 *sʒb*, « 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).

**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



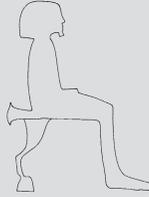
**c** « vieille, être l'ainé »



**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

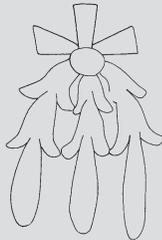
**Fig. 6** Signe spécifique, propre à la femme : la naissance

déterminatif de *msj*,

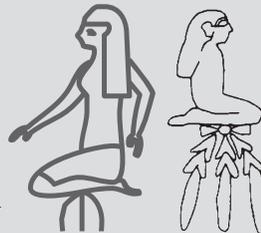
« mettre au monde, naître »



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>.

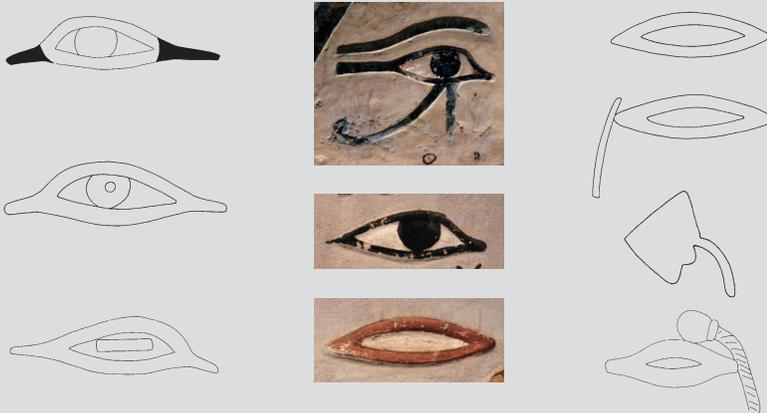
Le signe de l'**œil** est défini par les contours de l'œil et l'iris, la pupille étant parfois ajoutée (**fig. 8**). Champ sémantique : œil, vision... Il faut remarquer l'exemple *unique* du signe de l'œil avec un trait au milieu, à la place de l'iris, pour signifier un œil aveugle<sup>9</sup>. Les différentes 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).

**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).





**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.

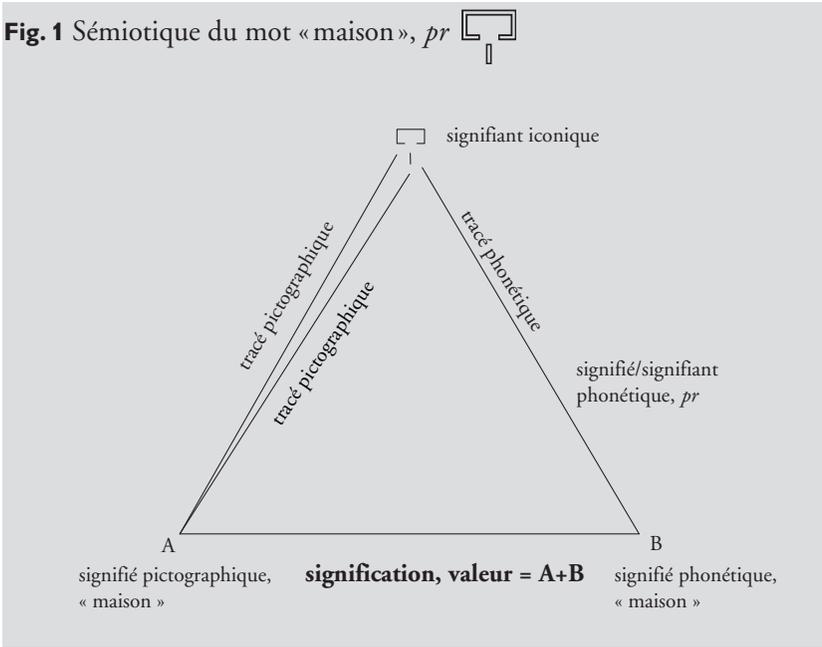
### L'écriture — « le signifiant du signifiant »<sup>10</sup>

#### *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.

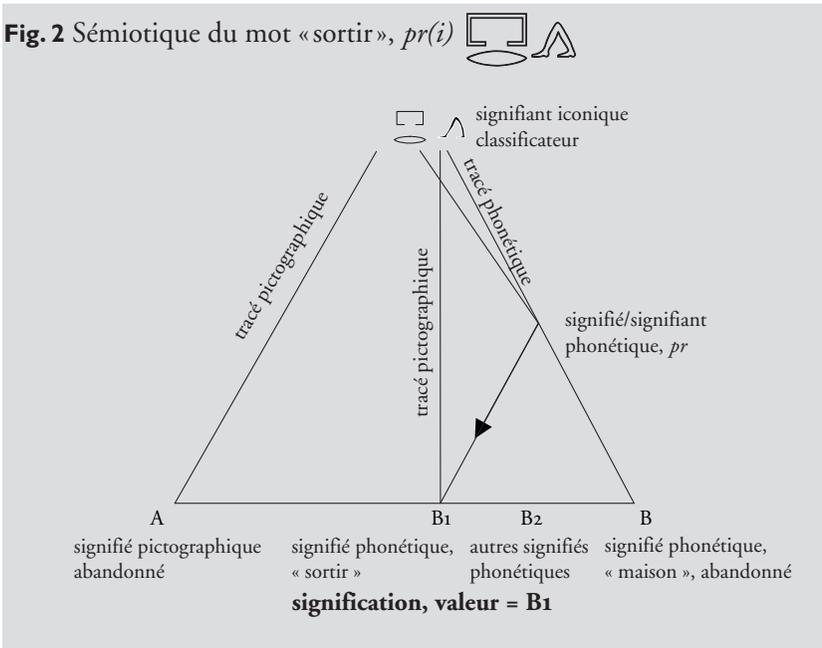
Mais, le lecteur natif est probablement mené simultanément au signifié/signifiant phonétique. Le signifié/signifiant phonétique *pr* ramène le lecteur au signifié phonétique final *pr* dont il connaît le signifié — « maison ». Le trait invite le lecteur à tenter de combiner les deux tracés informatifs : signifié iconique [MAISON] et signifié phonétique *pr*. Le signifié final constitue la combinaison de deux tracés — iconique et phonétique —, le mot *pr*-« maison ».

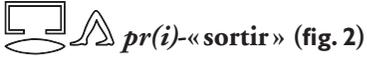
**Fig. 1** Sémiotique du mot « maison », *pr* 



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 unilitère 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.



*bpr*-«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 unilitère  *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* 

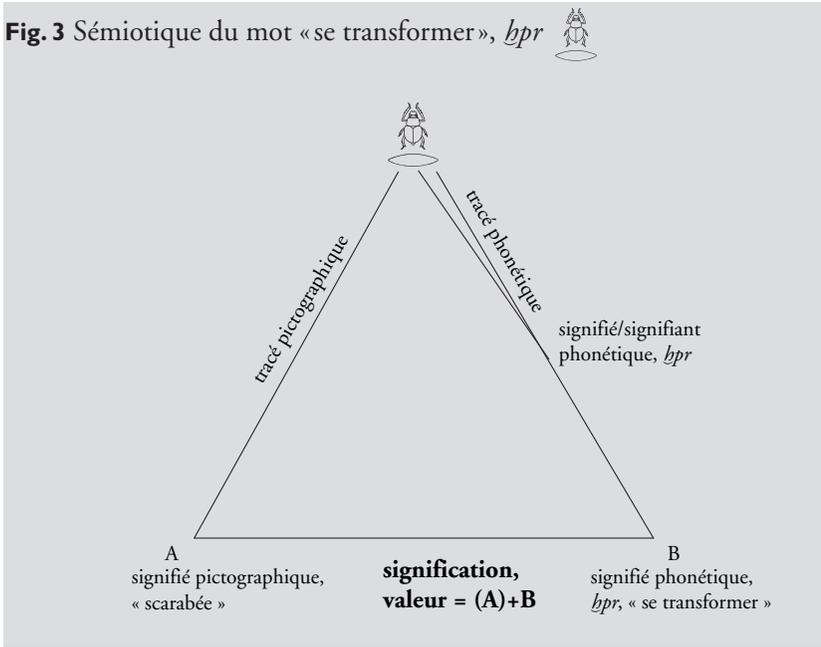
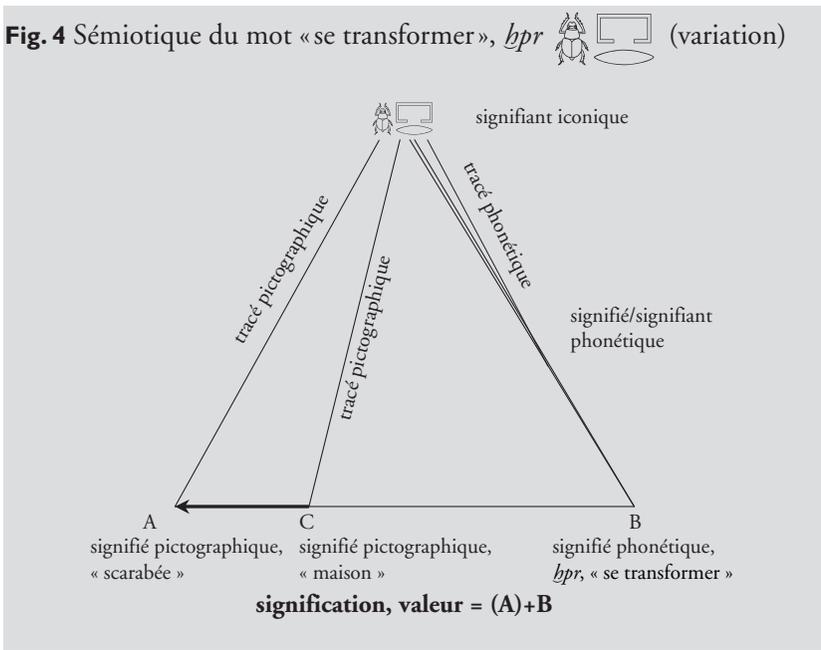


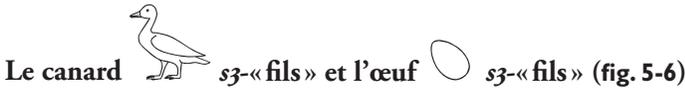
Fig. 4 Sémiotique du mot « se transformer », *hpr*   (variation)





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.

344

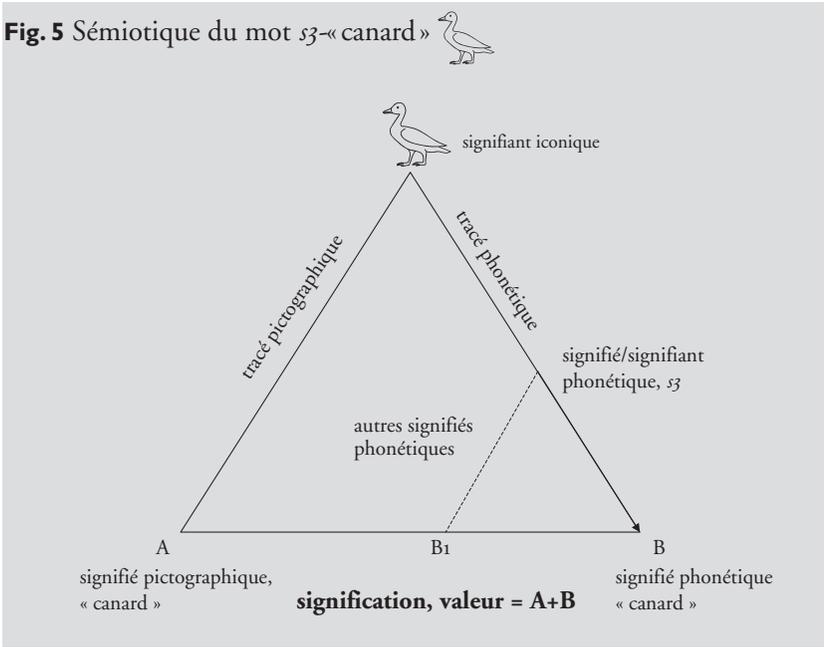


Il faut ici faire appel à Horapollon. Horapollon a suggéré que le canard représentait le mot « fils » parce que cet oiseau était extrêmement « philoprogénitif »<sup>15</sup>. Ce type d'explication était considéré dans l'égyptologie moderne comme la pire des options, une approche symbolique pernicieuse 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.

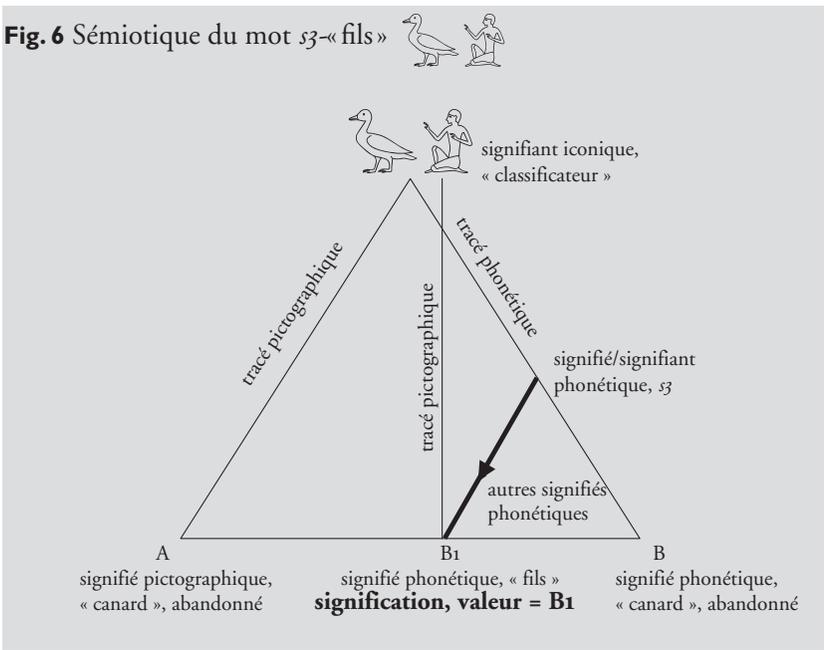
Ce qui est encore plus important, c'est l'apparition soudaine d'un nouveau signifiant iconique (un idéogramme dans la tradition chinoise) pour le mot « fils » durant la XII<sup>e</sup> dynastie :  l'œuf<sup>17</sup>. Ce nouveau signifiant pour le mot « fils » devient une option courante dans les textes 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 »  



# Le chinois : écriture figurative et Souffle-Esprit

François Cheng

372



# 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'*Hyperotomachia Poliphili* ou *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, édité à Venise en 1499.

## LE SECOND LIVRE.

Ordóná  
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.

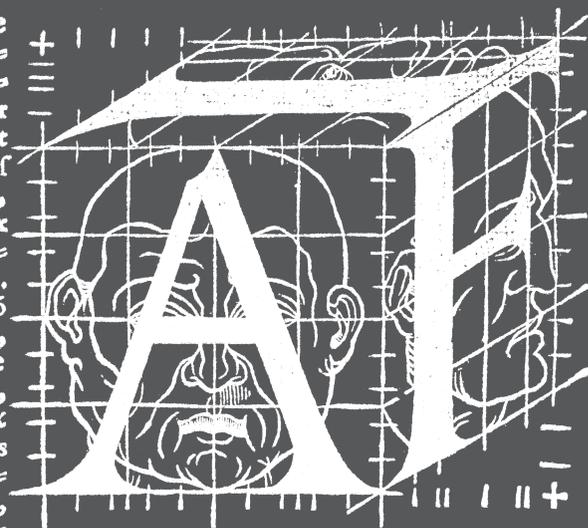
Lettres  
Liqui-  
des.

L. M.  
N. R.

**L**A presente figure nous enseigne comment ainsi cōme le visage d'un hōme en gardant sa haulteur peut estre veu aucūe fois auf si large q̄ hault, & ce, en droict aspect, & aux autres fois moins large, selon quil est torne. Toutes noz lettres, cōme iay cy deuant dit, veulent tousiours estre toutes dune haulteur, mais de largeur non. & la raison vient encores en ensuyuant le naturel 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 plus sains, & les autres plus sages. Les vngs plus vertueux, & les autres moins. ainsi 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 vocale, Et bien souuant vne syllabe, pareillement vne diction, 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 faissant vne syllabe. Amen. faissant vne diction. Ne discerneris a me. Exemple en francois dudit A. seul en syllabe & en diction. Aco stumez a bié dire & bien faire. Exemple de le E. faissant syllabe luy seul & dictio Etiam. eia, e regione. Exemple en francois quant il est seulement en syllabe. Estiene est en esmoy. Exemple de le I. faissant syllabe & diction. Item. Ibo. I. Terentius in Andria. I. præ, sequar. Exemple en francois sera seulement quant il est mis en syllabe & non en diction. car I. ne peut estre ne faire diction en nostre langage, combien que en chiffre & en conte est souuant mis pour vng. Dōques exemple sera. Item qui est receu de latin en Francois, & issue de table. O. pareillement peut faire syllabe & diction. Syllabe, Olor, omen. O Mœlibæus Deus nobis hæc oia fecit. Exemple en francois, Ostier doit hōmage au caignard. O quil est peu de bōs amys. Le V. nest vsite quen syllabe, car en Latin Il ne fait point seul quelque diction. Donques exemple sera. Vñs vbique valet. En francois pouuons dire, Vñage, & Vñsfruyct. Le Picard met bien le dit V. en diction quant il dit. V. est no feux. V. est men baron.

**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 Mutas positæ in eadem syllaba. Les Liquidæ, qui sont en nombre quatre cest a sauoir. L. M. N. R. sont en quantite metrique si fluentes, que aucunes fois sont position, cest a dire, produysent & font longue la vocale precedente, & aucunes fois la laissent breue, cōme en ces dictions Latines, P atris, 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.



A large, white, stylized number '3' is centered on the page. It has a thick, rounded font style with a slight curve at the top and bottom.

# **Conclusion**





**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) ;

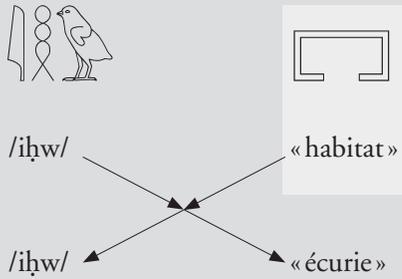
— comme *phonogramme*, si l'on fait abstraction de la *sémie* :

□ orientant vers la prononciation /pr/ (sémie = Ø),

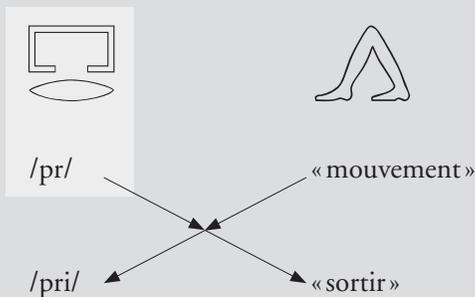
白 orientant vers la prononciation /bái/ (sémie = Ø).

394

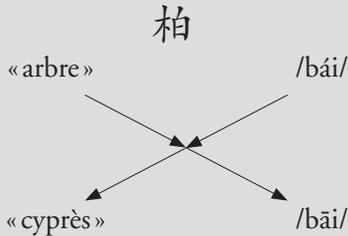
Le *sémogramme* « habitat » s'applique à la phonie /iḥw/ et se réalise comme « écurie ».



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.

**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.

402

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>	242
Nathalie Beaux	
<b>Étude de quelques hiéroglyphes égyptiens</b>	288
Nathalie Beaux	
<b>Le signe figuratif: maya, aztèque, chinois, naxi et égyptien</b>	314
Nathalie Beaux	
<b>La force de l'icône — le « signifié élu »</b>	336
Orly Goldwasser, professeur à l'université hébraïque de Jérusalem, professeur honoraire à l'université de Göttingen	
<b>Le signe figuratif égyptien: types de (sur)motivation</b>	364
Nathalie Beaux	
<b>Le chinois: écriture figurative et Souffle-Esprit</b>	372
François Cheng, de l'Académie française	
<b>De la figure au signe d'écriture: le point de vue de l'alphabet</b>	378
Anne-Marie Christin, professeur à l'université Paris Diderot-Paris VII, directrice du centre d'étude de l'Écriture et de l'Image	
<b>Les sémiologies figuratives et les autres</b>	390
Bernard Pottier, professeur émérite à la Sorbonne, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres	

éditions Soleb  
5 rue Guy-de-la-Brosse  
75005 Paris  
www.soleb.com  
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