

Thomas Gibertie

Etudes sémantiques sur l'écriture pictographique aztèque

Sous la direction de Christian Duverger

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales
2001

Introduction

L'état des connaissances concernant la production pictographique Méso-américaine dépend historiquement de son statut et de sa considération. Tant qu'elle n'était pas considérée comme une écriture elle ne pouvait pas être étudiée en tant que telle. Il a fallu attendre un certain nombre d'années pour que cette expression graphique soit véritablement hissée au rang d'écriture. Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, l'ensemble des connaissances rassemblées et les sommes érudites n'ont pas permis de traduire l'expression pictographique des codex préhispaniques.

Non sans un certain regret, M.L Portilla pointe du doigt un certain retard et plus gravement un « manque à gagner » pour la compréhension globale de la Méso-amérique: « Il est certain que si ne nous sont parvenus que fort peu de codex préhispaniques, les études qui leur ont été consacrées ne sont guère plus nombreuses. Tant que nous n'en saurons pas davantage sur le contenu de ces manuscrits, notre vision de la civilisation mésoaméricaine restera sommaire » (1992 : 14). Il fallait prendre cette phrase du spécialiste mexicain comme un appel. Que saurions-nous de la Grèce ancienne par le seul intermédiaire des historiens romains, sans comprendre les épigraphistes grecs ? Bien plus, sûrement, que ce qui est connu par l'intermédiaire des « chroniqueurs » espagnols.

En rapport aux travaux précédents, c'est donc dans une optique de continuité et d'évolution que s'inscrit ce projet de recherche. Continuité tout d'abord, car une perspective de *tabula rasa* n'est pas rationnelle. Evolution ensuite, puisque les différents travaux, autant érudits qu'inspirés, n'ont pas satisfait leurs espoirs. En aucun cas il est question de vouloir conclure ou clore le débat, mais de contribuer, autant que possible, simplement participer à un débat pudiquement excitant.

L'ethnohistoire dans le contexte des sciences américanistes

La finalité d'une recherche sur l'écriture n'est pas l'écriture. L'horizon ne saurait en aucun cas se borner à une nomenclature philologique. La production pictographique est considérée comme une projection de l'organisation psychique. Les structures scripturales dépendent en ce sens, directement de celles qui organisent et fondent les particularités et les originalités de la pensée Méso-américaine. On évitera l'écueil du simplisme qui consisterait à voir une « carte de la pensée » dans les médias que sont les codex. Il seront davantage envisagés comme un dispositif cognitif particulier.

En ce sens, la ligne de mire de ce travail est ethnohistorique et s'inscrit dans une plus large étude des structures de la pensée. Le préfixe « ethno » n'est pas ici connoté des mêmes valeurs qui lui étaient assignées en 1954, lors de la création de la Ohio Valley Historic Indien Conference, rebaptisée American Ethnohistorical Conference, qui voit l'apparition du terme ethnohistorique. Le terme « primitif », n'est pas considéré comme un outil de compréhension pertinent, de même qu'il ne s'agit pas de l'étude d'une civilisation sans écriture, c'est-à-dire préhistorique. Accorder légitimement le statut d'écriture à l'expression pictographique, c'est accorder à ces populations une qualité historique, c'est-à-dire les émanciper d'un point de vue occidental des peintres de Lascaux. Il n'y a pas de schisme civilisationnel entre les Mayas et les autres, de même qu'il n'y a jamais eu au « post-classique » de régression préhistorique au regard d'un pseudo âge d'or.

Ce qui fait sourire aujourd'hui, était, hier encore, tout à fait sérieux. Les recherches ethnohistoriques sur la pictographie Méso-américaine, avant même le problème de l'écriture, sont confrontées à celui de l'histoire de l'art. L'impressionnant ouvrage de José Alcina, (*L'art Précolombien*, collection Mazenod, 1978), répercute dans le sommaire ce qui fut norme et qui faisait office d'acquis scientifique ! Le chapitre sur l'art Maya s'appelle : « Splendeurs de l'art Maya ». Celui qui concerne l'époque V s'en tient à un modeste : « L'art post-classique ». Le message est clair. En 1984, sont édités dans la très belle collection : « L'univers des Formes », trois livres sur le monde Méso-américain et Andin. Pourquoi trois ? Parce que « les Mayas ont fait l'objet d'un volume à part, en raison de l'importance de leur art et du fait qu'ils ne connurent pas la puissance unificatrice et dévastatrice du pouvoir aztèque » (*Le Mexique. Des origines aux Aztèques*. Ignacio Bernal et Mireille Simoni-abbat. Gallimard, p 3). En se reportant sur le volume concernant les Mayas, on peut trouver des arguments plus explicites encore. « Les Mayas classiques édifieront la plus prestigieuse de toutes, -la civilisation- sans égale dans sa maîtrise de l'écriture et du calendrier ». (Les Mayas, Claude-

François Baudez et Pierre Becquelin, docteurs en préhistoire. Gallimard. p 8). Dans un autre exemple, l'argument esthétique vient encore percuter le bon sens. « S'ils -les Mayas- ont été mis à part dans ce grand ouvrage, c'est uniquement en raison de l'importance esthétique de leur système de formes à bien des égards spécifiques, et parce qu'ils ont réalisé dans le domaine de l'art des chefs-d'œuvre auxquels les deux autres cultures ne semblent pas être parvenues » (Ignacio Bernal et Garcia Pimentel, introduction.1984 : 13). Le critère de « système de formes » est une pure invention de l'histoire de l'art. La confusion entre critère esthétique et critère anthropologique ou archéologique, conduit à troubler les continuités les plus évidentes et obstrue toute tentative de compréhension globale. Le critère esthétique est le dernier argument que propose « la théorie de l'apogée Maya », il n'y en a plus d'autre. La dernière partie de la phrase est exemplaire et ne se discutera pas.

On cerne mieux comment dans le giron de l'histoire de l'art, la production pictographique de l'époque V n'a aucune chance d'échapper à la comparaison avec Lascaux. Ces productions sont tout d'abord inférieures aux productions Mayas, apogée d'un monde perdu. Ensuite elles sont des œuvres d'art, peintes par des artistes. Le terme même d'artiste est capable de regrouper aujourd'hui le paléolithique de Lascaux, le peintre de Mexico, Le Caravage et par une extension stupéfiante, François Valéry. La précision serait anecdotique et burlesque si elle n'avait aucune conséquence...

Pour revenir à l'art Précolombien de José Alcina, il se trouve contraint, par effet des axiomes posés par l'histoire de l'art, de recourir au concept de magie pour expliquer en quoi l'œuvre d'art peut être autre que contemplative. « Ainsi, un visage d'enfant, grossièrement dessiné, signifie une prière pour la santé de l'enfant ; une tête de cerf, une supplique pour que la chasse soit fructueuse » (p 49). Cette citation ne concerne pas les peintres de Lascaux qui auraient représentés des animaux dans un geste magico-artistique de prédation symbolique favorisant la prédation réelle. Elle concerne les indiens Huicholes du Nord-Ouest du Mexique.

Les fondements aporétiques d'une certaine histoire de l'art interdisent *stricto sensu* la possibilité scientifique d'un développement sémantique et ethnohistorique de la pictographie Méso-américaine. Car les pictogrammes dans les codex ne sont pas moins des œuvres d'art que les gravures, les stèles ou les bas-reliefs. On ignore qui, des axiomes de l'histoire de l'art ou des théories de l'apogée Maya, a, par « capillarité » épistémologique, conduit l'autre dans ses propres impasses.

La sémantique ethnohistorique dans le contexte de l'ethnohistoire et de l'ethnologie

Ce qui apparaît clairement, en revanche, c'est la nécessité de se dégager de certains préjugés toxiques à la possibilité même d'une sémantique ethnohistorique de la production pictographique. Le terme d'ethnohistoire requiert également quelques précisions.

Les premiers travaux ethnographiques sont sans conteste ceux des moines espagnols chargés de la conversion des indiens de Nouvelle-Espagne, parmi lesquels le génie d'un Sahagun ne laisse planer aucun doute quant au caractère fondamental des chroniques pour la recherche. Mais l'horizon de l'ethnohistorien ne peut se résoudre au *collapsus* de la conquête. Les travaux des ethnologues se concentrant sur l'état actuel de l'aire Méso-américaine ne peuvent pas ne pas être pris en compte. Ils sont les premiers à mettre en garde contre tout amalgame et toute sur-interprétation.

Par-delà l'inventaire arithmétique des caractères préhispaniques et des caractères ibériques, A.Lopez-Austin associe ethnologie et ethnohistoire, pour « ...conforter la thèse de l'existence d'une tradition Méso-américaine vigoureuse parvenue jusqu'à nos jours, développer de nouvelles voies méthodologiques et m'appuyer sur les connaissances ethnographiques pour saisir l'anciennes vision du monde, dont certains segments restent obscurs en raison de l'insuffisance des sources du XVIème siècle » (1997 : 13). Dans cette perspective de longue durée, le doute appartient à la méthode. L'hypothèse de la persistance d'éléments déterminant « l'unité de la religion Méso-américaine » comporte une prise de risque qui consisterait à, comme l'écrit Jacques Galinier, « ... se perdre dans le puzzle culturel de cette partie du continent, à travers les temps et les espaces, d'affaiblir l'argumentation par la recherche haletante d'exemples arbitrairement choisis, en tentant de maintenir,

avec nos collègues historiens et archéologues, une sorte d'utopie intellectuelle, d'affiliation factice au même club, alors que les malentendus sont fréquents » (1999 : 106).

Si la prudence dans ce type de recherche doit être de tous les instants, la valeur de cet angle d'étude n'en demeure pas moins facilement vérifiable. La perspective d'une sémantique ethnohistorique devrait en ce sens s'appuyer si besoin est, sur les résultats que met en avant une recherche qui prend en considération l'ensemble de l'évolution Méso-américaine jusqu'à nos jours. En ce sens, la date de 1519 n'est pas une borne, elle est une limite. Une borne réduit la recherche sur les codex préhispaniques au seul horizon de la conquête, comme si les chroniques stigmatisaient l'estocade de la culture Méso-américaine. La limite permet de prendre en considération dans la recherche ethnohistorique un « après », une « Méso-américanité » nouvelle.

L'évolution de la recherche américaniste semble, historiquement, suivre un mouvement centrifuge. Au XIX^{ème} siècle, la redécouverte de la Méso-amérique avait débuté par celle des temples Mayas enfouis dans la jungle et représentait un point de lumière étroit, sur un continent opaque. Puis vint celle des cultures postérieures et dans les années 40 du siècle dernier, celle de la « cultura madre ». La fin du XX^{ème} siècle vit la continuité établie entre l'ethnohistoire et l'ethnologie. Dans un même mouvement d'ouverture on commence à pouvoir établir des rapports avec la vaste culture Andine, chose impensable il y a peu. Il faut croire que la culture de ce continent possède une vitalité et une force rares. En ce sens il est probable que « l'âge d'or Maya » et tout ce qu'il implique, appartienne à l'historiographie, de même que l'idée d'une descendance avec les égyptiens ou l'origine négroïde des Olmèques font partie du panthéon des curiosités historiographiques.

Par conséquent, une étude sémantique de la production pictographique dans les manuscrits de l'époque V, implique une conception large et étendue de ce que peuvent représenter la mise au jour de modes de pensée persistants. Cela suppose quelques précisions au sujet des différentes conceptions que l'on peut retrouver dans les manuscrits.

La production pictographique et la pensée Méso-américaine

Il faut repartir de ce qui a été écrit précédemment. La production pictographique est considérée comme une projection de l'organisation psychique. Par organisation psychique on entendra les catégories mentales qui permettent d'organiser d'une façon cohérente la position de l'homme dans le monde. Cette cohérence s'articule par exemple autour des rapports entre l'homme, les dieux et le monde. En ce sens, A.Lopez-Austin parle de « religion Méso-américaine » (1993 : 12), J.Galinier préfère les termes de « catégories de fond » et « pattern cognitif commun » (1999 : 110), pour en venir à « nettoyer » le concept d'entendement et l'utiliser dans le contexte Méso-américain.

Les catégories « cognitives », comme les agencements conceptuels, ne s'articulent pas selon une logique de non contradiction. Ce mode logique parfaitement occidental peut être étudié, avant les catégories aristotéliennes, dans les fragments de Parménide. Il y a comme une relation causale entre la structure de la langue et l'emploi du verbe « être », une logique binaire d'identité et de non contradiction et les principes de l'ontologie grecque. « L'être est, le non-être n'est pas ». Etendu aux propositions prédicatives, ce principe conduit à une logique ontologique de la distinction et de la division. Ces principes logiques sont par nature inadaptés à appréhender les structures « cognitives » sous-jacentes à une langue agglutinante par exemple, qui fonctionne par concaténations.

Ce qui serait contradictoire sur un mode occidental ne l'est pas sur le mode Méso-américain. Les critères utilisés pour la « production » de la cohérence diffèrent. Les idées de circulation et de concaténation prédominent pour aboutir à des formes consubstantielles comme celles de l'homme et du maïs. Des antagonismes comme l'eau et le feu produisent le sens de sacrifice et guerre rituelle, sens qui ne nous paraît pas être contenu *a priori* par chacun des deux concepts. Les notions d'espace et de temps n'obéissent pas aux principes distinctifs de qualité et quantité, ils sont « un ». La transposition

de ce rapport consubstantiel à une logique binaire pencherait vers un tout qualitatif. La date de naissance n'a de valeur que par le sens qu'elle produit, non par sa place sur une échelle graduée. Selon ces derniers principes, les dieux peuvent tout autant être associés au feu et au stellaire dans un contexte, à l'eau et au sub-terrestre dans un autre, comme c'est le cas pour Tlaloc. Les différentes couleurs de Tezcatlipoca qui produisent de dieux nouveaux, les innombrables variantes multiformes sont autant de signes de la logique Méso-américaine. Ces variations sont, faute de mieux et non sans un certain désarroi, traduites par, « sous la forme de », qui est l'expression la plus courante.

Si la production sémantique obéit à des critères logiques non binaires, elle semble pourtant constituée sur un mode dual, comme l'association atl/tepetl par exemple. Dans un même ordre d'idées, la conception cosmologique, l'ordre et la disposition des choses qui composent le monde, est fondée en grande partie sur ce système dual, à travers des oppositions et des contraires qui n'en sont pas, dans le champ de leur complémentarité. En ce sens, l'idée que « ...les Méso-américains ont toujours pensé l'unité sous une forme dédoublée », (C.Duverger, 1999 : 64), permet de reformuler la notion de complémentarité et d'opposition. Ce principe d'unité dédoublée s'étend aux conceptions des grands « universaux » comme la vie et la mort. Mictlantecutli par exemple est la manifestation divinisée du séjour des morts. Représenté sous une forme généralement osseuse, il ne manque pas de référence à la vie. La partie médullaire de l'os est semence, une substance séminale, au même titre que l'eau le sperme ou le sang. Ces quelques aspects sont au cœur du problème de la production pictographique.

Les structures, les catégories, les modes d'organisation et production de la cohérence Méso-américaine sont en l'état dans les manuscrits pictographiques. L'organisation pictographique obéit aux mêmes principes logiques de production de la cohérence. Le moindre espoir de « lecture » à l'occidentale sera déçu, toute tentative d'occidentaliser l'interprétation vouée à l'échec. La représentation des disques de jade de Tlaloc ne sont pas l'équivalent du trident pour Poséidon.

Les pictogrammes étant avant tout des images, ils relèvent de règles graphiques qui leurs sont propres. Pour signifier, former un récit, les différents agencements obéissent à des conventions, des conventions graphiques, au même titre que toute autre écriture, par exemple les conventions alphabétiques ou phonétiques. Ces conventions graphiques sont le moteur de la production sémantique, elles sont les règles d'articulation du sens et du signe. Tlaloc est reconnaissable par la stabilité de ce genre de convention. La signification des volutes varient selon les règles qui organisent le dessin. A un autre niveau, on peut penser aux conventions d'agencement qui produisent également du sens entre différents pictogrammes. Ces derniers sont plus difficiles d'accès, ils ne se donnent pas directement à la vue. Une volute associée à des plumes de quetzal et à un disque de jade renvoie à un champ sémantique comprenant les notions de parole précieuse, bien formée, pure, mais aussi à la naissance et plus généralement à un certain rapport à la production de l'étant, comme le nouveau-né et la valeur « ontologique » de la parole.

En ce sens l'identification de conventions graphiques précises met au jour des significations précises. Le problème sera de comprendre ces significations. Si les conventions graphiques sont un des principes de la production sémantique, alors la mise au jour de certaines conventions à des époques antérieures montrera autant une continuité culturelle que la persistance de certaines relations sémantiques. Puisqu'elles montreront une certaine continuité, elles mettront en relief, également, des évolutions. Le problème de la transmission se pose d'autant moins que la production pictographique est par nature translinguistique. Le cas des « arbres cosmologiques » est éloquent. Ce pictogramme complexe, (association de plusieurs éléments), omniprésent dans les codex se retrouve en l'état plusieurs siècles avant J.C, à des milliers de kilomètres des régions d'origine présumées des codex concernés dans ce projet de recherche. Les facteurs d'unité de la Méso-amérique devraient correspondre à ceux qui sont présents dans l'évolution pictographique, c'est ce qui se vérifie tout au long du travail. Ces différents principes de corrélation entre structure de l'écrit et structure de la pensée, au sens large, renvoient directement à ce que l'on peut attendre pour notre propre compréhension. Le problème qui se pose est celui de l'interprétation.

Les possibilités de compréhension d'une écriture dépendent de la connaissance des règles *a priori* de l'agencement des signes, lui-même conditionné par les rapports de principes logiques. Cette logique est dans ce contexte, Méso-américaine. Tant que ces règles ne sont pas connues, ce qui est généralement appelé « interprétation » est au mieux un pis-aller, un compte rendu partiel, au pire un discours factice. Ces précisions permettent de cerner les limites très vite atteintes du présent travail. C'est pourquoi il est à proprement parlé un projet, un ensemble de propositions, de pistes potentielles.

L'objectif est donc de rechercher les règles qui sous-tendent l'agencement des signes dans une page et de traduire les relations sémantiques produites par les différentes combinaisons des conventions graphiques. Il n'y a, en l'état actuel, rien qui permette de lire les codex au sens propre du terme. Certaines règles simples de lecture sont connues, comme le sens de déplacement du regard, indiqué par l'orientation de certains pictogrammes. Cette connaissance concerne la lecture d'un boustrophédon, les notions de gauche à droite, bas en haut, mais pas les agencements plus complexes où les pictogrammes semblent « flotter » dans la page, sans rapport apparent.

D'autre part, il semble que certaines méthodes interprétatives conduisent à certains seuils de compréhension qui manifestent autant de limites. Certaines ambiguïtés tiennent au nom même que l'on doit donner aux codex. Il est attesté que le codex Fejervary-Mayer ou le codex Laud sont des tonalamatl, des calendriers rituels et divinatoires. Les termes « calendrier » et « rituel » ne doivent pas induire en erreur. L'idée d'un calendrier rituel pourrait faire penser qu'il s'agisse d'une répartition de dates qui sont autant d'injonctions rituelles en faveur de certains dieux. C'est probable, sur un mode strictement Méso-américain. Mais cela ne représente en aucun cas tout ce que contiennent ces manuscrits. Leur complexité transcende littéralement une perspective occidentale date/rite/dieu/offrande, dont la subtilité des modes opératoires reste d'ailleurs opaque. La méthode qui consisterait à dresser des inventaires des bijoux, des dieux, des objets, des vêtements, puis à procéder « planche à planche », en se référant aux dates et aux rites décrits dans les chroniques, pourrait difficilement rendre compte de la variation des agencements pictographiques. Le principe du « planche à planche » ne permet pas de mettre en relation des conventions graphiques récurrentes dans différents manuscrits, et donc ne peut pas faire apparaître comment s'organise la production sémantique.

L'association d'un prédicat fixe à un pictogramme, comme dans un inventaire, ne se comprend plus quand le contexte et les différentes combinaisons font apparaître des significations particulières. Il est en ce sens important de considérer les structure et les règles qui président à l'organisation pictographique. La plume de quetzal n'est pas qu'un ornement que portaient les dignitaires aztèques. Dans certaines planches, elle s'associe au disque de jade pour produire un sens particulier. Dans la représentation d'une volute de parole l'association sert à qualifier un discours, quetzalchalchiuhitl, pur, bien formé. On ne peut donc pas seulement dire dans ce cas que la plume de quetzal est une marque de haut rang, ni que la volute sortant de la bouche signifie « parole », ou bien que le disque de jade est un bijou précieux.

On pourrait également s'interroger sur la signification de la notion de rituel. Dans les tonalamatl, le rite se présente autant comme une action que comme une actualisation. Plus précisément, le rite en tant qu'action n'est pas sa propre fin mais plutôt celle de l'actualisation d'un mythe. L'injonction rituel ne serait qu'arbitraire si elle n'était pas en même temps une conjonction, congruence d'un temps présent et d'un temps primordial, comme celui des sacrifices divins pour la création des astres et leur mouvement. Les injonctions rituelles peintes dans les codex sont en même temps leurs propres explications, elles permettent le récit du mythe. Les codex étaient certainement le mode de transmission principal du mythe, c'est-à-dire du discours qui fonde l'existence. En ce sens, le tlacuilo, n'était pas moins penseur et mythographe que « artiste » ou peintre. Leur matière périssable et l'intérêt particulier qu'ils suscitèrent chez les espagnols ne doivent pas masquer l'importance d'un support ancien et répandu, dont l'utilisation devait être générale et courante.

Les différents problèmes soulevés par certains principes méthodologiques conduisent à développer quelques éléments de méthodologie.

Eléments de méthodologie

Il est impossible ici de présenter une méthodologie complète, finie, n'attendant plus que sa mise en application. Le projet qui est présenté comporte une méthodologie en cours d'élaboration et de vérification. Pour cette raison s'ensuivent quatre éléments de méthodologie importants mais non définitifs. Pour revenir aux racines grecques du terme, les directions, les voies qui mènent au but sont encore imparfaitement définies et distinctes et ne sont pas au point de n'avoir qu'à suivre le chemin qui conduit à la fin.

.Le principe comparatif

L'agencement pictographique est soumis à des règles d'articulation et d'association qui sont le propre de la production sémantique. Les significations dépendent donc de conventions graphiques récurrentes et persistantes. On entendra par comparatisme deux moments contigus. Le premier consiste à distinguer des conventions particulières, comme le squelette de Mictlantecutli aux extrémités carnées. Le second implique la confrontation de ces conventions, leur mise en rapport, en vis-à-vis. C'est par le comparatisme qu'il est possible de les mettre au jour et de faire apparaître leur rôle dans la production sémantique. En ce sens la comparaison des différentes conventions graphiques sont un moyen de recenser des conventions sémantiques. Déterminer leur nature demeure le principal problème. Le comparatisme permet néanmoins de démontrer où, précisément, le sens est produit et comment le jeu des différentes conventions produisent des significations particulières.

Il ne s'agit pas simplement de recenser des pictogrammes qui ont des formes communes, mais dont les conventions d'écriture sont similaires. La comparaison ne s'applique donc pas, par exemple, à deux volutes considérées en tant que tel. Elle concernera les conventions qui président à la « manière » dont les différentes volutes sont peintes. Les multiples conventions distinguent les volutes de vapeur des volutes de fumée, des volutes qui renvoient à la parole. Le comparatisme autorise à croiser les différentes conventions et ainsi à identifier les associations et les contextes particuliers dans lesquelles les conventions prennent place. Ces conventions graphiques sont dans une perspective de comparaison, la mise au jour de structure graphiques récurrentes, comme celle de la colonne vertébrale de Mictlantecutli, qui est souvent utilisée dans des contextes où le dieu du séjour des morts n'apparaît pas directement.

Sur un autre plan, le comparatisme s'applique également aux persistances associatives. La méthode du « planche-à-planche », linéaire, suivant strictement l'ordre du calendrier, ne permet pas de mettre en valeur des détails signifiants. La méthode comparative autorise à relever par exemple, la récurrence des associations de Mictlanteculti et du hibou, association qui serait anecdotique dans l'ordre linéaire. Le comparatisme implique donc aussi une recherche thématique. Il est en ce sens possible de dégager un principe causal entre les modèles graphiques et les modèles sémantiques. La récurrence des structures graphiques implique des références sémantiques, qui fondent, en quelque sorte, l'ordre du discours. Seules les comparaisons permettent de mettre au jour ces différentes structures graphiques.

Partant d'une méthode linguistique saussurienne, ces deux concepts permettent de couvrir l'ensemble du phénomène scriptural. Suivant un plan dialogique de complémentarité, l'absence de l'un impliquerait l'incomplétude de l'autre. La synchronie permet de juger un état, la diachronie une évolution. La première paraît naturelle, elle est la plus fréquente. Elle autorise la relation entre des manuscrits à peu près contemporains. Mais elle ne permet pas de dégager une histoire, c'est-à-dire de comprendre par quels cheminements se sont développées les différentes conventions dégagées. La perspective diachronique connaît un certain retard sur la première. Il a paru plus « naturel », dans un premier temps, de confronter les manuscrits préhispaniques entre eux. L'évidence d'une continuité cognitive, d'une « méso-américanité », est apparue plus tardivement. Elle était la condition d'une perspective diachronique. Force est de constater aujourd'hui la persistance, la résistance au changement des certaines conventions graphiques, qui implique leur pendant sémantique, tout en ne niant aucunement leur capacité à évoluer. Un autre obstacle concernait le support pictographique. Il fallait également admettre que le support, minéral ou animal, ne constituait pas en soi une différence notable, un argument de non comparaison. Le support minéral impliquait également, pour travailler, des relevés iconographiques précis. Le site d'Izapa est un exemple des ces obstacles matériels qui sont en amont de tout comparatisme diachronique.

On peut souligner également, bien qu'ils ne soient pas développés dans ce travail, que les principes d'une perspective de comparaison diachronique ne peuvent se limiter en aucun cas à la seule ère Méso-américaine. L'ère Andine partage également des conventions graphiques, (qui supposent des rapports sémantiques), particulières avec celles de la Méso-amérique. Il ne s'agit pas simplement des relever la présence de jaguars, de crocodiles ou d'oiseaux, (un animal est représenté partout où il occupe une place dans l'écosystème), mais de mettre en valeur précisément des conventions communes et complexes. Un serpent qui sort de la gueule d'un jaguar, ou plus largement les volutes associées à la gueule du félin, ne sauraient traduire une simple description naturaliste. Dans ce cas il s'agirait de représenter la vapeur résiduelle d'un choc thermique entre la chaleur corporelle du jaguar et le froid ambiant du milieu naturel... Plusieurs types d'associations conventionnelles peuvent être mises en évidence. L'aigle et le jaguar, le jaguar et le serpent, le jaguar et l'élément végétal, les jaguars anthromorphiques, le dieu dit « au bâton » et la figure dite « ange au sceptre », dont le bâton a l'aspect d'un serpent, les doubles serpents, se croisant pour former une « chaîne », sont autant d'associations également Méso-américaines. On ne peut continuer à nier une histoire commune sous prétexte d'un argument *ad hoc* comme celui de la distance entre Mexico et Cuzco, équivalente à celle qui sépare Paris de Bagdad ! Il est peu rationnel de reconnaître des échanges commerciaux et économiques tout en niant des rapports culturels influents, *a fortiori* sur une échelle de plusieurs siècles.

Pour revenir au seul cadre de la Méso-amérique, la méthode diachronique permet également de mettre en évidence une écriture polymorphe, mais avant tout une écriture. La seule perspective synchronique bornerait l'horizon de la production pictographique aux seules productions manuscrites, au mieux à l'iconographie de l'époque V. Par la conjonction de ces deux perspectives, la mise au jour des règles scripturales, (des associations conventionnelles), n'aura de limite que dans la présence ou l'absence de comparaisons vérifiables et probantes.

. Méthodologie historiographique et conséquences bibliographiques

Le travail de DEA est souvent un projet de recherche qui passe par un travail d'exhaustivité des questions sur un sujet donné. Les recherches historiographiques représentent donc un des axes principaux du mémoire. Précédé généralement par plusieurs années à étudier au sein d'une même discipline, ce travail paraît peut-être d'autant plus naturel. Il s'ensuit généralement une bibliographie conséquente. Le cas est différent dans notre contexte.

Depuis maintenant un siècle, une certaine méthodologie ainsi qu'un certain cadre théorique ont, sur la question particulière des codex préhispaniques, nourri plus d'espoir qu'ils n'en ont satisfait. Cela ne pouvait s'expliquer par la seule difficulté du sujet ou par le peu d'enthousiasme qu'il suscitait.

En portant à l'historiographie l'intérêt habituel, un phénomène d'assimilation psychologique aurait inévitablement laissé des emprunts durables, en modelant, formatant une certaine vision de la Mésio-amérique et de ses codes. La meilleure raison est simple. On ne cachera pas un incontestable « noviciat » qui caractérise et par certains côtés pénalise le travail présent. Il aurait donc encore été plus difficile d'échapper à cette phase d'imprégnation psychologique, d'autant que les travaux faisant référence en la matière ont été menés par de véritables hommes de science, dont l'érudition manifeste et impressionnante se serait imposée comme un chemin éclairé qui ne demandait qu'à être suivi. Un des exemples qui vient spontanément est celui du chercheur Allemand Edouard Seler. Son œuvre est celle d'une vie. Il a proposé, au début du XX^{ème} siècle, un travail considérable sur les codex préhispaniques et coloniaux. Il fut certainement le premier à utiliser les informations espagnoles pour comprendre les différents codex. De nombreux épigones utilisent encore son travail comme une source de renseignement incomparable, ce qui ne manque pas de l'être. La première étape de ce travail aurait donc été de consulter les sources du chercheur Allemand. Elle aurait certainement eu pour conséquence une marque indélébile, comme l'auraient été celles des autres auteurs qui font référence.

Force est de constater pourtant que les résultats obtenus dans le siècle dernier ne représentent pas un obstacle à la légitimité du présent travail. Si toute recherche sur la question de la sémantique pictographique ne peut être validée du sceau de la redondance, de l'inutile ou du déjà-vu, en faisant référence au constat de M.L. Portilla, alors il est probable que les exigences actuelles diffèrent des conclusions passées. La redondance serait donc venue de la répétition inévitable de certains modèles établis, répétition rendue nécessaire par un travail historiographique classique.

Il pouvait méthodologiquement être « tenté » une approche non conventionnelle, répondant à un objectif clairement défini. Il n'était d'ailleurs pas question d'atteindre l'objectif, mais de « tendre vers », ce qui suppose un minimum que l'on souhaite requis. Cet objectif s'inscrit dans une planification de l'accumulation des connaissances. Il consiste, à partir du « minimum requis », (problématiquement quantifiable), à se forger par soi-même, (autant que faire se peut), des outils de méthode et d'analyse qui seraient susceptibles de mieux répondre aux problématiques contemporaines. Plus précisément, cette méthode est celle du doute, ni suspicieux, ni hyperbolique, il répond à la nécessité de mettre en suspens les certitudes et les vraisemblances avant de s'engager dans une voie.

Cette remarque conduit à la planification des connaissances. Le travail fondamental de l'historiographie est considéré comme un second moment du projet. Il serait inconcevable de ne pas vérifier, au sens épistémologique, les diverses hypothèses établies dans ce mémoire. C'est pourquoi l'entreprise historiographique est certainement la prochaine étape, la première dans le cadre d'un doctorat. Il s'ensuit une carence bibliographique patente. L'effort a été fait de concentrer un maximum de connaissances à partir du minimum d'ouvrages. Le choix de ces ouvrages correspondait ou voulait correspondre à des travaux récents, (dans l'ensemble), qui semblaient proposer des alternatives aux schémas classiques sur la Mésio-amérique. Une bibliographie « réelle », mince, est accompagnée d'une seconde bibliographie qui indique des ouvrages déjà en notre possession, ou que nous avons, ou aurons les moyens de consulter. Cette seconde bibliographie, si l'on peut juger sur une intention, indique en quel sens est programmé la suite du travail, qui est lui-même corrélatif d'un travail particulier sur les chroniques espagnoles, ainsi que sur l'assimilation des règles essentielles, sinon plus, de la langue nahuatl.

Si l'objectif du « minimum requis » vise explicitement un maximum d'autonomie d'analyse, il n'entraîne pas moins un inconvénient inversement proportionnel, celui du manque de références et de

connaissances. Ce dernier point représente un problème majeur pour la présente phase du projet de recherche. Ce principe méthodologique et ses carences est donc choisi en toute responsabilité. Le choix répond d'une raison simple. Il semble, sur un plan cognitif, plus naturel d'acquérir des connaissances que de se défaire de préjugés, résultant souvent d'un modelage inconscient.

. Méthodologie et sémantique pictographique

La question sous-jacente à ce travail est : qu'est-ce que cela signifie ? Cette question suppose une méthodologie particulière et des outils conceptuels efficaces. Elaborer une méthodologie dont l'objectif est une sémantique de la production pictographique ne peut pas se faire, à notre échelle, en l'espace de quelques mois. Il ne peut donc s'agir que de propositions imparfaites, en cours de réflexion.

Partant du principe que la production pictographique des codex préhispaniques est une écriture, il en découle des considérations méthodologiques et axiomatiques. Les peintures au sein des codex sont donc considérées comme des signes chargés d'une certaine signification, d'un sens. L'ensemble de ces peintures représente donc un système de transmission des significations. Les significations forment en fonction de certains principes cognitifs, une logique qui détermine la cohérence des relations. Cette logique n'est pas construite selon des principes d'identité par exclusion, séparation, selon une ontologie distinctive binaire. La relation d'identité du signe est fondée sur une logique de concaténation, d'adjonction. Une « chaîne » de concaténation représente un champ sémantique particulier. Plusieurs champs sémantiques peuvent interagir comme des ensembles et produire des significations nouvelles.

Partant également du principe qu'une écriture est une projection du dispositif cognitif de la pensée, l'étude de la sémantique scripturale implique d'étroites connivences avec l'étude de la langue, en l'occurrence nombreuses, et celle de la pensée. L'utilisation d'un vocabulaire appartenant à ou proche de la linguistique ne doit en ce sens pas surprendre. On pourrait utiliser l'analogie célèbre des rapports entre la politique et la guerre pour caractériser les relations écriture/langue/pensée : une continuation par d'autres moyens.

En ce sens un pictogramme est considéré comme un signe qui produit du sens. C'est à une certaine méthode de l'histoire de l'art que se heurte cette proposition. Le pictogramme n'appartient pas à un « système de formes », il n'est pas un symbole. Le symbole est défini ici comme étant une signification allégorique, c'est-à-dire qui s'explique, qui prend son sens par une référence extérieure, une analogie. Entendons le terme analogie en tant que deux choses distinctes placées sous un rapport commun. Par exemple, la colombe et la rameau symbolisent la paix. En ce sens déjà, Tlaloc ne symbolise pas la pluie. Le symbole n'est pas une écriture, sa signification est arbitraire dans le sens où il ne peut être expliqué que de l'extérieur. Le symbole nécessite la connaissance *a priori* de sa signification et de son extension analogique. Personne ne peut déduire la signification de paix à partir du concept de colombe. Dans ce cas, si la production pictographique manuscrite était un système de symboles, le tlacuilo, (« peintre »), devait se déplacer avec son codex pour expliquer chaque signification de chaque symbole à qui voulait comprendre son message. On imagine difficilement comment toutes les significations de tous les symboles auraient pu se transmettre oralement et efficacement dans toute la Mésopotamie. L'assimilation du pictogramme au symbole a d'autres effets. Le pictogramme du disque de jade symboliserait la préciosité. Mais il garderait pour signification première la pierre. De cette confusion provient peut-être « l'illusion figurative ». Consentant à accepter l'idée que la chose peinte ne signifie pas la chose réelle, le partisan de l'interprétation naturaliste propose au mieux un sens figuré, qui n'est autre que symbolique. Dépasant la vision d'un jaguar en train de rôti, (Izapa stèle 12), il pouvait accepter une signification symbolique, de chasse et de prédation. La stèle devenait une scène magico-religieuse où la représentation du jaguar dominé symbolise sa prédation réelle future, comme à Lascaux.

Les pictogrammes sont donc définis comme des signes qui s'articulent dans un système. Le pictogramme est alors un signe produisant du sens. La signification d'un signe, dans le cadre de l'écriture, n'est pas allégorique mais tautégorique. Il est en quelque sorte sa propre justification, il se comprend selon un mode interne, car il s'articule selon une logique et un système, une syntaxe. L'écriture est un système de signe qui peut se comprendre par la connaissance des règles qui déterminent la cohérence des articulations. Les conventions graphiques participent de certaines règles qu'il est supposé possible de découvrir par l'analyse et la comparaison. De ce point de vue, le tlacuilo savait qu'il serait compris sans avoir besoin d'expliquer chaque signification. Le lecteur devait connaître les règles et les conventions nécessaires à la compréhension du manuscrit, à la restitution de leur signification. Le système hiéroglyphique égyptien par exemple, en tant qu'écriture, a pu être traduit à partir d'analyses internes. Il est à préciser que l'existence d'un alphabet est nécessairement avantageuse, à l'instar de la disposition répétitive des glyphes.

Selon ces axes méthodologiques, on évitera de considérer les chroniques espagnoles, en particulier l'œuvre de Sahagun, comme une éventuelle explication des « sens figurés », des symboles que représentent les pictogrammes. La notion de calendrier pourrait comporter des nuances. Identifier un tonalli et se reporter au tonalamatl du codex de Florence pour déterminer sa valeur, bonne ou mauvaise, puis associer cette « date » à un rite, consisterait davantage à répondre à la question : A quoi cela sert-il ? et non Qu'est-ce que cela signifie ? Une des conséquences de la première question serait de considérer le signe comme un média transmetteur d'action, non comme un signe sémantique. Sous un angle fonctionnel un tonalli est toujours identique à lui-même, puisque sa fonction est celle d'un repère temporel ou d'un destin, bon ou mauvais. Poser le problème de la signification montre des différences graphiques pour la représentation d'un même tonalli, selon les contextes dans lesquels il s'inscrit. Un même tonalli peut donc se prêter à une analyse « componentielle » qui met en valeur différents sèmes. L'exemple du signe atl est concluant. Il découle explicitement que les différents sèmes qui composent le signe sont des références, selon les cas, à la notion de cipactli, de tepetl, d'une convention graphique propre à la représentation de l'eau, dont les différents éléments peuvent être dotés d'un connotation ternaire. Une méthodologie de la fonction n'autorise pas ce genre de distinctions, de rapports d'identités, autrement dit les différentes possibilités de structuration qui ont des conséquences directes sur le sens particulier d'un signe.

Les manuscrits pictographiques seront pour ces raisons, considérés comme un système de signes transmettant des significations, articulées par des règles de structuration et de logiques propres à produire une cohérence.

I/ Culture MésO-américaine et considérations générales

1/ L'aire de la MésO-amérique, histoire et culture

L'aire de la MésO-amérique est le vaste ensemble de cultures et de langues dans laquelle ressurgit sans cesse le problème de la continuité et de la rupture. En 1943, Paul Kirchhoff a défini les critères de cette aire américaine « moyenne » pressentie plus culturelle que géographique. Dans la diversité des cultures se reflète la diversité des langues, qui s'agencent dans une mosaïque disparate où une hétérogénéité confuse s'impose à l'œil non averti.

Au-delà des discontinuités premières s'imposent des traits culturels communs à l'ensemble des populations de ce territoire. Les computs du temps propres et originaux, le rite sacrificiel humain et sa cohérence particulière, le système d'expression pictographique, les fonds mythologiques communs, le jeu de balle unique en son genre, les conceptions d'un espace-temps symbolique et unifié, sont autant d'éléments propres à un fond commun culturel aussi partagé globalement que nuancé régionalement. L'existence de ce fond commun culturel inhérent à la MésO-amérique entraîne deux conséquences.

De part l'ampleur et la généralisation de ces traits culturels communs il ne peut s'ensuivre qu'ils soient apparus ou se soient partagés dans une période récente. Il faut nécessairement partir d'une certaine antiquité à moins d'accorder aux rites, aux idées, aux mythes une vitesse de propagation propre aux virus. Partant de cette antiquité il faut supposer une continuité historique contre l'idée d'une histoire faite de ruptures et d'éclatements successifs qui interdiraient l'établissement d'un fond conceptuel commun. Compartimentée, vitrifiée, l'histoire incite à observer des aires culturelles sans liens entre elles, en somme des apparitions *ex-nihilo*. Mais accorder une dynamique à l'histoire, en tant que continuum, resitue l'action humaine dans une continuité, qui, par définition, précède tout changement. L'horizon Olmèque, en tant que « cultura madre », s'impose comme le point de référence le plus lointain dans le temps. Jusqu'à la culture Aztèque ce fond conceptuel commun s'est transmis en évoluant.

Deuxièmement, la transmission de ce fond conceptuel commun fut rendue possible par l'existence d'un groupe culturel, capable de la dite transmission au cours des époques. Ce groupe, qui doit être ou s'être répandu et ancien, C. Duverger propose que ce soit celui des Nahuas. Le groupe Nahua aurait ce rôle de dénominateur commun de la MésO-amérique, une souche culturelle et identitaire telle que « cette adéquation de la nahuatlité et de la méso-américanité paraît relever de la constatation la plus évidente » (1999 : 31). Le phénomène Olmèque est subséquentement une souche Nahua. L'hypothèse est retenue jusqu'à une contradiction plus forte. De ce point de vue il faut replacer cette « souche culturelle » nahua dans une dynamique historique qui va des Olmèques aux Aztèques, à travers une continuité de périodes.

Deux rapports de la dynamique historique, la continuité dans les évolutions et les évolutions dans la continuité, permettent la mise en relief de relations particulières entre différents groupes des différentes périodes.

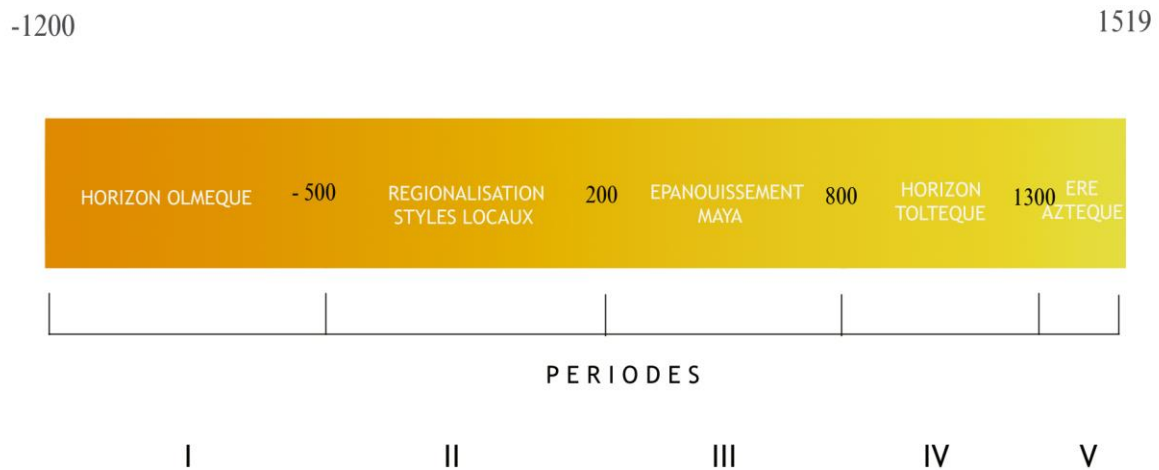
Les formes persistantes, les traits de continuité, sont les facteurs d'une homogénéité globale dont les éléments ont été décrits. Elles se retrouvent à des niveaux divers comme la religion et la mythologie, l'écriture, l'agriculture et un ensemble conceptuel général.

A l'intérieur de ces formes persistantes les modulations culturelles se présentent comme autant d'évolutions et de ruptures qu'elles soient d'infimes changements ou des évolutions durables. Les

évolutions dans les continuités interviennent régionalement et deviennent des particularismes ou se développent à leur tour et s'étendent durablement.

Pour prendre un exemple, l'écriture pictographique est attestée depuis la période Olmèque. Les codes graphiques qu'elle met en œuvre pour noter les signes du calendrier rituel sont à la période Aztèque le résultat de changements qui n'obstruent pas la reconnaissance de certaines persistances établies depuis plus de 2000 ans. C'est à travers une continuité générale que l'on peut reconnaître les styles régionaux propres par exemple à la zone Mixtèque ou à celle des Mayas à un moment donné. Ces persistances et ces changements s'inscrivent dans une chronologie, dans un certain ordre du temps, qui met au jour les phases de ruptures et les moments d'expansion ou de diffusion des différentes cultures.

D'inspiration euratlantique, deux chronologies, l'une récente, l'autre ancienne. La première, dite « classique » ou traditionnelle encore, considère la redécouverte du groupe Maya au XIX^{ème} siècle comme point de référence historique et culturel. Mais l'actualisation des connaissances, implique l'utilisation de la seconde chronologie.



La première, (« classique »), est représentée à titre transitoire. Son intérêt épistémologique est manifestement de montrer la distance prise avec une tripartition européocentriste.

2/ Les manuscrits préhispaniques

Les codex préhispaniques, avant d'être précieux, furent dangereux. Potentiellement un obstacle à l'évangélisation, leur destruction massive sembla nécessaire. Mais la compréhension aidant la conversion, certains furent faits à la demande des espagnols. S'ensuit deux sortes de codex, ceux qui sont antérieurs à la conquête et ceux qui sont postérieurs. La déduction est incluse dans les prémisses mais doit être soulignée. Les premiers, endogènes, sont des productions internes à la Mésio-amérique. Les seconds sont le fruit d'un métissage, ils contiennent déjà les traces d'une acculturation, d'une assimilation de canons européens. Leur hétérogénéité marque le commencement d'une nouvelle histoire, et ce même s'ils maîtrisent encore les techniques et les références traditionnelles. Pour ces raisons l'étude des codex endogènes est privilégiée bien que non exclusive. Comprendre les codes internes, en vigueur en Mésio-amérique, doit être le préambule de toute tentative d'analyse de cette écriture.

Les codex ne forment pas un ensemble homogène de manuscrits. Avant d'être endogènes ou exogènes ils proviennent de cultures différentes et variées, ils ne forment pas un vaste corpus unifié. La diversité des régions desquelles ils proviennent sont autant de nuances culturelles qui influent sur la conception et le « style » général d'un manuscrit. Pourtant, par-delà ces différences, les computs du temps, les calendriers, les grandes divinités, les principaux thèmes mythiques se rencontrent dans la plupart des écrits, qui utilisent et partagent des modes de lecture particuliers. Si nos livres s'accommodent mal d'une vision synoptique, les manuscrits indiens semblent faits pour cela. Le pliage en accordéon permet d'un seul regard d'observer l'ensemble d'une face ou de sélectionner les séquences choisies. Il faut prendre en compte cet élément pour envisager les diverses possibilités de lecture qui s'offraient au prêtre.

Marquant la différence entre les codex postérieurs à la conquête et ceux qui la précèdent, le groupe Borgia est un ensemble de 5 codex et porte le nom de l'un d'entre eux, ou plutôt du cardinal qui le posséda. E. Seler, au début du siècle dernier, a proposé de faire de ces cinq codex un groupe qui comprend les codex Borgia, Fejervary-Mayer, Laud, Cospi et Vaticanus B. Nous n'avons pas constaté dans le texte les raisons de l'auteur. Mais il paraît logique qu'il forma ce groupe en fonction de particularités communes comparativement aux autres codex. Il doit bien y avoir entre eux une ressemblance, une homogénéité de style et de contenu, des éléments propres à former un groupe. C'est ce qui est supposé sans avoir pu faire l'objet de vérifications plus précises. On peut aujourd'hui poser quelques questions sur la légitimité actuelle d'un tel paradigme. La validité étant histoire de critères, les variations des uns entraînent celles des autres.

Dans un premier temps les critères de validité doivent être mis en relief. L'homogénéité générale, le style, le contenu et l'« endogénéité » paraissent être les principaux. S'ensuit contiguement les questions relatives à la validité des critères. Un argument fort est le caractère endogène des manuscrits du groupe. Pour trois d'entre eux, Borgia, Laud et Fejervary-Mayer, aucune remise en question, à notre connaissance, ne concerne leur « préhispanicité ». Mais concernant le Cospi et le Vaticanus B des questions existent. C. Duverger par exemple, écrit à propos du Cospi, « ...qu'il est raisonnable de penser que le manuscrit a été préparé en blanc avant la Conquête mais que sa peinture a été exécutée, probablement en deux temps, après la Conquête, entre 1530 et 1540 »¹. Le Vaticanus B serait une « copie coloniale d'un manuscrit précolombien ». Il n'est pas question de ne pas vérifier soi-même l'ensemble des hypothèses sur le sujet, et donc de tenir pour pérennes des propositions non expérimentées personnellement. Mais c'est un travail qui dépasse le cadre d'un DEA et devra donc être reporté sur une thèse. Pour l'heure, la simple remise en question de leur qualité préhispanique, fut-elle isolée, implique d'en tenir compte. Par conséquent, un des critères n'étant pas rempli ou satisfaisable, le groupe Borgia n'est plus un paradigme synthétisant des connaissances. Autrement dit, l'unité du groupe Borgia ne semble plus assez cohérente pour continuer à faire l'objet d'une

¹ Christian Duverger, *codex cospi compte rendu société des américanistes...* à compléter

dénomination scientifique. Il finit même par poser des problèmes quand il faut définir les régions d'origine de ces cinq codex, ce qui sera abordé ultérieurement.

Il ne s'agit pas d'une des innombrables erreurs concernant les noms des choses de la Nouvelle-Espagne. La rectitude en la matière ne fut jamais le centre du débat. Et quand elle le fut, l'assise d'un consensus général l'emportait sur l'intérêt de la dénomination rigoureuse. Dans le cas du groupe Borgia, il s'agit d'une observation scientifique qui a des conséquences sur l'orientation des recherches postérieures. Il est donc encore possible d'ouvrir un débat sur la légitimité de ce paradigme et de ne pas se rendre à la fatalité américaniste de la quasi systématique erreur de dénomination.

3/ Le codex Laud

Le codex Laud est un manuscrit composé de 24 folios se dépliant sur 398,4 cm. Ses côtés mesurent dans l'ensemble -parce que les dimensions varient de quelques millimètres- 16,5 x 15,7 cm². Le début du manuscrit est manquant et il est trop tôt pour spéculer sur son hypothétique contenu. Les codex portent souvent le nom de celui qui les a possédés, c'est le cas pour le codex d'Oxford. William Laud, (1573-1645), évêque de Canterbury et Chancelier de l'université d'Oxford fit don du manuscrit à la Bodleian Library. Avant William Laud l'histoire n'est pas connue. Il est possible que le manuscrit lui ait été offert en tant que document hiéroglyphique égyptien.

L'historiographie du codex est aussi variée que peu étendue. Son origine est incertaine et fait débat depuis plus d'un siècle. Une des préoccupations majeures est de déterminer l'origine géographique et culturelle du manuscrit, comme si cela contribuait à dévoiler ses secrets. Sans rentrer dans les détails, les diverses hypothèses se partagent entre plusieurs régions. Concernant E. Seler la région d'origine est celle de Puebla et nord Oaxaca. A. Caso la situe dans la zone Tlaxcala-Puebla en raison des ressemblances avec l'autel B d'Izatlán. A sa suite K. Nowotny adopte cette région pour origine. Par contre, en 1961, H. B. Nicholson étend les origines du manuscrit au centre et au sud de Veracruz à travers Tehuacan, Cozcatlan et Teotitlan del camino. Au sujet du Fejervary-Mayer, E. Thompson observe une forte influence Maya et associe son origine à la zone d'échange de Xicalanco dans le Tabasco.

De leur côté les dieux ont des cultures d'origine aussi diverses. En corollaire, il est attribué au manuscrit différentes influences culturelles. On rencontre pêle-mêle les Mixtèques, les Mayas, les Aztèques, des origines Toltèques et Olmèques. Aucun doute, ces manuscrits sont Méso-américains.

En fin de compte la liste est quasiment exhaustive et traduit une certaine incertitude qui n'échappe pas à la tendance souvent centripète de ses propres intérêts. Le débat est donc ouvert et ne peut être approfondi que par des investigations poussées, qui feront l'objet d'un travail ultérieur. Pour l'instant, l'origine de ce manuscrit peut se circonscrire dans une zone qui ne s'étend pas sur moins de quatre à cinq états, ce qui est toujours un début. Il est proposé, afin de mieux visualiser le problème, une carte regroupant approximativement l'ensemble des hypothèses historiographiques qui délimitent la zone d'origine du codex Laud.

² Pour la structure et la description physique nous renvoyons à C A Burland, Codex Laud, Bodleian library oxford, Akademische Druck, Graz, Autriche. Dans un travail de plus vaste amplitude il faudrait évidemment mener des recherches personnelles sur le manuscrit original.



Le contenu du codex ne rencontre pas moins d'hypothèses divergentes. A. Caso synthétise les différents courants interprétatifs de son époque en deux grandes visions générales. Ces observations concernent les codex dits Mixtèques, comme le Nuttall, Becker, Vidobomensis, mais ne sont pas incompatibles avec les grandes interprétations des codex du groupe dit Borgia. Il écrit donc : « two schools have attempted to interpret these manuscripts : the German, with Seler, Lehmann, and Beyer, which considers them religious, astronomical, and mythological statements; and the Anglo-American school, which considers their contents to be historical »³. Se présentent d'un point de vue épistémologique, deux courants d'idées qui restent globalement actuels. D'un côté la lecture « historique » se rapproche d'une tendance « matérialiste », alors que le courant allemand porte les marques d'une approche « idéaliste ». Il est probable que la prise de position en faveur d'une des deux chapelles soit sans issue, parce qu'en général, un angle de vue partisan oblitère tout ce qu'il ne peut pas rendre cohérent dans son propre système, ce qui conduit soit au rejet, soit à forcer l'interprétation.

Une autre tendance interprétative consiste à interpréter les scènes pictographiques comme les significations directes de leurs représentations. C'est le chemin le plus court de l'interprétation, le premier degré de compréhension, c'est l'option dite « naturaliste ». Tlaloc peint sur une montagne d'où s'écoule un flot puissant, dans lequel un homme est couché, ne signifie pas nécessairement que le dieu de la pluie a puni les hommes par des inondations violentes. La légitimité d'une telle interprétation ne tient qu'à sa facilité, et fait appel à un « sens pratique » qui semble plus réducteur qu'explicatif. Pourquoi l'homme occidental serait-il capable de symboliser et créer des significations complexes alors que l'indien, en peignant, ne signifierait que ce qu'il voit ? Il faut créditer l'écriture Méso-américaine de la faculté de la projection, de l'abstraction, trivialement même du « second degré », à moins de confirmer tacitement ou involontairement des capacités inégales, voir une naïveté exotique.

³ Alfonso Caso, *Mixtec writing and Calendar*, Archeology of Southern Mesoamerica, University of Texas, 1965.

C.A. Burland voit par exemple dans le codex Laud la narration de la vie humaine et de ses dangers⁴. Il faudrait d'emblée prêter au tlacuilo des intentions qui ne résistent pas au simple parcours du manuscrit. En supposant le rôle et l'importance de ces manuscrits, comment conclure à une histoire « réaliste » des vicissitudes de la vie ? D'un autre côté, le « tout symbolique » aurait pour écueil de creuser un écart profond entre les représentations pictographiques et les éléments de la réalité. Autrement dit, le fait de peindre un signe figuratif renvoie à des significations autres que la première qui n'est que descriptive et matérielle, mais ne s'éloigne pourtant pas des éléments fondamentaux de la nature, (y compris les dieux), qui restent le socle premier des préoccupations.

Le codex d'Oxford, comme le Fejervary-Mayer et le Borgia, sont considérés généralement, dans leur fonction et leur utilité, comme des calendriers rituels et divinatoires. Il faut entendre que ces manuscrits renferment un comput du temps particulier auquel correspondent des injonctions rituelles. A travers elles transparaîtraient des éléments de mythologie rassemblant des divinités diverses. Si l'hypothèse est plausible, elle n'en demeure pas moins non vérifiée dans le sens où il n'existe raisonnablement pas de certitude. Il est bien possible de soutenir, comme K. Nowotny, que le codex Laud contient deux rituels, l'un concernant l'enterrement et l'autre une éclipse de soleil, le premier nécessitant 9 prêtres et l'autre 22⁵. Mais il faut se rendre à l'évidence. Aucune hypothèse n'a trouvé de véritable consensus général et des thèses contradictoires coexistent faute d'arguments irréfutables.

Selon ses choix, il est possible de soutenir que le codex Laud est d'origine Mixtèque et qu'il est le pendant astrologique et religieux de la généalogie des chefs trouvée dans le Nuttall par exemple. Il est possible aussi d'affirmer que ce codex n'est ni maya ni mexicain, qu'il est basé sur un cycle vénusien et sur le système dit Tun Maya, comme Burland. Nous n'en savons pas tant. La prudence voudra que nous ne partions d'aucune thèse tenue pour acquise en la matière, d'avancer pas à pas sans généralisation brutale, et sans la volonté, en point de mire, de construire plutôt que restituer la cohérence globale de ce manuscrit, dont la première chose à reconnaître est son extrême complexité.

Il est possible, après une brève présentation historiographique, de déduire quelques éléments d'ordre épistémologique. La diversité des hypothèses quant à l'origine culturelle et régionale implique la prudence dans les limites d'une aire comprenant pas moins de cinq régions (au minimum), couvrant plusieurs milliers de km², cela bien sûr sans considérer les similitudes avec les autres codex plus éloignés. De plus, la diversité des dieux présents comprend, quant à elle, la globalité de la Méséo-amérique et concerne les principaux horizons culturels depuis l'époque I. Enfin, la technique comparative, (nous faisons référence à la comparaison existante entre la représentation de Tezcatlipoca de l'autel B d'Izatlán et celle du codex Laud), qui consiste à associer l'origine culturelle ou régionale d'un codex, en fonction de similitudes stylistiques avec des fresques, des autels, ou des stèles, révèle une ressemblance certaine, mais dont on peut tout autant conclure deux thèses opposées. La première, comme A. Caso, que cette ressemblance révèle un lien qui montre le lieu d'origine du codex Laud. Ou bien la seconde, que cette ressemblance implique une rigoureuse et large répartition des codes pictographiques, sémantiquement et « stylistiquement », à travers des zones très étendues. Il manque encore d'éléments assez déterminant pour trancher. Ces remarques historiographiques engendrent plusieurs conséquences.

En premier lieu, devant la récurrence et la généralisation de certains codes pictographiques, on peut déduire que les manuscrits préhispaniques sont trans-linguistiques. Les codex peuvent jouer un rôle de media de communication qui ne nécessite pas de parler une langue particulière pour les comprendre. Cette technique permet une certaine homogénéité entre un fond culturel commun et une mosaïque de langues différentes.

De l'ancienneté de cette tradition découle ensuite une persistance des modèles conceptuels et mythico-religieux qui concorde avec l'hypothèse d'un fond commun culturel ancien. Encore une fois l'on imagine mal un tel système dépourvu de racines lointaines dans la longue durée.

Enfin, ces résultats s'accordent avec l'idée d'un continuum culturel Méséo-américain qui peut être par exemple incarné par la souche Nahuatl. Cela a pour conséquence d'incliner à penser que

⁴ C.A. Burland, Codex Laud, Bodleian library oxford, Akademische Druck, Graz, Autriche. " The document deals with many subjects, mainly to do with the passage through life, and with its dangers".

⁵ In Jacqueline Durand-Forest, JSA.

si les Nahuas sont le dénominateur commun de la Mésopotamie, alors ils peuvent l'être aussi en ce qui concerne les codes pictographiques. Autrement dit, au-delà des particularités culturelles et régionales qui caractérisent les codex, il est possible que ce qui leur est commun soit dû en partie à la souche Nahuas.

4/ Les folios 9/16

Ce travail ne porte pas précisément sur l'ensemble du codex mais sur huit folios, des planches 9 à 16. L'intention initiale était d'étudier le manuscrit dans sa totalité. Mais il est apparu que l'ampleur de la tâche ne correspondait pas avec le cadre d'un DEA. L'idée s'est imposée d'étudier une séquence seulement, mais non sans la mettre en perspective avec l'ensemble du manuscrit, d'autres codex, ainsi que certains supports tels des stèles ou des autels. Le choix de ces folios comporte donc une certaine part d'arbitraire, car il serait difficile de prétendre à une parfaite légitimité d'une série de folios sur une autre. Toutefois cette série pictographique comporte des éléments qui rendent ce choix partiellement arbitraire.

Les folios sélectionnés comportent une structure complète et unifiée. En effet, comme on peut le constater, il existe dans cette série une thématique précise et récurrente. La structure générale est identique sur les huit folios et semble former un tout, un ensemble qui, s'il n'est absolument pas à écarter du reste du codex, n'en demeure pas moins complet, au moins dans ses apparences. A l'intérieur d'un cadre général identique, les variations s'enchaînent de folio en folio pour donner l'impression d'une suite précise de pictogrammes dont il faut déterminer la nature et la fonction.

D'autre part, ces scènes mettent en jeu des champs symboliques vastes, à travers les divinités représentées, les structures dans lesquelles elles s'insèrent, le cadre calendaire, la symbolique des objets. C'est pourquoi l'on retrouve à travers les thématiques présentes ici, des correspondances importantes qui dépassent de loin le codex Laud et sont en résonance étroite avec le mode de pensée Mésopotamien en général. Ces folios ont donc l'avantage d'ouvrir à des réflexions plus globales, synchroniques et diachroniques, en permettant des correspondances comparatives qui resituent dans son ensemble la complexité de l'écriture pictographique.

Enfin, cette séquence présente une structure générale qui associe clairement les scènes, non à des dates « historiques », précises, mais plutôt à des zones cardinales, marquant un rapport qualitatif et non quantitatif. Ce type d'association n'est pas isolé et se rencontre dans les deux autres codex abordés. De plus, l'association de personnages avec un cadre particulier, comme un temple, ainsi qu'avec des objets pouvant être des offrandes, se rencontre également à plusieurs reprises. Il s'agit donc d'un mode de représentation et donc de signification récurrent dont la généralisation atteste de la valeur conventionnelle.

II/ Analyse des folios 9/16

1/ Le débat sur l'écriture

L'écriture est un progrès sur l'oralité comme l'imprimerie sur la technique manuscrite. Dans le cadre d'une évolution de l'espèce humaine en termes d'acquis successifs, le progrès est double. D'une part il décrit techniquement la possibilité de mieux mémoriser ce qui doit l'être, conserver des traces pérennes de la parole ou libérer les capacités mnémotechniques pour d'autres tâches. D'une autre il manifeste et stigmatise les paliers franchis par l'espèce. L'amalgame consiste à faire une analogie entre la progression d'*Homo habilis* à *Homo erectus*, et par exemple, la progression que représentent les tablettes d'argile d'Uruk III et IV vers -3300 et -2900, qui font conventionnellement parti des premières traces de l'écriture cunéiforme, et marquent le pas décisif d'une transcription syllabique.

L'homme est en fin de compte de plus en plus homme au fur et à mesure qu'il évolue selon le schéma linéaire classique allant des formes les plus simiesques aux plus humaines. C'est ce qui autorise la sous-humanité du primitif. C'est ce qui le conduit à jouer son rôle d'enfant dans l'évolution de l'espèce. De même que l'*Australopithecus africanus* a manqué le statut d'homme au sens strict, celui qui ne maîtrise pas, peu importe la raison, l'écrit, ne peut prétendre au statut étroit de « civilisé ». Au stade de *sapiens sapiens*, le schéma linéaire conserve sa vigueur. Les rares groupes primitifs d'aujourd'hui sans métal ni écrit sont le miroir de notre enfance paléolithique. Ces conceptions reflètent une théorie cohérente au XIX^{ème} siècle⁶ dont les ramifications inconscientes persistent aujourd'hui. L'idée d'un parallélisme entre phylogenèse et ontogenèse, d'une évolution culturelle progressant par paliers dont nous sommes l'extrémité, est cofondatrice de l'anthropologie du XIX^{ème} siècle dont l'intérêt coloniale est au service de l'expansion nationale. Ces idées furent étayées en France notamment par la loi dite des trois états d'Auguste Comte⁷, en corroborant une vision linéaire, hiérarchique et dominatrice, sous couvert d'une scientificité sublimée. Les expositions coloniales du début du siècle dernier, les « zoos ethnologiques », prisés et « politiquement corrects », n'étaient que le reflet pratique et social, l'aboutissement cohérent de ce genre de considérations.

Selon ces principes, l'écriture représente un haut degré d'évolution dans le processus « d'homínisation culturelle ». Dès lors, devient « primitif », maintenant « premier », celui qui n'utilise pas l'écrit. Toute population n'utilisant pas l'écriture a une carence évolutive qui permet de la classer dans un ordre hiérarchique inférieur ou diplomatiquement « en voie de développement ». Ce rapport hiérarchico-évolutif existe de la même façon au sein de l'écriture. Ce processus comparable concerne la technique du pictogramme et celle du phonétisme.

⁶ Jean-Loup Amselle, Logiques métisses, Payot 1999. p 18 la résultante de l'industrialisation, de la migration vers les villes et l'adéquation d'une « haute culture » à un Etat territoriale. « tous les peuples qui sont parvenus à fonder un état réussissent à former de vraies nations, les autres constituent des minorités ethniques, l'ethnie devenant ainsi une sorte de nation au rabais ».

⁷ Auguste Comte, Cours de philosophie positive, ...à compléter

C'est en se demandant ce qu'est l'écriture et ce qui la caractérise que ce pose le problème. Plus précisément il s'agit de mieux comprendre si l'étude des manuscrits préhispaniques est l'étude d'une écriture, ou autre chose. Autrement dit, le pictogramme, au sens large, répond-il aux critères qui peuvent qualifier cette « expression écrite peinte » de véritable écriture ?

Cette réponse est vaine si elle ne renvoie pas à l'analyse des critères eux-mêmes. Le principal critère existe depuis le XVIII^{ème} siècle et continue à notre époque d'être utilisé : « *Plus l'écriture est grossière, plus la langue est antique. La première manière d'écrire n'est pas de peindre des sons, mais les objets mêmes, soit directement comme le faisaient les anciens mexicains... La peinture des objets convient aux peuples sauvages* »⁸. Proto écriture, le pictogramme est une étape formatrice, le « primitif », « sauvage » de l'époque, dessine ce qu'il voit, comme l'enfant dessine avant d'écrire vraiment. Rousseau n'est pas humaniste il est indulgent. Le critère d'exclusion est de peindre une chose et non la façon de la prononcer. Le problème se pose déjà de savoir si la peinture d'une chose signifie cette chose ou renvoie à d'autres sens en rapport ou non avec cette chose.

Une deuxième forme du critère. « Les pictogrammes ne possèdent aucun référent linguistique d'aucune sorte ; ils décrivent un événement ou véhiculent un message par le biais d'une série de dessins. Un tel instrument peut difficilement être appelé écriture »⁹. Le critère est le même que Rousseau et rappelle un ouvrage de W.Warburton paru en 1744 : *Essai sur les hiéroglyphes des égyptiens, où l'on voit l'origine et le progrès du langage et de l'écriture, l'antiquité des sciences en Egypte, et l'origine du culte des animaux*.. Il établit la supériorité de l'écriture égyptienne sur l'écriture chinoise car il y voit une évolution complète de l'abstraction de l'image à la lettre. La formation de la linguistique comme science permet maintenant de préciser ce critère en terme de « référent linguistique » mais le fond reste le même. Il manque au pictogramme de décrire un son pour être autre chose qu'une écriture « en formation », « pré », « proto » ou autre balbutiement de l'évolution.

Le référent linguistique est ce qui exclu donc les pictogrammes du champ de l'écriture. Il y aurait eu dans le Mexique préhispanique des centaines de langues mais pas d'écriture. Ou plutôt si, une pré-écriture, une « manière » d'écrire qui serait devenue syllabique avec le temps et de la chance, cette chance étant la conquête. Il faut souligner parallèlement l'existence d'hypothèses sur le phonétisme Maya, (effectif ou en gestation), ce qui les rendrait moins dissemblables, plus proches des égyptiens par exemple. Le critère phonétique pour définir une écriture est donc ancien, mais aussi actuel. Il renvoie en fin de compte à ce qui est décrit plus haut, c'est-à-dire une idéologie de l'évolution. L'idéologie phonétique trouve son sens à l'intérieur de celle-ci et répond aux critères hiérarchiques par les critères phonétiques, qui relèvent en fin de compte de ce que Derrida appelle le « logocentrisme occidental ».

Il faut souligner ce qui est sous-entendu par le critère phonétique. Pensée, parole et écrit forment un tout. La pensée représente un état non actualisé dans le monde, un état intérieur, la parole un état actualisé de la pensée sous une forme sonore, (ou gestuelle pour les sourds), et l'écrit un état actuel et persistant dans la durée sous une forme fixe. Conclure à une hiérarchie, une supériorité du son sur le dessin, c'est conclure à une infériorité générale d'une culture vis-à-vis d'une autre, de celle de l'indien par rapport à la notre. Il n'est plus le simple sauvage d'autrefois, il est un stade dans l'évolution de l'espèce que la culture européenne a connu mais dépassé. La révolution industrielle a été analysé dans le cadre d'une évolution linéaire et universelle, d'où la notion de retard et celle de « pré » industriel pour décrire une société « non » industrielle. Ce critère a contribué à l'essor des nationalismes, à un nouveau stade dans la globalisation, mais a aussi marqué durablement tout un ensemble de conceptions anthropologiques.

⁸ Jean-Jacques Rousseau : *Essai sur l'origine des langues*, chapitre 5, *De l'écriture*

⁹ *La naissance des écritures*, Ouvrage collectif, introduction générale de J.T Hooker, professeur émérite de grec et de latin à l'université de Londres, 1994

Il est impossible de ne pas prendre acte de cette histoire pour considérer qu'au XXI^{ème} siècle les critères ont changé. Les critères servant à définir l'écriture doivent donc comptabiliser que le développement d'une espèce peut être universel pour les mutations physiologiques mais relatives quant aux transformations culturelles. L'écriture peut se définir au sens large comme système de représentation de la parole et de la pensée par des signes, qu'ils soient phonétiques ou pictographiques. Les codex préhispaniques sont le support d'un système pictographique complexe d'autant plus difficile à appréhender pour un européen qu'il n'est pas phonétique. Cette complexité pictographique prend toute sa valeur au regard du statut du signe.

Si le pictogramme n'est que la représentation plus ou moins fidèle de la chose pour signifier cette chose, alors quand est dessiné un jaguar il faut comprendre mammifère prédateur de grande taille. Mais ce n'est pas le cas. Le jaguar n'est pas peint pour signifier : « jaguar ». Ces peintures doivent pour être décrites à leur juste valeur renvoyer à un vocabulaire descriptif qu'il faut ici préciser.

.Définition des concepts

Idéogramme : caractère graphique qui dénote un morphème entier non décomposé en phonème. Par exemple l'écriture chinoise, où la graphie représente directement le référent extra-linguistique. Le sens général d'idéogramme concerne l'expression d'une idée ou d'un concept par un signe graphique. Cette distinction est faite dans les catégories pictographiques pour réserver à l'idéogramme la spécificité chinoise.

Glyphes : la notion de glyphe vient du grec *gluphein*, signifiant graver, tailler. Par extension il comporte l'idée d'une graphie standardisée, comme un symbole associé à un signifié unique.

Pictogramme : dessin figuratif ou symbolique reproduisant le contenu d'un message sans se référer à sa forme linguistique. Le pictogramme peut représenter un objet sans pour autant signifier cet objet et faire référence à un ensemble de significations, un champ sémantique. Autrement dit la représentation n'implique pas un lien univoque du dessin à la chose mais plutôt un ensemble de référents conceptuels, qui, s'agencant, transcrivent des idées.

L'ensemble des pictogrammes se subdivisent en catégories pour rendre compte de la diversité des formes peintes.

.Les catégories pictographiques

1/ Représentation figurative complète, objet, animal, être humain...

La première catégorie est la plus souvent employée pour décrire l'ensemble des possibilités pictographiques simplifiant abusivement ce mode de représentation.

2/ Représentation figurative partielle, métonymie.

Elle permet de représenter le signe jaguar par exemple, par une oreille.

3/ Représentation iconisée, tendant vers l'abstraction ou entièrement abstraite.

Cette catégorie concerne des signes sans référence figurative comprenant une certaine standardisation. Les contours ambigus de la notion d'abstraction, mesurent cependant l'amplitude des degrés du terme figuratif. Plusieurs niveaux d'une représentation peuvent intervenir entre ce qui est figuré et ce qui est abstrait.

4/ Représentation complexe associant plusieurs formes figuratives ou abstraites.

.Formes, sens et référents du pictogramme

La maélabilité du trait, des formes, des couleurs rendent le signe intrinsèquement multiple. La diversité des aspects produit une diversité des sens *ad infinitum*.

-La polymorphie

Le signe change de forme mais pas de sens. La polymorphie pourtant semble impliquer des variations sémantiques en termes de nuances plus que de polysémie au sens restreint.

-La polysémie

Le signe change de sens mais pas de forme. Un même signe peut conserver son aspect tout en variant sémantiquement selon le contexte dans lequel il est produit.

-Les combinaisons

Il est possible qu'un signe trouve un sens particulier par association avec d'autres signes. C'est une possibilité pour exprimer des idées complexes. Il faut poser le problème de la connotation selon :

1/ Le rapport spatial dans la page. Il peut déterminer des nuances significantes.

2/ Les associations avec les autres signes influent significativement entre elles comme un mot n'a de sens que dans le contexte de la phrase à laquelle il participe.

3/ Les diverses possibilités polymorphiques.

-Les référents sémantiques. Un signe figuratif ne renvoie pas principalement à la chose qu'il figure comme cela a été dit déjà. En l'état il est possible seulement des possibilités référentielles.

. La représentation

- . La représentation du concept
- . La représentation de l'idée
- . La représentation toponymique
- . La représentation d'une personne

.Ecriture, lecture et interprétation

La plasticité du signe, les possibilités combinatoires, l'importance contextuelle de la place dans la page, conduisent au problème de la lecture de cette écriture. Si écriture il y a et c'est le cas, alors il y a lecture. On peut supposer que cette lecture ne doit pas être assimilée au mode lecture syllabique ou phonétique, il est probable qu'elle comporte des particularités, une « manière » de lire propre au système pictographique. Or aujourd'hui il n'existe que des interprétations plus ou moins vraisemblables. Il est d'emblée nécessaire de faire une distinction entre lecture et interprétation.

Il est courant de considérer la lecture (au sens de compréhension) d'un texte comme une interprétation. Nul ne saurait prétendre donner une explication absolue et universelle d'un texte, c'est ce qui fait l'intérêt de la littérature. L'écrit ne se dévoile qu'au travers d'une herméneutique, sans jamais estomper la distance incompressible qu'il y a entre un texte et son déchiffrement. Le mot, le signe, ne sont pas intrinsèquement chargés du sens, ils ne contiennent pas le sens ils lui sont associés, ils permettent simplement de reconstituer une cohérence. Le second niveau de lecture, la compréhension ne vient qu'après, évidemment, le premier. C'est la lecture à haute voix, la capacité de reformer oralement le texte.

Ce geste est impossible dans le système pictographique préhispanique en l'état de nos connaissances. Pour éviter toute méprise, il n'existe pas de possibilité immédiate de « lire » un codex. L'état actuel permet de faire des hypothèses, des comparaisons, des taxinomies qui conduisent à certaines interprétations, mais pas de proposer une lecture au sens strict du terme. La précision serait superflue si l'on ne rencontrait pas, au fil des articles sur le sujet, des affirmations telles que : « readding of the mixtec witting » ou autres formules, qui doivent plus être des facilités de langage que de réelles déclarations d'intention.

.L'écriture le rite le mythe

Autant que la lecture d'un codex, ce qu'il contient est problématique. Le tlacuilo transcrit des règles en donnant forme à des scènes qui fondent les relations entre dieux et hommes. La part du mythe inscrite semble se continuer par une action *in concreto*, le rite ; c'est le cas pour nombre d'interprétations. Il est apparu à beaucoup d'entre ceux qui ont tenté de comprendre cette écriture qu'elle était sacrée. Religieuse, manifestement entre les mains d'une élite, elle ne peut être que précieuse, ou plus précisément fondamentale. A travers la notion de fonction sociale et religieuse, l'écriture réalise la pérennité des règles données par les dieux, elle est médiatrice. Ce qui est sacré dans l'écrit est ce qui relie l'acte divin à l'acte humain. L'écriture, fixant les mythes, est une médiation

entre l'origine première et la fin dernière, entre le Temps primordial des créations terrestres et célestes et le temps humain de la brièveté. Le mythe conduit au rite. Il n'y a entre les deux pas une différence de nature, mais un rapport de puissance et de réalisation. La continuité du mythe au rite est, en empruntant une expression linguistique, « performative », le mythe est en puissance ce que réalise le rite, autrement dit, il s'actualise par le geste. Dans un temps originel les dieux se sont sacrifiés pour donner naissance au monde, dans le temps présent les hommes participent activement en continuant l'acte fondateur et nécessaire au fonctionnement du cosmos. La hiérophanie sacrificielle est sans cesse actualisée par le renouvellement des victimes et participe d'un principe qui prend source à l'origine du monde. Le sacrifice n'est pas, *stricto sensu*, un rite propitiatoire, il est, avant toute forme de « contrat social », le signe d'un pacte avec les dieux et le monde.

Ces considérations générales n'ont pas pour objectif de définir strictement ce que représente l'écriture Méso-américaine, mais tout au plus de tracer les contours plausibles de la fonction de cette écriture et des mythes qu'elle transcrit dans un cadre anthropologique. Sous l'angle de la fonction, les manuscrits indiens dont nous disposons ne peuvent pas être séparés des autres traces écrites.

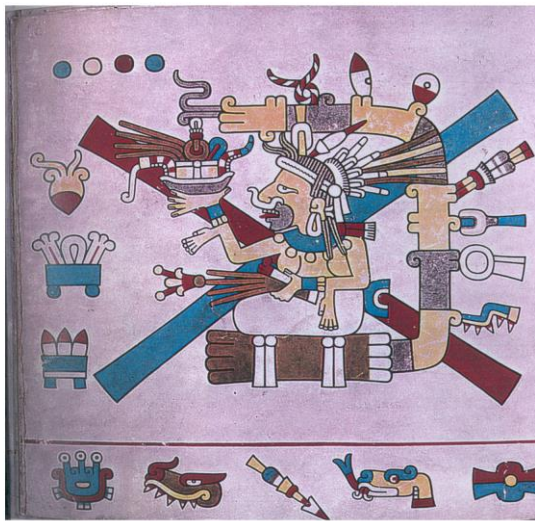
L'écriture n'est pas définie par son support, par exemple le papier ou le papyrus. Dans l'aire Méso-américaine, les supports de l'écrit sont autant végétaux, minéraux, qu'animaux. L'écrit ne se limitant donc pas au support qu'est le codex, il faudra autant que possible considérer les pictogrammes gravés sur pierre et les sculptures. L'hypothèse d'un écrit total, c'est-à-dire la non gratuité de la représentation, nous éloigne inexorablement d'une thèse d'un art pour l'art, d'une pulsion primitive dont la beauté est sa propre finalité. Le rapport à l'esthétique n'en demeure pas moins intrinsèque à toute représentation, mais il est second, en tant que désir, à la volonté de signifier. L'ambiguïté du terme « art » en Méso-amérique, ne fait que révéler l'ambiguïté de ce terme en Europe. L'histoire de l'art est souvent « de l'art » à défaut d'une meilleure compréhension, car si l'intelligibilité d'une chose n'est pas autorisée, l'émotion esthétique, elle, est souvent première et irréductible.

Le sujet n'est pas une réflexion sur l'écriture. En dire davantage pourrait finir par porter à confusion. Néanmoins, une présentation abrupte du travail qui va suivre n'aurait pas permis de comprendre la dynamique de cette recherche. Si toute réflexion s'inscrit dans un cadre, alors éluder les principes qui sous-tendent la réflexion seraient comme l'intuition sans le concept, aveugle.

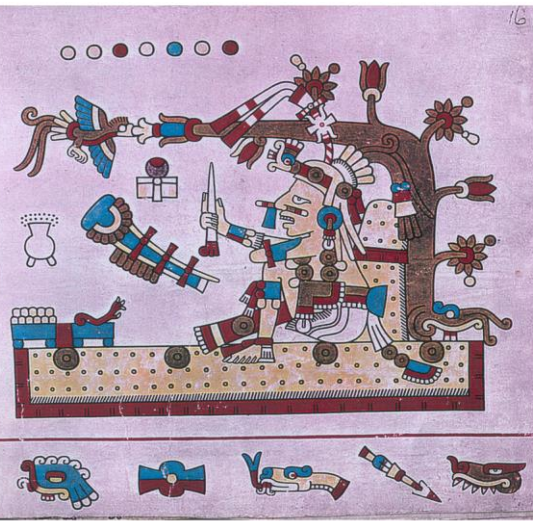
2/ La structure générale

Il est avant tout préférable de présenter les folios¹⁰. Ils sont disposés dans un ordre de lecture allant de droite à gauche et de haut en bas. Dans le codex, le folio 9 marque la fin de la série.

¹⁰ Certains problèmes de reproduction font que le fond est de couleur rose, ce qui n'est pas le cas en réalité.



15



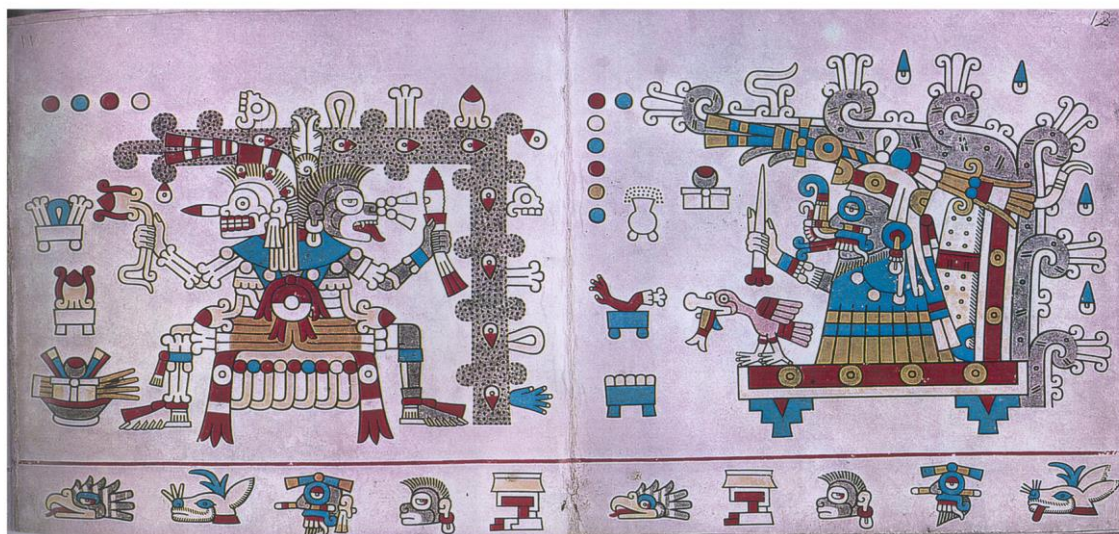
16



13



14



11

12



9

10

Dans un premier temps, il sera nécessaire de décrire d'une façon neutre et simple les planches. Les huit folios sont divisés en deux parties horizontales inégales. Matérialisés par la ligne rouge, les registres inférieurs et supérieurs semblent distincts et donc remplir une fonction indépendamment l'un de l'autre. Chaque folio contient un personnage différent dans un cadre différent. Seul le folio neuf présente un personnage qui n'est pas inséré dans une structure mais au premier plan d'une forme arboricole. A la gauche de chaque personnage plusieurs objets sont alignés verticalement. Enfin, des cercles de couleurs différentes sont disposés en haut à gauche et leur nombre est variable.

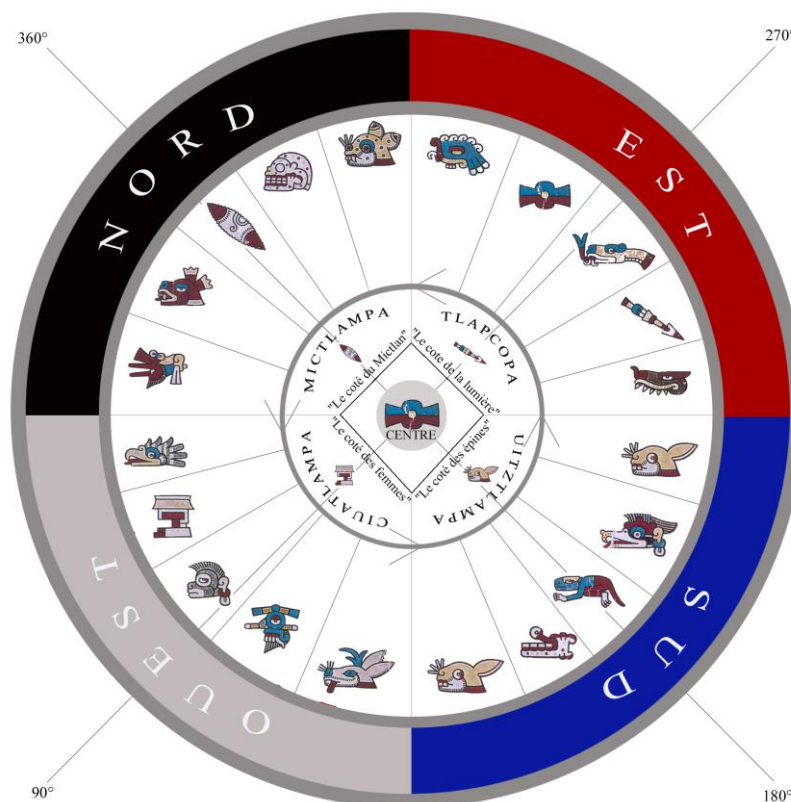
Chaque folio comporte ainsi un personnage, un cadre, des objets et des cercles de couleur. La même structure est déclinée huit fois de manière différente, ce qui suppose un ensemble, une série qui doit se lire indépendamment du reste du manuscrit. Le registre inférieur, quant à lui présente un enchaînement régulier de signes par groupe de cinq.

3/ Description détaillée des éléments

. L'Espace/Temps Méso-américain

On a souvent tendance à associer l'espace à la simultanéité et le temps à la successivité, comme deux catégories distinctes. L'histoire est appréhendée au travers d'une chronologie dont les repères sont mathématiques, dans un temps sans début ni fin. L'espace est partagé en directions cardinales, en fonction de repères physiques. Un événement est associé à un lieu par juxtaposition de données indépendantes comme 1515 et Marignan. Ce n'est qu'au niveau de l'atome que l'on parle de matière « espace/temps ». Les conceptions Méso-américaines de l'espace et du temps, quand on commence à les étudier, paraissent intelligibles, mais seulement intelligibles. Il ne nous est possible que de mesurer en partie l'écart qui nous sépare. Pourtant ces conceptions sont au centre de la plupart des codex, du Laud en particulier. L'écriture pictographique semble répondre à l'origine, au moins partiellement, au besoin de fixer des signes calendaires. C'est pourquoi avant de voir plus en détail les séries de jours des planches étudiées, il peut être utile d'essayer de circonscrire certaines particularités propres à l'espace/temps préhispanique.

La première est ce qui peut être appelé la consubstantialité. Espace et temps ne sont pas des catégories de nature différente, ils sont plus que complémentaires. L'un ne peut pas se définir sans l'autre. La valeur d'un jour dépend directement de la direction à laquelle il est associé. Les vingt jours qui composent le tonalpoalli sont divisés en quatre groupes de cinq et se répartissent dans les quatre directions cardinales, qui sont cinq en réalité puisque le centre, (ollin), est une direction à part entière. Une direction et une date ne sont pas juxtaposées mais participent ensemble des qualités de l'un et l'autre. Le graphique suivant tente de synthétiser cette association à laquelle il est souvent utile de se référer. Sont représentés les cinq directions, les 4 signes porteurs, et l'ordre de disposition des tonalli en fonction de la direction à laquelle ils appartiennent.



Il faut préciser que les quatre couleurs qui ont une valeur importante, sont celles du premier folio du codex Fejervary-Mayer. Elles sont ici à titre indicatif, permettant de mettre en relief le rôle des conventions chromatiques. Mais toute induction des codes chromatiques rencontre des contradictions qui lui interdisent une valeur générale.

Le temps, ensuite, est cyclique, perçu plutôt comme une succession de cycles possédant un commencement et une fin. Cela est vérifié par la période de 52 ans qui épuisent les possibilités d'associations uniques entre un des vingt jours du calendrier rituel et les 360 + 5 du calendrier solaire, qui représente 18 980 combinaisons. Cette conception qui lie plusieurs calendriers est évidemment étrangère aux principes du calendrier chrétien, mais elle n'est pas unique. Au troisième millénaire avant J.C, sous l'Ancien Empire égyptien, (vraisemblablement dès la III^{ème} dynastie), la coexistence entre plusieurs calendriers est attestée. Il existait un calendrier lunaire en parallèle du calendrier « officiel », solaire. Ce calendrier solaire était à l'origine divisé en trois saisons (*Akhet* -inondation-, *Peret* -croissance des plantes-, *Shemou* -moisson-) de quatre mois de trente jours, pour un total annuel de 360 jours. Le premier jour de l'année correspondait au début de la crue du Nil à Memphis. Sur les bases d'une correspondance entre le début de la crue et le lever héliaque de Sirius furent ajoutés cinq jours, les « jours épagomènes ». Le système de décompte indien est donc ni unique ni le premier, son originalité est ailleurs.

Le rite du « feu nouveau » consacre la fin et le début d'un cycle qui n'est jamais acquis, le temps peut s'arrêter. Cette conception cyclique semble se rapprocher d'une observation directe des cycles naturels, terrestres ou astraux, comme beaucoup d'autres sociétés. Mais la notion d'éternel retour, si fréquente, ne trouve pas sa place sous sa forme systématique. L'énergie capable d'animer les cycles du temps n'est pas inépuisable et demande une participation active de l'homme à sa pérennité.

Le graphique suivant représente un tonalpoualli dont on peut trouver les références dans les premières pages du codex Borgia.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Cipactli 	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
Eecatl 	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8
Calli 	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9
Cuetzpallin 	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10
Coatl 	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11
Miquiztli 	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12
Mazatl 	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13
Tochtli 	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1
Atl 	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2
Itzcuintli 	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3
Ozomatli 	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4
Malinalli 	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5
Acatl 	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6
Ocelotl 	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7
Quauhtli 	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8
Cozcaquauhtli 	3	10	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9
Ollin 	4	11	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10
Tecpatl 	5	12	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11
Quiauitl 	6	13	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12
Xochitl 	7	1	8	2	9	3	10	4	11	5	12	6	13

Ce mode de représentation a le défaut de ne pas rendre compte par sa structure des caractères cycliques de l'organisation calendaire, il faudra donc étudier ultérieurement un mode de représentation circulaire. Un troisième calendrier, vénusien, de 584 jours s'associe aux deux autres et donne une autre période, plus longue, de 104 ans à la fin des cycles épuisant les possibles.

La troisième particularité à relever concerne les caractères symboliques et qualitatifs du temps et de l'espace. Ce qui donne la valeur à une direction n'est pas l'orientation en elle-même, Est ou Sud, mais les qualités intrinsèques à cette direction. Si par exemple l'Est est associé à la fertilité, la richesse, la culture, l'abondance¹¹, il l'est n'importe où, sans prendre en compte le lieu géographique. La qualité d'une direction prime sur sa valeur quantitative et topographique. Le temps obéit aussi à ce principe qualitatif, la date est en tant que repère chronologique dépourvue d'intérêt. L'histoire ne se constitue pas en fonction des mêmes critères que les nôtres. Il faut préciser que le jour de naissance, Un-cipactli ou Deux-acatl détermine, en fonctions de ses qualités, un bon ou un mauvais destin, d'autant que ce jour de naissance est également nominatif. B de Sahagun rapporte les faits suivants au sujet du jour Un-roseau. « Celui qui naissait alors, qu'il fut noble roturier, était homme de peu de mérite. Sa vie serait aussi vaine que le vent, elle serait balayée par le vent. Sa famille et ses origines ne représenteraient rien »¹². Il rapporte ensuite que « les compteurs-de-jours » y remédiaient de la façon suivante : si quelqu'un naissait pendant un de ces 6 jours, il les passaient sous silence et attendaient Sept Pluie. Ils le baptisaient à ce moment là, afin de lui donner un nom »¹³. Ce genre de pratique est omniprésente dans cette chronique de Sahagun et montre une utilisation banale et courante.

¹¹ Voir par exemple Jacques Soustelle, L'univers des Aztèques, Hermann, 1979.

¹² Bernardino de Sahagun, Le Tonalamatl, Livre IV de l'histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne, Le mail, 1989. p 62.

¹³ Idem. pp 62 63.

La date chronologique, le chiffre, n'a pas d'importance, ce qui compte vraiment est la valeur qualitative du signe à laquelle le nouveau-né est attaché. Le « baptême » consacre le début d'une existence à l'intérieur des cycles temporels, la vacance entre la naissance et cette consécration est une non-existence au regard du destin tant qu'il n'est pas déterminé par le prêtre. En somme le repère quantitatif qu'est la date historique n'a aucune valeur inhérente à elle-même. On pourrait comparer cette pratique à la date mythique de la fondation de Mexico-Tenochtitlan, 1325, qui n'a de sens que dans ses valeurs qualitatives et symboliques¹⁴, alors que 1325 n'a de sens pour le mode occidental, que parce qu'il est entre 1324 et 1326.

On pourrait dire sur ce point que la rationalité Méséo-américaine est construite sur des critères de cohérence qui sont principalement qualitatifs et symboliques. La notion de chronologie par division numéraire sur une échelle graduée, montre une certaine quantification, ou « spatialisation » du temps, étrangère à la pensée Méséo-américaine. Plus qu'une remarque, cette hypothèse représente un fil conducteur pour l'étude de l'écriture pictographique.

. Le registre inférieur

La série du registre inférieur est une suite de tonalli, signes des destins et des jours du calendrier rituel. Comme nous l'avons vu, chaque signe est associé à un orient. Selon le schéma proposé plus haut on observe qu'ils sont associés par appartenance à une direction particulière. La distribution spatiale des tonalli s'organise comme suit: les folios 16 et 15 sont des signes associés à l'Est, les 14 et 13 au Nord, les 12 et 11 à l'Ouest, et les 10 et 9 au Sud, ce qui correspond au sens habituel de la rotation spatiale, de l'Est au Sud, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Le prochain tableau permet de visualiser l'ordre des séquences selon leur appartenance cardinale. Dans un cadre descriptif, il semble falloir passer par une décomposition d'un nombre maximum d'éléments, de pouvoir nommer et reconnaître, distinguer et associer, faire un "inventaire" du connu, (personnel), pour ensuite reconsidérer l'ensemble, non comme une somme, mais comme une totalité.

Une brève observation entraîne quelques remarques. La polymorphie des signes est ici caractéristique; aucun tonalli n'est identique bien qu'il semble signifier en apparence la même chose. Les nuances d'un signe à l'autre est-elle aussi un changement dans la signification? Il est possible que ces polymorphies indiquent des variations sémantiques sans bouleverser le sens général. Les oreilles jointes ou non de tochtli, la langue tirée ou non d'ocelotl, doivent bien impliquer un sens différent, mais il serait prématuré, à notre niveau, d'avancer une quelconque hypothèse qui soit vérifiable. On remarquera également que le signe acatl, le roseau, signe appartenant à l'est, a ici une allure de flèche, comme c'est souvent le cas ailleurs. La flèche étant un symbole généralement guerrier, il faudrait arriver à comprendre le lien qui unit les deux signes. D'autre part le signe atl est signifié par deux formes qui ont peu de choses en commun. Là aussi il faudra s'intéresser aux différentes façons de désigner ce concept.

L'ordre des séries paires correspond à la répartition des premières pages du codex Borgia. Mais il y a une exception, celle de la série nord, où les deux derniers signes sont intervertis sans que nous sachions pourquoi. Il faut remarquer aussi la symétrie avec les séries impaires. Si l'on compte l'ordre par 1,2,3,4,5 pour la ligne paire, la seconde, si l'on garde les chiffres associés aux signes 4,3,2,1,5, à l'exception encore de la séquence Nord qui correspond à 3,5,2,1,4.

Il est possible pour compter le nombre de jours que couvre cette série, si tel est le cas, de se reporter au tonalpoualli complet et de dénombrer les écarts entre les jours. C'est ce qui est fait dans le

¹⁴ Christian Duverger, L'origine des Aztèques, Seuil Anthropologie, 1983.

graphique ci-après et aboutit en suivant l'ordre des séries, à 368 jours au total. Cela convient si l'on considère qu'un calendrier dit rituel comporte des injonctions rituelles, dont le sens de la scène générale à laquelle il correspond, indique, grâce à l'ordre des tonalli, la date, ou la période, qui doit contenir le rite. Il faudrait comprendre ensuite à quoi correspond la période de 368 jours. Le tonalpoualli en compte 260, l'année solaire totalise $360 + 5$ jours, et le calendrier vénusien 584 jours. Comment situer ces 368 jours, avec une date de début et de fin, dans le cadre d'un de ces calendriers ou d'une combinaison des 3? C'est ce à quoi il faudra répondre. Le tableau suivant ne fait que reprendre l'ordre des jours des différents folios comme s'il s'intégrait au tonalpoualli à partir du jour Un-cipactli.

Dans la plupart des interprétations, les signes du calendrier sont associés aux cercles de couleur quand il y en a et forment des dates, ou des séquences de jours à l'intérieur du calendrier quand ce n'est pas un tonalpoualli complet qui est représenté. Si la correspondance s'avère exacte avec les cercles du registre supérieur, alors on peut penser que cette longue séquence se comprenne comme un calendrier ou une de ses parties. Il reste à comprendre alors quels sont les principes arithmétiques qui régissent l'ensemble. Les folios pairs contiennent sept cercles et les impairs quatre. Ensuite, il faudrait pouvoir l'articuler aux calendriers, comme précédemment. La encore nous ne savons pas répondre.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	1	2	3	4	5	6
Cipactli	1				3														
Eecatl							5			13									
Calli												2	9						
Cuetzpallin																5		6	
Coatl		12		13															
Miquiztli						2			10										
Mazatl										5				7					
Tochtli																	3		4
Atl			10		11														
Itzcuintli							13	7											
Ozomatli											3		4						
Malinalli															6			1	
Acatl	13			8															
Ocelotl					3				5										
Quauhtli												1		2					
Cozcaquauhtli																4	11		
Ollin		11	5																
Tecpatl						1	8												
Quiauitl										4			12						
Xochitl														7				9	

Le tableau suivant rend compte de l'ordre des tonalli tels qu'ils sont disposés dans les planches. On remarquera visuellement que la série Nord présente une irrégularité spécifique. Les deux derniers signes sont les seuls des séquences à être différents.

EST	16					
	15					
NORD	14					
	13					
OUEST	12					
	11					
SUD	10					
	9					

.La polymorphie des tonalli

Dans le tableau suivant, les signes du destin et des jours sont mis en vis-à-vis pour souligner leurs différences et leurs similitudes.

	Le second pictogramme est plus incliné et « l'ergot nasal est recourbé vers l'arrière à la différence du premier.		Au niveau des vibrisses et de la langue, les caractéristiques sont les mêmes que pour ocelotl. Les deux oreilles du premier sont décalées.
			
	L'extrémité de la première flèche est rouge, le centre blanc est divisé par un trait noir, l'autre non.		Le premier ne possède ni oreille ni bijou. Les couleurs de l'ornement de tête sont inversées. L'ornement nasal n'est pas caché par l'œil et comporte des parties rouges.
			
	Le cou et la tête du second forment un coude. L'inclinaison des langues est différente.		Aucune différence ne semble notable.
			
	Les deux signes sont identiques mais le second est renversé par rapport au premier.		Le premier, au niveau du perron, ne comporte pas ce qui ressemble dans le second, à une marche.
			
	Le second semble vu de face, mais les différences restent importantes. Se reporter à l'étude plus complète du signe atl.		L'œil du premier est rond, celui du second est allongé. Il comporte une crête de plumes constitué de sept extrémités.
			

	L'œil est blanc et rouge dans le second. Il possède six vibrisses contre trois, sa langue est tirée.		Le premier est légèrement incliné vers le bas. Les deux extrémités extérieures du motif trilobé sont plus arrondies.
			
	L'extrémité du mandibule du premier est trilobée, bilobée pour le second, dont le haut du crâne est rouge.		Les deux ergots sous le mandibule du second constituent la seule différence notable.
			
	Les franges noires, sur les bords des parties rouges, constituent le seul détail notable.		Les « sourcils » du premier sont jaunes et rouges pour le second. La moitié postérieure du corps est rouge dans le premier cas.
			
	Le second porte un élément de tête et le premier comporte une partie jaune.		Les motifs noirs et blancs ne sont pas les mêmes entre l'oreille et la base du bec.
			
	Ces deux pictogrammes semblent identiques à défaut d'une différence de taille.		Les oreilles et les vibrisses possèdent les mêmes spécificités que pour mazatl et ocelotl.
			

Première possibilité, ils ont, malgré leurs différents aspects, une signification unique. Dans ce cas, si les variations graphiques n'expriment pas une signification particulière, alors elles ne relèvent pas de la volonté de signifier. L'intention qui préside à ces variations ne peut être dans ce cas qu'esthétique. Il s'agirait d'un cas typiquement polymorphique où les différentes formes obéissent à un libre-arbitre artistique tout en signifiant des concepts identiques. Le cerf, sérieux dans un cas, apparaîtrait plus détendu et espiègle en tirant la langue dans l'autre cas. Un clin d'œil de l'artiste ? Le peintre aurait-il inversé les couleurs du signe ollin par pur souci de diversité ? Aurait-il métamorphosé le signe atl pour montrer la fluidité de sa palette ? Il existe une seconde possibilité plus sérieuse.

Les différences graphiques peuvent, sans évidemment bouleverser le sens du pictogramme, apparaître comme autant de connotations sémantiques. Ces dernières pourraient se justifier par les différents contextes dans lesquels elles prennent place. En ce sens, la diversité des signifiés qui composent un signe, peuvent être plus ou moins mis en valeur selon ce que l'on veut leur faire dire. Il faudrait préciser que nous avons l'habitude de traduire les tonalli par des noms d'animaux ou d'objets divers. Le nom lapin, tochtli, ne doit pas induire en erreur. Le référent du signe n'est pas lapin, de même pour le chien, le singe ou le cerf. De même qu'il n'existe pas de lézard bleu aux sourcils rouges, les singes portant des boucles d'oreille sont rares et les chiens n'ont pas d'oreille crénelées. Le support descriptif n'est qu'un support à des significations abstraites et ordonnées. A l'inverse, une

interprétation naturaliste, (caricaturale en l'occurrence), considérerait la rougeur des yeux du lapin comme des signes nets de myxomatose. L'assimilation du signe lapin à un lapin serait une erreur, cette précision a d'ailleurs valeur de truisme.

Il serait possible que les signes qui semblent décrire un animal ou une chose soient doués des mêmes possibilités d'abstraction que le signe atl, ou au moins que leur référent symbolique soit aussi important que la chose reconnaissable. Dans ce sens les détails formels ou chromatiques sont utilisés en tant que code de signification et remplissent une fonction sémantique. Sans généraliser systématiquement toute polymorphie à une polysémie, il est très probable que les tonalli, dans les divers cas rencontrés, obéissent à des règles internes de signification. Le cas du signe atl est exemplaire et sera abordé plus en détail ultérieurement.

On peut toutefois essayer de préciser les rapports qui peuvent exister entre la polymorphie et la polysémie. Les pictogrammes, au moins pour les tonalli, pourraient fonctionner sur un rapport équivalent et avec leurs spécificités, comme les signes phonétiques et leur relation au sens. Le sens d'un mot ne se révèle pleinement que dans un contexte, celui de la phrase. La comparaison saussurienne avec le jeu d'échecs peut servir. Le mot est comparé à une pièce d'échecs qui possède sa qualité propre. Mais la pièce ne prend véritablement son sens que dans le contexte d'une position, celui de la phrase pour le mot. Un pion qui a peu de valeur en soi peut devenir une pièce maîtresse dans certaines positions, ainsi sa valeur initiale est modifiée.

En ce sens la valeur sémantique d'un pictogramme s'articule dans un contexte donné, les variations de ses traits indiquent celles de sa signification, induite par le récit.

.Le registre supérieur

Le registre supérieur se partage structurellement entre les folios pairs et les folios impairs. On constate facilement deux formes de sous structure qui possèdent leurs propres caractéristiques.

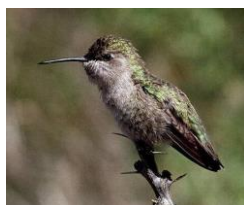
. Les folios pairs

Les folios pairs comportent plusieurs éléments aux distinctions significatives, on pourrait dire signifiantes, avec les folios impairs.

1/ Les quatre personnages tiennent dans leur main droite, verticalement pointée en haut, un os taillé. Ce poinçon se retrouve très fréquemment en tant qu'objet courant pour l'automutilation de la langue et de l'oreille par exemple. L'omitl, de son nom nahuatl, s'inscrit dans des pratiques rituelles d'auto-sacrifice partiel visant à provoquer un écoulement de sang.

2/ Seuls les folios pairs possèdent des structures présentant des arbres dont les extrémités sont une base de cipactli et un épanouissement floral en haut. Le dernier personnage du dernier folio impair semble bien être devant un arbre, mais il présente des différences telles qu'il ne peut être associé aux autres sous un angle descriptif.

3/ Quatre oiseaux occupent une place importante. Sur les folios 16 et 14 les oiseaux butinent les fleurs et font penser à des colibris. Le folio 12 contient un oiseau devant le personnage central, posé sur le temple, ou l'extrémité du siège. Tenant dans son bec large et arrondi un poisson, cet oiseau fait penser à un pélican. Le dernier oiseau, à la même place que le précédent, possède un bec qui rappelle un oiseau de la famille des psittacidés, en particulier le ara.

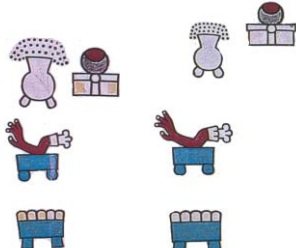


Cette photo de colibri permet de mesurer en quoi ceux du cadre supérieur sont stylisés. Lorsque nous proposons de voir dans les représentations pictographiques des colibris, cela n'est pas contradictoire avec le fait qu'ils semblent davantage posséder des serres d'aigle que de fines pattes de colibri. Nous ignorons si ce genre de détail a une réelle importance sur le sens du pictogramme ou s'il s'agit d'une convention graphique sans conséquences. De même, si le troisième est bien un pélican, ses pattes ressemblent à des mains. Ses extrémités sont en tout cas ongulées, alors que le pélican est palmé. La prudence s'impose donc à l'identification d'espèces précises. Nous ne pouvons pas encore mesurer en quoi les écarts pris avec une description scrupuleuse d'un animal, impliquent ou non des variations sémantiques.

Le caractère composite semble indiquer que l'animal n'est pas désigné pour lui-même, mais pour les champs sémantiques auxquels il se réfère, à l'instar des tonalli. Il est donc bien sommaire de s'arrêter à une description par genre animalier mais nous ignorons la portée des symboliques qui entourent ces animaux. Dans le cas du colibri nous savons qu'il est étroitement lié à Huitzolopochtli, divinité guerrière des Aztèques. Mais le contexte général des folios dans lesquels s'insèrent ces colibris ne semble pas porter sur la guerre ou la symbolique qui l'accompagne. Leurs relations avec les arbres fleuris et les divinités auxquels ils correspondent restent à développer.

4/ Les objets disposés sur la gauche des folios ont, vraisemblablement, une portée rituelle. Il faudrait préciser toutefois si le statut d'offrande au sens propre est adéquat ou non. Pour chaque objet il conviendra de savoir s'il existe des traces attestant d'une utilisation rituelle sous forme d'offrande ou autre. Le tableau suivant vise à distinguer et si possible identifier ces différents objets.

Planche 16		Cet objet ne nous est pas connu. Il est donc difficile d'identifier en lui une quelconque fonction.	Le premier objet est unique. D'autre part, la liaison entre la nourriture et l'avant-bras est unique dans la séquence, ce qui constitue sûrement un lien particulier entre les deux éléments. De plus l'orientation de la main est originale puisque toutes les autres sont orientées vers la gauche.
		Une boule de caoutchouc posée sur un fagot de bois ? L'usage en est très fréquent.	
		Un récipient semble contenir de la nourriture. Lui est accolée une main coupée orientée vers la droite.	
		Nous ne savons pas ce que ce récipient peut contenir. Le sens des points nous est inconnu comme le sens du simple dessin des contours.	

Planche 14		Récipient contenant de la nourriture. Si tel est le cas la nature de cette nourriture nous est inconnue.	Il semble n'y avoir quasiment aucune différence notable entre les deux folios. Jusque dans la disposition il y a une volonté de similitude. C'est également le cas avec le folio 10 mais qui comporte d'autres éléments.
		Déjà rencontrés, la boule de caoutchouc et le fagot de bois sont présents sur tous les folios.	
		Main tranchée avec l'avant-bras. Elle est orientée vers la gauche.	
		Récipient similaire au précédent dont les seuls contours sont peints.	
Planche 12		Représentation identique au premier, donc même problème.	 Dans ce cas vraisemblablement, le sens doit être identique ou très proche. Quand la signification est identique, on voit clairement que le peintre reproduit presque trait pour trait et dans une même disposition les pictogrammes.
		Idem.	
		Idem.	
		Idem.	
Planche 10		Idem. Le cercle rouge en dessous de la boule de caoutchouc est cependant à noter.	Dans une disposition similaire aux précédents, ce folio comporte des différences notables. Les particularités de la main tranchée ont peu de chance d'être le résultat d'une fantaisie. Il faudrait comprendre également les rapports entre l'oiseau et le bijou. L'oiseau ressemble au colibri du folio 14. nous ignorons si son corps est suggéré ou sectionné.
		Ce récipient semble contenir un oiseau, un bijou, comme un collier, (ou bracelet à grelots) et deux franges rouges et blanches dont nous ignorons la nature.	
		A la différence des autres, les doigts sont serrés, et l'avant bras est moins brisé. Les autres sont peut-être cassés.	
		Ce récipient ne comporte qu'une rangée de points et il est peint en bleu. De plus il est moins haut que les autres.	

Le nombre des objets est de quatre par folio pair, sauf pour le 16 où la main et la nourriture (?) sont délibérément liées. Il est néanmoins clair que selon la nature des objets et leur dispositions, les planches paires renvoient à des significations proches. Si ces objets renvoient directement à des rites, à titre d'offrande, on peut concevoir des actes similaires, et un rapport étroit, dans ce cas là, entre les divinités correspondantes. La boule de caoutchouc et le fagot de bois sont connus en tant qu'offrandes. Mais il reste à savoir par exemple, quel est le sens de la main coupée. Est-elle importante en tant qu'objet, membre tranché, ou bien est-ce le geste d'amputation qui lui confère sa valeur ? D'autre part la signification des zones ponctuées au-dessus des récipients est floue. Désignent-ils le contenu qui serait alors l'essentiel, une chose volatile s'échappant du récipient, ou marquent-ils l'importance du récipient lui-même ? Ces questions sont sans réponse pour l'instant.

5/ Le nombre et les positions des cercles de couleurs ont également des spécificités réparties en pair et impair.

Planche 16		Planche 12	
Planche 14		Planche 10	

Trois problèmes majeurs entourent ces pictogrammes. Tout d'abord les couleurs ont probablement une signification qui nous est inconnue. Mais là encore on peut supposer que la fantaisie chromatique est exclue. Ensuite nous ne savons pas si leur disposition a une incidence sur le reste des pictogrammes, ni si elle a une signification intrinsèque. Ce qui est certain, c'est que sur l'ensemble des folios elles sont disposées en ligne ou en enquerre. Ces dispositions obéissent donc à des conventions propres à ces cercles de couleur. Enfin leur relation avec le registre inférieur, si elle se rencontre fréquemment dans d'autres folios et d'autres codex n'est pas avérée ici puisque nous n'avons pas pu déterminer précisément comment s'organisaient, d'un point de vue calendaire, dans le temps les tonalli situés en dessous de la ligne rouge.

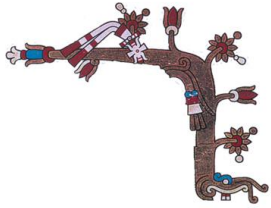
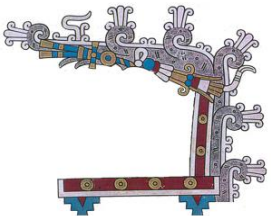
6/ La nature des objets entourant les cadres est diverse, mais semble dans les folios pairs partager des références communes. Le tableau suivant permet de détailler l'ensemble des objets qui entourent les cadres.

Planche 16				Les trois fleurs écloses sont marquées par des excroissances circulaires ou allongées dont on ignore la signification.
				Si ces pictogrammes ne sont pas du maïs dans son enveloppe, alors il est probable qu'il s'agisse de fleurs en bouton.
Planche 14				 Les sept pictogrammes suivants ont la forme caractéristique de la fleur. Les couleurs seules sont différentes.
				
			Ce qui lie ces formes dissemblables est leur caractère animal. Le premier est un jaguar tenant dans la patte droite une dent. Sa présence ici avec cette divinité offre des significations possibles qui seront étudiées dans un autre chapitre. Le second ressemble à une tête de cipactli.	

Planche 12					Il est vraisemblable que ces représentations soient celle de la pluie. Nous reviendrons plus loin sur les rapports étroits entre la goutte d'eau et la goutte de sang.
				Ces formes arrondies que l'on appellera pour des raisons pratiques des volutes sont en étroite relation avec les gouttes de pluie et la divinité représentée qui est Tlaloc. Il n'est pas exclus de voir dans ces volutes de la vapeur d'eau montant du cadre de Tlaloc. L'eau, sous forme gazeuse ou liquide, occuperait une place centrale dans cette planche. Ces volutes peuvent être comparées au folio 2, où les mêmes motifs forment une longue volute.	
					
		Cette volute est isolée et sa signification inconnue. Elle présente de remarquables similitudes formelles avec les volutes du folio 13, mais il serait plus que prématuré de conclure à de la fumée, en l'absence d'éléments déterminants.			
Planche 10				Ces trois pictogrammes sont d'une nature non végétale. Les deux premiers peuvent être des bijoux, un ornement d'oreille et un peut-être un bracelet à grelots, en le comparant celui qui se trouve en bas à gauche du folio. Le troisième demeure mystérieux et n'a pas encore trouvé d'équivalent dans les codex abordés dans ce travail.	
			Bien que de couleurs différentes, ces pictogrammes ressemblent à des épis de maïs. Cette forme se retrouve également sur la tête de la divinité.		
		La représentation trilobée n'est jamais fortuite. Pour autant il est difficile de distinguer la nature de ce pictogramme, bien qu'il soit vraisemblablement végétal et qu'il ressemble à des épis de maïs.			
		La encore nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agisse d'une fleur en bouton ou d'un épis de maïs.			
		Ce pictogramme est quasiment identique à celui qui prolonge la coiffe de la divinité représentée. Peut-être d'origine végétale, il est difficile d'être plus précis pour l'instant.			
		Le dernier pictogramme sème le doute. Son extrémité est à n'en pas douter une fleur. Mais la base pourrait également représenter un épis de maïs. Une combinaison est possible.			

Tous ces éléments entretiennent des relations que l'on pourrait regrouper sous le vaste thème de la fertilité et de la terre. Le jaguar dans ce cadre ne déparait pas. Les champs sémantiques auxquels il renvoie en partie sont bien d'ordre tellurique et fécondant. Mais il ne faut pas écarter dans la foulée ses aspects guerriers et ses rapport avec le soleil prédateur de sang humain, autrement dit le sacrifice. Cet aspect n'est pas contradictoire si l'on considère le sang de la décapitation comme une eau précieuse nourrissant la terre. Globalement, les références à la pluie, la vapeur, les fleurs, le maïs, le jaguar, cipactli, mettent l'accent sur des notions de croissance végétale, de génération, aux connotations positives propres à l'Est.

7/ A la différence des folios impairs, les cadres pairs paraissent liés à la terre, à la fécondité et au végétal. Nous reviendrons plus loin sur les particularités du cadre du folio 9 qui est également végétal. Nous avons volontairement conservé des formes n'appartenant pas au cadre lui-même mais dont l'agencement est tel qu'il produit des significations dépendantes les unes des autres. C'est le cas notamment pour les coiffes qui se fondent dans le cadre et semblent indiquer des liens étroits avec ceux-ci. D'autre part nous avons laissé apparent le lien avec les sièges puisque c'est avec eux que se forment la globalité du cadre.

Planche 16		L'arbre représenté ici, comme beaucoup d'autres, est particulier. Sa base est une tête de cipactli et l'autre extrémité est une fleur. Les implications sémantiques sur lesquelles nous reviendrons sont nombreuses. L'arbre-cipactli est un pictogramme combiné entre des éléments végétaux et animaux. Nous aborderons ultérieurement les rapports de ce pictogramme avec l'espace et le temps.
Planche 14		Cette composition est particulière. A la droite du jaguar, la tête de cipactli est comme les autres à la base de l'arbre. Un corps d'animal monstrueux prolonge l'arbre-cipactli pour former le cadre. Avec des pattes ressemblant à celles d'un jaguar et une langue bifide, l'animal est composite. De plus, les deux excroissances qui sortent de ses naseaux sont semblables à celles qui sortent des fleurs couvrant le tronc.
Planche 12		C'est le seul cadre des planches paires qui ne soit pas un arbre-cipactli. Le cadre est formé par un siège et des volutes grises et épaisses. Nous avons déjà vu que les extrémités peuvent être une représentation de la vapeur d'eau. Le bas du cadre est un grand siège reposant sur deux socles représentant des temples renversés vus de profil.
Planche 10		Ce cadre est le plus hétéroclite de la série. Il est le seul dont les objets qui l'ornent soient de nature différente. Le troisième arbre-cipactli est achevé par une base similaire au folio précédent. Il faut souligner la continuité précise entre la coiffe de la divinité et l'arbre lui-même, comme c'est le cas pour la planche 14. Le premier plan et le second se parfondent et se combinent. Cette relation graphique est tout autant signifiante, sans que l'on sache précisément ce qu'elle désigne, sinon un lien souligné entre l'arbre-cipactli et la divinité.

Trois des quatre planches sont des arbres-cipactli, la troisième est spécifiquement en rapport avec l'eau. Les thèmes de la terre, de l'eau et de la fertilité que nous avons remarqué précédemment se confirment après un bref examen de ce tableau. Si ces planches sont des injonctions rituelles, il est cohérent que ce soit en rapport avec un thème agraire et plus globalement, à l'intérieur d'une vaste conception des cycles aquatiques et leur capacité fécondante. Nous pouvons toutefois mesurer déjà l'ampleur des imprécisions et des méconnaissances auxquelles il faudrait remédier.

De plus il ne faut pas oublier que la séquence est composée de huit planches. Il fait peu de doute qu'elles s'articulent entre elles jusqu'à former un tout. Mais si les folios pairs semblent s'inscrire dans une nette thématique commune les quatre autres apparaissent plus disparates.

D'un point de vue graphique, on notera que les coiffes des personnages s'intègrent aux cadres, de sorte qu'il aurait été dommageable de les cacher. Il est probable que ce parti-pris graphique implique une intention de signifier des relations dont nous ignorons la nature.

. Les folios impairs

Il convient à présent d'examiner les caractéristiques des quatre derniers folios avant de tenter la moindre synthèse. Les divinités ne tiennent pas d'outil dans leur main mais des objets divers. Ces objets leur sont propres d'une façon telle qu'ils ne peuvent se comprendre hors de leur contexte. C'est pourquoi ce sujet sera abordé quand nous essaierons de décrire les dieux qui sont au centre de ces planches.

1/ Les différents objets placés sur la gauche sont en partie différents de ceux que nous avons rencontrés dans les premières planches. Certains renvoient sans nuances à des thèmes particuliers comme le sacrifice humain.

Planche 15		Ce pictogramme correspond à un cœur dont on peut supposer une référence au sacrifice par cardiomyopathie. Les deux volutes peuvent être l'aorte et la veine cave. Sa moitié inférieure rouge n'est pas unique en son genre mais reste incomprise.	Les trois pictogrammes semblent à leur manière faire référence au sacrifice humain. Les associations ternaire, présentement des couteaux sacrificiels, font généralement référence au feu et au sacrifice. Trois couteaux sacrificiels paraissent donc un message clair. Les os sont liés autant à la mort qu'à la vie. La race des hommes fut engendrée à partir d'eux.
		Deux os semblent plantés de part et d'autre d'une forme dont nous supposons une origine osseuse sans être trop affirmatif.	
		Le récipient bleu contient trois silex sacrificiels. Leur pointe est rouge comme celle des cœurs.	
Planche 13		L'avant-bras tranché a la particularité, comparé aux folios pairs, d'être séparé par le même motif que celui de la planche 15. Nous ne savons pas s'il sépare le bras ou s'il est au premier plan.	Là encore nous pouvons penser à une thématique sacrificielle. Nous verrons plus tard en quoi la boule blanche sur la pierre est vraisemblablement une boule de duvet. La tête est apparemment la conséquence d'une décollation sacrificielle. Il faut noter que cette planche est la seule des impaires à présenter quatre et non pas trois objets latéraux. Nous ignorons si cette tête est à comprendre ou non avec les autres objets.
		Pour la seconde fois un récipient contenant trois silex sacrificiels. Les nuances du récipient, ses formes plus arrondies, ne font pas sens pour nous.	
		Quatre couteaux sont cette fois dans un récipient bleu. La raison de leur nombre est obscure. Ils surmontent une pierre qui est vraisemblablement destinée à coucher sur le dos le futur sacrifié. Cette pierre porte la marque d'une boule de plume ou de duvet.	
		Cette tête qui semble flotter est probablement celle d'un mort puisqu'il a les yeux fermés. Là encore la référence sacrificielle est possible.	

Planche 11		Comparé au pictogramme de la planche 15 celui-là montre un récipient blanc et l'objet entre les os est bleu. Nous ignorons le sens de ces variations chromatiques.	La cohérence de l'ensemble des trois pictogrammes n'est pas perçue. Il faudrait comprendre la signification d'un cœur verticalement dressé pointe en haut, ainsi que le motif bleu au centre du premier récipient. Il fait peu de doute que les références soient encore sacrificielles sans que l'on comprenne précisément pourquoi.
		Le cœur est ici dressé pointe en haut et posé sur un socle ou une petite table. Les deux volutes rouges qui l'entourent nous sont inconnus bien que régulièrement rencontrées.	
		Nous pouvons reconnaître un fagot de bois et une boule de caoutchouc, autour de laquelle sont peut-être plantées des épines d'agaves. En second plan se trouve, semble-t-il, des herbes sèches qui pourraient être un balai.	
Planche 9		Seuls les contours de ce vase sont tracés, comme ceux des planches paires. Mais à la différence des premiers il se termine par deux ergots dont nous ignorons le sens.	Les deux motifs bilobés des deux premiers pictogrammes peuvent se comparer à la divinité elle-même puisque sa coiffure obéit au même principe. Leur compréhension toutefois nous échappe. Nous ne voyons pas ici de référence sacrificielle nette, ce qui fait de cette planche la seule de la série impaire à en être dépourvue ; il faudrait donc comprendre pourquoi.
		Nous retrouvons ici un plat contenant peut-être de la nourriture. Les deux mêmes ergots viennent coiffer le plat.	
		Un fagot de bois et une boule de caoutchouc sont représentés. Plantées autour d'eux les deux pointes d'agave déjà rencontrées. Notons qu'il pourrait s'agir de tout autre chose comme du papier par exemple.	

Il semble que la série impaire, pour au moins trois des quatre planches, ait un fort contenu sacrificiel. Dans l'hypothèse où ces objets sont des offrandes, il faudra vérifier pour chacun s'il existe des références historiques et anthropologiques. Leur couleur, leur orientation et leur disposition sont précises et doivent avoir des conséquences dans les détails du rite que nous ne saurions appréhender. Parmi les autres détails à comprendre, celui qui concerne le nombre et la répartition des objets. Dans la série paire ils sont majoritairement groupés par quatre, les impairs eux le sont par trois. On ne peut manquer de voir dans cette répartition une intention qui fait sens, mais que nous ignorons.

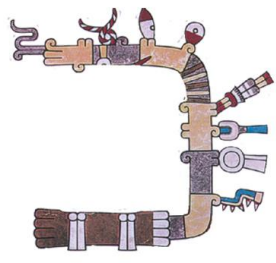
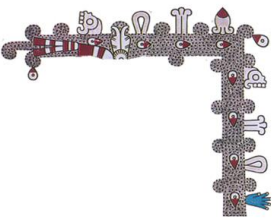
2/ Les cercles de couleur ne sont plus sept mais quatre. Le problème n'en demeure pas moins identique. Ce qui a été dit concernant les séries paires plus haut pourrait être répété maintenant, ce qui est donc inutile. Le tableau lui-même paraît superflu, puisqu'il n'apportera pas de précisions supplémentaires. On pourra au mieux remarquer que dans les planches 15, 13 et 11, les cercles sont alignés horizontalement, alors que dans le dernier ils forment un coude.

3/ Les objets entourant les cadres sont très différents de ceux de la série paire. Ils semblent de prime abord bien plus hétéroclites. Le tableau suivant tente de synthétiser l'ensemble de ces objets et de les décrire.

Planche 15				Ces trois pictogrammes sont différents mais semblent appartenir à un champ commun, la guerre. Dans l'ordre, il est probable de trouver, un propulseur, un bouclier et une sorte de massue dentée qui ressemble également à un mandibule supérieur.
				La corde fait référence au sacrifice et la purification. Elles étaient utilisées pour être glissées à travers des entailles dans la langue par exemple. Le couteau sacrificiel peut lui être associé dans le sens où ces deux objets ont des fonctions directement rituelles et sacrificielles.
				Cette volute isolée sort de l'extrémité haute du cadre, là où dans la série paire il y avait des fleurs. Il est possible que ce soit de la fumée mais rien ne permet vraiment de le confirmer.
				Nous ignorons si ce pictogramme signifie principalement une goutte de sang ou une étoile, ou plutôt « les yeux du ciel nocturne ». Dans le codex Borgia les étoiles sont similaires mais elles sont toujours plusieurs et la couleur rouge se trouve dans la partie supérieure, ce qui est l'inverse ici. Cette remarque n'interdit pas pour autant que ce signe soit une étoile, il dénoterait dans ce cas une convention graphique différente.
				Comme nous l'avons vu, le signe acatl est aussi peint sous les traits d'une flèche complète. Si ce signe est celui d'une flèche de roseau, il faut le rattacher aux signes guerriers. Devant l'ambiguïté nous l'avons isolé.
Planche 13				Ces volutes sont probablement d'après leur contexte des volutes de fumée. Leurs courbes relèvent visiblement de conventions précises.
				
				Similaires aux pictogrammes de la planche 15, ces signes sont d'ordre guerrier.
				Parallèlement encore au folio 15 la référence est ici rituelle et sacrificielle.
				Ce signe est similaire à celui qui se trouve sur la pierre sacrificielle. Il est identique aussi à celui que porte la divinité. Pour des raisons que nous verrons ultérieurement, ce pictogramme pourrait davantage correspondre à une boule de duvet.
Planche 11				Dans le contexte qui est le leur, ces pictogrammes sont certainement osseux. Les significations auxquelles ils renvoient sont en revanche plus complexes. En ce qui concerne le signe en forme de goutte, il ne semble pas décrire physiquement un os du corps humain.
				
				Dans leur contexte, ces signes semblent être des gouttes de sang. Il faudrait comprendre plus précisément le rapport avec les os, le mictlan et la mort, ainsi qu'avec les étoiles.
				Une main bleue est visiblement représentée. Nous ignorons toutefois sa signification dans ce contexte ainsi que celle de sa couleur. Nous pouvons au mieux noter qu'elle est associée à ce contexte dans le codex Fejervary-Mayer et le Borgia.
				Ce cœur est déjà présent dans les pictogrammes latéraux. Il faudrait également éclaircir son rapport avec le contexte de la planche. Il peut ici renvoyer au sacrifice par cardiomyotomie mais également à d'autres significations plus vastes.
Planche 9				Les deux premières fleurs comportent trois cercles chacune qui peuvent être des graines. Elles sont toutes les trois du côté gauche de l'arbre ce qui doit avoir une signification précise.
				Ces deux fleurs sont effectivement du côté droit sont d'aspect différent. Il faudrait savoir ce qui les distingue des autres. Ou il s'agit des mêmes à des stades différents, ou c'est une autre variété.
				Les deux extrémités de l'arbre sont similaires, à la différence que celle de droite est dépourvue de ce qui semble être des graines. On peut observer un « jeu » sur les formes des cercles de couleur et des graines. En effet la fleur qui en est dépourvue se trouve à côté des cercles de couleurs et ils semblent provenir de sa tige.
				Le pictogramme du pied est fréquent dans les codex. On lui attribue traditionnellement une valeur directionnelle, l'indication d'un chemin, d'une mise en marche ; encore faudrait-il comprendre pourquoi, vers où et comment. De plus la volute qui s'en échappe obscurcit encore la signification de ce pictogramme.
				Ce signe est visiblement une hache, peut-être plus à vocation forestière que guerrière.

La majorité des liens sémantiques demeurent encore en l'état imprécis. Il est bien clair que la simple dénomination d'un objet que l'on croit reconnaître, une hache par exemple, ne représente que le degré zéro d'une compréhension plus vaste, qui doit expliquer pourquoi l'objet est précisément dans tel contexte, et à quels champs sémantiques il renvoie. Ces planches semblent être moins en rapport avec la terre et la fécondité qu'avec le sacrifice, la guerre et la mort, (qui englobe la complexité des relations vie/mort). Ces remarques ne servent pas à dissocier les folios pairs et impairs, mais à distinguer ce qui pourra ensuite être compris à travers l'ensemble de la série. La dernière planche impaire semble se démarquer, au moins en apparence, du reste des thèmes récurrents des autres planches impaires.

4/ Avant de décrire les personnages centraux, il reste à décrire les cadres dans lesquels ils s'inscrivent. Ces cadres semblent également moins homogènes que ceux de la première série.

Planche 15		La base de la structure ressemble à une natte. Le reste du cadre a l'aspect d'un empilement alterné d'éléments différents dont on ne connaît pas l'origine.
Planche 13		La partie supérieure du cadre pourrait être une colonne de plume. Il faudrait comprendre si c'est le cas, de quelle nature est la relation avec les volutes de fumée qui s'en échappent. Le socle est quant à lui un large jaillissement de sang contenant trois cœurs. Le chiffre trois rappelle la notion de feu et de sacrifice. Combiné avec la présence des armes et des objets sacrificiels cette structure semble renvoyer directement à la guerre rituelle, et au sacrifice par arrachement du myocarde. Nous verrons que les objets latéraux vont dans ce même sens.
Planche 11		Ce cadre se présente spontanément à la vue comme froid et sec. Nous verrons comment l'ensemble est particulièrement significatif avec la divinité qui occupe son centre. C'est dans le cadre des rapports entre la vie et la mort, le terrestre et le souterrain, le mictlan et le monde des hommes vivants, que se fera la compréhension de cette planche.
Planche 9		Le dernier folio est particulier. La divinité est au premier plan d'un maguëy qui ne forme pas strictement un cadre pareil aux autres. Celui-là représente la divinité dans l'axe de l'arbre, de plus son corps est vu de face, ce qui n'est pas le cas pour les autres. On peut en conclure que l'association de la divinité et de l'arbre est particulière, c'est ce que nous verrons. La base de la structure représente d'autre part une combinaison entre une tortue et un serpent, ce qui est également singulier.

Les cadres partagent une direction commune. Du bas vers le haut et de la droite vers la gauche. Par exemple les gouttes de sang, l'arbre-cipactli, les dégagements de fumée aux extrémités. La base semble reposer sur le sol, fermée. L'autre extrémité, en hauteur, donne une impression d'ouverture et de dégagement. Bien que difficilement traduisible cet aspect commun à tous les folios est un élément significatif important pour la cohérence générale de l'ensemble.

4/ Distinction et description des personnages à partir de leurs spécificités

Avant toute description, il est apparu que les notions de dieu, divinité, posent des problèmes de définition, du fait même de l'ambivalence contenue dans la nécessaire traduction. Comme nous l'avons vu, la traduction traduit, certes, mais uniquement le signifiant, qu'il soit graphique ou phonétique. Elle ne traduit pas les champs sémantiques, le réseau des signifiés dans leur ensemble, que couvre le mot. Traduire le mot « teotl » par « dieu » ne nous dit pas ce que signifie « teotl » pour celui qui l'emploie, c'est tout l'objet de la démarche anthropologique. La difficulté n'est pas d'adapter, de domestiquer la notion de dieu pour un Méso-américain au tamis de nos critères culturels. Autrement dit, décrire une divinité sur un manuscrit passe par une réflexion préliminaire sur la notion de dieu et la façon de l'aborder. À défaut de poser un certain cadre d'intelligibilité, l'ambivalence des considérations personnelles sur l'histoire des religions tendrait à nuire à un consensus raisonnable.

.Le problème du Polythéisme

Les dieux Méso-américains foisonnent dans une diversité touchant tous les aspects de la réalité. Comme il est dit souvent, il y a des dieux pour tout et la vie indienne est ponctuée quotidiennement par des liturgies qui ne laissent aucun dieu dans l'oubli. Si nous parlons de polythéisme pour décrire une religion ou cohabitent plusieurs dieux et de monothéisme quand il n'y en a qu'un, ce n'est que sous un angle quantitatif. L'attention se porte sur « poly » et « mono », faisant une distinction numéraire, alors qu'en fin de compte c'est précisément le terme de théisme qui engendre les plus grandes différences. Ceux sont les distinctions qualitatives de « théisme » entre les deux systèmes qui marquent leurs différences les plus profondes, alors que le nombre apparaît comme second.

Dans une vision globale de l'histoire le monothéisme possède deux particularités intéressantes. Comparativement aux religions polythéistes il est minoritaire et tardif. Culturellement plus sensibles au monothéisme, nous avons l'habitude de le considérer après son expansion. Il fut pourtant une mutation marginale dans un monde majoritairement polythéiste.

L'idée d'un dieu unique, en premier lieu, découle des conceptions polythéistes des anciens hébreux nomades. Le théonyme YHWH est le fruit d'une longue « condensation » du divin, qui s'achève quand la réforme mosaïque aboutit à « ...l'amorce d'une conscience nationale, en transcendant tous les petits numina familiaux, les dieux des pères et les divinités célestes de toute sorte au sein d'une énigmatique entité, adorée quelque part dans le désert sous la forme d'un volcan »¹⁵. Le dieu d'Israël, avant d'être celui de tout ce qui est, fut le terreau d'une identité nationale, la suite étant jusqu'à Mahomet une histoire de prophètes.

¹⁵ L'idée de Dieu chez les hébreux nomades, Daniel Faivre, L'Harmattan, 1996, p 258.

En second lieu, l'idée d'un dieu unique n'est pas une négation de « polydéité ». Dans la mythologie chrétienne se « ...multiplient les anges, les archanges, les archontes, les saints, les séraphins à l'entour, en hiérarchie, à l'infini »¹⁶. Si Dieu n'en demeure pas moins unique, il est une trinité entourée d'une foule d'entités surnaturelles. Ces éléments furent loin d'être un motif d'incompréhension avec les indiens.

Tenter de cerner les spécificités du polythéisme Méso-américain ne consiste donc pas à mettre en avant le nombre des dieux mais plutôt comprendre qui ils sont et non combien ils sont. Il est assez peu probable de les comprendre comme un dieu unique dispersé en de multiples entités. Autrement dit, un dieu n'est pas une métonymie de Dieu, en ce sens qu'il n'est pas une entité absolue à l'identité unique. Il serait également possible de les comparer aux dieux greco-romains puisqu'ils sont le plus proche polythéisme de la pensée occidentale. Et c'est ce qui est fait. Il est fréquent dans l'historiographie de rencontrer des études présentant un vaste panthéon des dieux indiens. Ils sont consciencieusement répertoriés et classés en divinités telluriques et célestes, comme le furent au début du siècle les dieux méditerranéens par les chercheurs en histoire des religions. Dans le panthéon grec, par exemple, Zeus, dieu de la foudre et du tonnerre, est une divinité olympienne¹⁷ et masculine, époux d'Héra. Une erreur serait d'appliquer le même modèle à la religion Méso-américaine par « sympathie » polythéiste.

Si nous pouvons comprendre que Tlaloc est par exemple une divinité en rapport étroit avec la pluie, la fertilité, la terre, la montagne, l'Est, la culture, alors nous pouvons comprendre également que Tlaloc ne saurait en aucun cas se résumer par un unique prédicat : la pluie. D'autre part, il serait acrobatique d'en faire un dieu tellurique ou céleste, la disjonction oblitérerait arbitrairement les aspects qui ne correspondent pas à la catégorie choisie. Il serait encore délicat d'en faire à l'instar de Zeus, un mari ou un époux, en l'occurrence celui de Chalchiutlicue. Que ces divinités soient souvent associées est acquis, qu'elles soient mariées est un autre problème, celui de l'unicité ontologique. Les dieux grecs, s'ils peuvent changer d'apparence, n'en demeurent pas moins les mêmes, ils sont identiques quelle que soit leur forme. Les dieux Méso-américains entretiennent des rapports plus complexes avec leur prédicat et leur fonction, avec en somme leur identité. Tezcatlipoca change de nom et d'aspect selon sa couleur, son contexte ou la direction à laquelle il est associé. Il possède une identité fluctuante qui en fait une entité variable. Dans beaucoup de cas où l'on observe ces changements d'identité, on parle de représentation « sous la forme de », par exemple Quetzalcoatl « sous la forme » d'Eecatl... on ne fait qu'observer des changements complexes et particuliers qui ne permettent pas de dresser un panthéon exhaustif et définitif. Dans cette direction, il faut relever que les dieux entretiennent un rapport complexe entre la vie et la mort. Certains se sont sacrifiés pour donner naissance à la lune, au soleil et au mouvement, mais n'en demeurent pas moins « vivants » dans le présent. L'éternité est mortelle autant que la mortalité est éternelle.

Il est possible que ce qui nous semble déroutant provienne des principes logiques à la base de la pensée occidentale. Si Zeus n'est jamais Poséidon c'est qu'ils ne peuvent être à la fois le même et l'autre, ils obéissent au principe logique de toute ontologie occidentale, le principe d'identité, ou, sous sa forme négative, celui de non-contradiction. Ces fondements logiques ne sont en aucun cas universels et ne peuvent par conséquent pas s'appliquer comme s'il eut été naturel que les indiens le partagent. De ce point de vue, l'expression « sous la forme de » ne fait que stigmatiser une rupture logique profonde entre deux formes de pensées. Est-il seulement possible à la demande, de passer d'une logique binaire du tiers-

¹⁶ Qu'est-ce qu'un dieu ?, Marcel Detienne, Revue de l'histoire des religions, Tome CCV, octobre décembre 1988.

¹⁷ Il faut souligner que la technique qui consiste à créer des catégories comme tellurique et céleste pour décrire et comprendre les dieux grecs est une pratique qui n'a plus cours dans le domaine. Il a été, à la suite entre autre de Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne, admis que ce genre de classification rendait improprement compte de l'ambiguïté et de la complexité des dieux grecs. L'exemple d'un Apollon olympien et d'un Dionysos tellurique a atteint ses limites, ce qui ne doit pas rester sans conséquences.

exclus à une logique démultipliée du tiers-inclus ? tout l'effort de l'anthropologue est alors de dépasser une altérité ontologique et logique d'apparence irréductible, puisqu'elle découle en partie de la structure même de la langue.

Si le dieu Méso-américain n'est pas une entité absolue dont l'unicité révoque la multiplicité, il faut pourtant essayer de le cerner et comprendre de quoi il est fait. C'est ce qui va être proposé maintenant, en précisant avant tout qu'il ne s'agit que d'une ébauche, une piste, une hypothèse dont la critique doit être la plus ferme et dont toute certitude est absente, consiste en une reconsidération des critères du divin. Une approche de l'ensemble du divin Méso-américain qui semble plus détachée de l'influence méditerranéenne est celle de A.L. Austin¹⁸. « Selon les conceptions Méso-américaines, l'énergie divine possède la faculté de se diviser, de se fragmenter, de se conjuguer, ce qui rend fondamentale l'idée de réplique ».¹⁹

En ce sens, un dieu n'est pas un huis-clos de substance mais ce qui le spécifie, son énergie, est capable d'une multiplicité de rapports avec d'autres énergies divines. A.L. Austin parle des « essences » comme matière divine qui s'unissent, se dédoublent, fusionnent et se divisent. Enfin, ces essences en se conjuguant et se démultipliant engendrent plusieurs divinités à partir d'une même souche : « Les divers composants de l'essence divine pouvant se séparer, une divinité peut se démultiplier en divers dieux qui seront distincts bien qu'ils dérivent tous d'une même essence divine »²⁰. Il ne s'agit pas de remplacer pêle-mêle un modèle et de le suivre obscurément, mais de tenir compte des éléments qui assurent une plus grande cohérence du système Méso-américain.

Pour en revenir à Tlaloc, l'hypothèse de la conjugaison des essences permet de s'écarter du modèle méditerranéen. Au lieu de considérer le couple Tlaloc/Chalchiutlicueh comme mari et femme, projection surnaturelle d'un modèle humain occidental, A.L. Austin écrit que l'association de ces deux divinités « ... semble être l'un des dédoublements où se séparent l'élément masculin et l'élément féminin de la divinité »²¹. Lié à l'eau céleste, le masculin serait l'opposé complémentaire mais de même origine que l'aspect féminin associé à l'eau terrestre. La question est de savoir s'il existe deux entités aux fonctions respectives ou si, selon que l'on porte l'attention sur une eau céleste ou terrestre, les aspects d'une même divinité ou ensemble d'essences divines, changent et se présentent sous les formes de Tlaloc ou Chalchiutlicueh. La question reste ouverte et devra faire l'objet de recherches plus profondes, néanmoins il est important qu'elle soit posée en tant qu'alternative à un ethnocentrisme qui n'est que trop naturel. Enfin, si Tlaloc n'est pris ici qu'à titre d'exemple, les interrogations que soulève cette divinité seront posées plus complètement dans le chapitre qui le concerne.

Prenant en compte les conséquences de ces considérations, la description des dieux ne va pas consister à relier un prédicat et un sujet, assigner une région natale et déchiffrer des pouvoirs surnaturels. Il faudra pourtant nommer la chose en se référant à l'historiographie spécialisée dont les sources sont de toute façon en grande partie limitées aux chroniques espagnoles. Dans ce contexte, le nom du dieu n'a d'importance que par ce qu'il comprend et non ce qu'il dit. Le signifiant « Tezcatlipoca » étant interchangeable et arbitraire, seul l'ensemble des signifiés qu'il évoque, ou mieux convoque, ainsi que les diverses associations et recoupements, doit faire l'objet de toute l'attention. D'autre part, il existe une certaine ambiguïté dans les représentations, entre l'image de la divinité et celle de l'homme. Si dieux il y a, ils sont en grande partie anthropomorphes.

De plus, les hommes, dans le cadre des cérémonies et des rites, revêtent les attributs divins. Nous n'avons pas rencontré de critères infaillibles qui entraînent une distinction claire et distincte, ce qui révèle peut-être en soi une difficulté à appréhender les relations hommes/dieux dans la vision Méso-américaine.

¹⁸ Lopez Austin, *Les paradis de brume*, trad Carmen Val Julian, IHEAL, 1997.

¹⁹ idem p 193

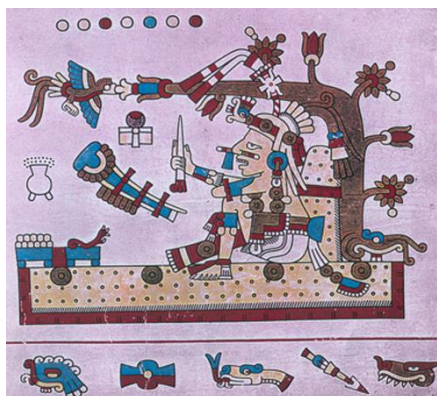
²⁰ idem p 183

²¹ idem p 200

Pour les tableaux descriptifs qui suivent nous adopteront la suite naturelle des folios, c'est-à-dire par répartition cardinale.

. Détails des divinités

. Folio 16



Ce personnage pourrait être Xochipilli, prince des fleurs, caractérisé par un papillon autour de la bouche. En effet il est possible de reconnaître dans le signe blanc, sur sa coiffe, un papillon, (en partant du principe qu'un élément distinctif caractérise une divinité entière).



Ce pictogramme ressemble assez aux papillons du codex Borgia des planches 53 et 71.



53



71

Toute la distinction de ce dieu porte sur la ressemblances entre ces pictogrammes. Nous n'avons trouvé aucun élément dans le personnage du folio 16 qui puisse le rapprocher d'une divinité connue. S'il s'agit de Xochipilli, il faut souligner que d'après J. Soustelle ce dieu est identique à Macuilxochitl, « Cinq-Fleur » représenté avec une main le plus souvent blanche sur la bouche. Il faudrait alors faire remarquer les cinq cercles bruns sur le socle du cadre. J. Soustelle rapporte d'ailleurs que « le papillon, symbole du feu, est à son tour identique au nombre cinq »²². Xochipilli est associé à Xochiquetzal, qui renferme les idées de renaissance et d'amour. Les thèmes propres à cette divinité gravitent autour de la jeunesse, de la végétation montante. Ces éléments pourraient correspondre avec les caractéristiques du signe Un-cipactli, premier jour du calendrier et signe d'Est, zone du soleil levant et de la génération.

Il est adossé à un siège visiblement en peau de jaguar qui dénote l'importance du personnage. Mais comme les autres divinités ne sont pas moins importantes, c'est vers la relation symbolique du siège en peau de jaguar qu'il faut s'orienter et non vers l'autorité d'une fonction.

. Folio 15



La figure représentée semble être celle de Tlazolteotl, divinité de l'Ordure, de l'Impureté, de l'Immondice. Elle est identifiée par des éléments comme le fuseau et le fil dans les cheveux, l'ornement nasal dit d'origine Huastèque, ainsi que par les contours de sa bouche qui sont peints. Elle tient vraisemblablement dans sa main gauche un balai. On peut s'interroger sur les quatre mains de la déesse, comme si elle était revêtue une peau humaine, à la façon de Xipe Totec ; nous reviendrons sur ce point. Nous l'aborderons plus précisément ultérieurement. Enfin il faut noter la présence en arrière plan d'une croix rouge et bleue, dite « croisée des chemins », ohtlamazac, donc un centre, comme le signe ollin, qui en

²² Jacques Soustelle, Observations sur le symbolisme du nombre cinq chez les anciens mexicains, Actes du XXVIII ème congrès des américanistes, Paris, 1947.

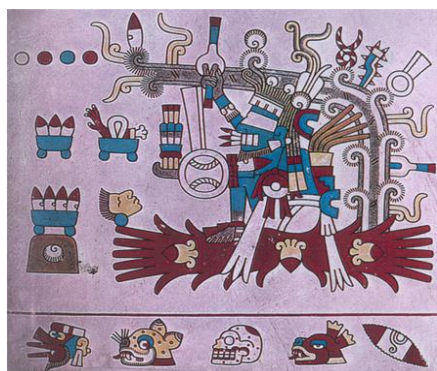
partage les couleurs et qui commence la série des tonalli.

. Folio 14



Intégralement rouge, devant un signe du soleil, ce personnage est Tonatuih, divinité du soleil. On peut remarquer que l'arbre-cipactli a une tête de cipactli, premier jour. Nous reviendrons plus loin sur les rapports particuliers entre le soleil, le jaguar et l'arbre-cipactli.

. Folio 13



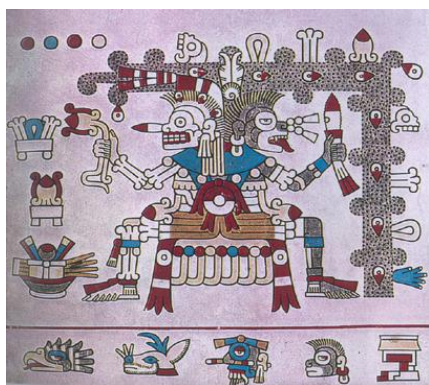
Le corps peint en bleu, un bandeau sur les yeux, une plume de héron coupée en deux dans la coiffe, aztaxelli, le bijou pendant sur sa poitrine, anahuatl, ce personnage est pour M.L. Portilla, Tezcatlipoca¹. nous comparerons ce personnage et celui du Fejervary-Mayer dans un autre chapitre. Les thèmes de la guerre, les volutes de fumée, les flots de sang et les récurrences sacrificielles seraient loin d'être étrangers à Tezcatlipoca, « miroir-fumant », proche du Nord auquel il appartient dans la série, proche aussi de la guerre et de sorcellerie.

. Folio 12



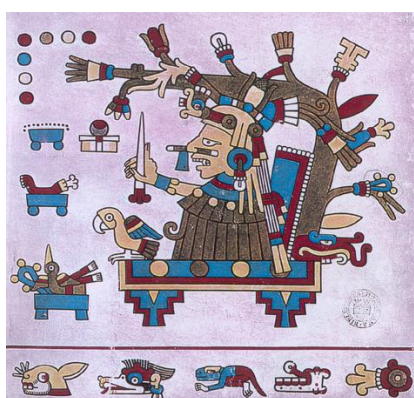
La figure de ce personnage est familière et se reconnaît comme Tlaloc, divinité associée à la végétation, la fécondité aquatique, terrestre et céleste. Il s'inscrit dans la zone Ouest, côté féminin et déclinant de la course solaire. Nous reviendrons longuement sur cette divinité. Le signe Unmazatl lui est associé par les informateurs de Sahagun.

. Folio 11



On discerne nettement Mictlantecutli, divinité du Mictlan, lieu sub-terrestre, étape souterraine de la vie sous les aspects de la mort. Mais il est ici adossé à la figure d'ozomatli, appartenant à l'Ouest, comportant des aspects lubriques et érotiques. Nous reviendrons également sur Mictlantecutli, très présent dans le codex Laud, ainsi que sur la fréquence de sa figuration « fusionnée » avec d'autres personnages dans les autres codex.

. Folio 10



Ce personnage porte sur le haut de la coiffe ce qui pourrait être un épi de maïs. C'est ce qui rend plausible qu'il s'agisse de Cinteotl, divinité liée au maïs et à Vénus. Il serait alors le produit de l'association de Xochiquetzal ou Tlazolteotl, des déesses mères, et de Piltzintecutli, comparable à Xochipilli pour J. Soustelle¹ et à Tezcatlipoca pour M.Graulich¹. Première divinité de la zone Sud qui commence par un jour Un-fleur, il est né précisément ce jour là. M.Graulich écrit qu'il est « ...le premier être engendré et, en tant que tel, il correspond au premier homme »¹. Cela se comprend dans la mesure où la chair humaine et celle du maïs, (tonacayotl, « notre chair »), sont souvent présentées comme

consubstantielles.

. Folio 9



La distinction de cette divinité dépend de l'angle de vue adopté. Si l'on met l'accent sur le pied d'agave au second plan, on pense à Mayahuel, divinité associée au pulque tiré de l'agave. Si l'on focalise sur la tortue et le serpent, on y voit Ayoquechtli¹, « tortue-couche » pour la traduction littérale, cette divinité est associée à l'eau, (univers marin), à la naissance et à l'accouchement. Il est possible que le nom encore une fois ne soit pas le centre de la question. Il sera intéressant de rapprocher les thèmes des différentes déesses mères et de tenter de mieux comprendre les significations impliquées par les diverses combinaisons. Quoi qu'il en soit, cette divinité est liée à l'eau, la génération et l'accouchement, à la lune et à la fécondité. On peut

porter l'attention sur les fleurs du pied d'agave, qui, par la présence des graines et des extrémités qui pourraient être des étamines, participent du thème global de la planche. Elles sont au stade de maturité de

la reproduction, de la dispersion des semences fécondées ou fécondantes, et donc d'une dispersion de l'énergie. Ces éléments concordent avec la relation au Sud, celle de la vieillesse, versant de l'espace où décline le soleil accompagné par les femmes. Elle est la seule de la série impaire à tenir un omítl dans la main gauche et une sorte de lance dans laquelle on reconnaît une graphie similaire au signe acatl, une masse dentée et un couteau de silex.

5/ Considérations générales

On peut entrevoir dans ces planches des concordances thématiques, mises au jour par la distinction des divers éléments, leurs rapports avec les personnages centraux, et les séries du tonalpoualli.

Les tonalli commençant une série ont, dans plusieurs cas, un lien direct avec la divinité ou le contexte du folio. Il n'est cependant pas question d'exclure l'idée que ces rapprochements soient arbitraires ou fortuits.

La première planche commence par le jour Un-cipactli, marquée par la présence d'un arbre-cipactli de la même couleur.

La seconde série débute par Un-ollin, signe qui correspond à celui de la « croisée des chemins », ohtlamazac.

La planche 14 commence par Un-ocelotl, dans le registre supérieur se trouve aussi un jaguar.

Le folio 13 voit l'apparition des couteaux sacrificiels avec Tezcatlipoca et débute par un jour Un-tecpatl.

La planche 12 débute par Un-mazatl, jour associé à la pluie qui correspond à Tlaloc et au contexte de la page (B. de Sahagun, 1989, 36).

Le jour Un-calli introduit la série du folio 11 où figure Mictlantecutli. Nous ignorons leur rapport, bien que l'on puisse noter le même cas de figure à la planche 18 du codex Fejervary-Mayer.

Le folio 10 correspond au jour Un-xochitl et à Cinteotl. Sans que le lien paraisse évident, il s'agit d'un registre éminemment végétal.

Enfin, le jour Un-cozcaquauhtli entame la planche 9, mais nous ignorons son rapport avec Mayahuel/Ayopechtli.

Sans que les liens soient systématiquement mis en valeur, on relève des concordances que l'on peut supposer significatives. D'autre part, il est possible, en l'état, que les jours commençant les séries ne soient pas les premiers jours et occupent des places différentes dans le calendrier. Nous tenons pour acquis que les tonalli étaient *stricto sensu* des références calendaires et renvoyaient à des dates du tonalpoualli. Ils signifiaient principalement un marqueur temporel prescrivant une date à un rite. Il apparaît pourtant que les signes des tonalli prennent part au récit par des relations sémantiques qui dépassent leur unique fonction calendaire.

Il est donc possible que ces signes puissent être présents non pour leur fonction chronologique, mais pour leurs références sémantiques à part entière. Autrement dit, leur qualité, leur valeur significative, peut être utilisée pour elle-même et sous un angle tautologique. Il n'y aurait pas au premier plan, un niveau de compréhension fonctionnel et calendaire, et au second, une vague symbolique allégorique.

Dans l'ensemble, les divinités se répartissent dans des zones cardinales en fonction de leurs qualités intrinsèques. Tezcatlipoca est par exemple attaché au nord d'une façon significative et ne se rencontre pas au Sud ou à l'Est. Cependant il serait erroné de conclure à une répartition systématique, étant donné qu'au sein d'un même codex et dans les différents codex, les dieux sont répartis différemment. Autrement dit, la répartition des divinités par affinité qualitative aux zones cardinales n'est

pas une constante, bien que certains dieux demeurent attachés à certains orient. Il faudrait ultérieurement effectuer des vérifications exhaustives et statistiques dans plusieurs codex pour évaluer les associations fréquentes, occasionnelles et systématiques.

Certaines planches semblent révéler des affinités thématiques plus distinctes que d'autres. Les thèmes de la guerre et du sacrifice par exemple, sont prégnants dans le folio 13, tandis que le 14 se recoupe en divers « trames sémantiques », comme la végétation et la génération avec les fleurs montant en graine sur l'arbre-cipactli. Ce même arbre-cipactli qui entoure un soleil à la face nocturne et chtonienne, renvoie à une vision cosmologique des rapports Espace/Temps, puisqu'il est à la fois la représentation d'un *axis mundi* et d'un cycle temporel sur lequel nous reviendrons.

Afin de replacer ces planches dans le contexte qui est le leur, il faut maintenant les confronter à l'ensemble du manuscrit ainsi qu'aux autres codex.

III/ Ouverture à L'ensemble du codex Laud et aux codex Fejervary-Mayer et Borgia

1/ Introduction de la perspective synchronique

La description des folios 9/16 ne peut se suffire à elle-même, c'est évident. Cette série de folios n'a de justification que dans la mesure où les observations faites à leur sujet sont comparées à l'ensemble du codex et confrontées aux autres manuscrits. Comme cela a été précisé, le deuxième moment de ce travail porte sur une ouverture synchronique. L'écriture pictographique est abordée dans cette partie sans référence historique, hors du contexte de ses modifications, pour être considérée comme un état déterminé de son évolution. Cette approche est donc, en un sens métaphorique, horizontale. Les confrontations aux autres codex correspondent à un cadre temporel restreint et limité, la dernière partie de l'époque V.

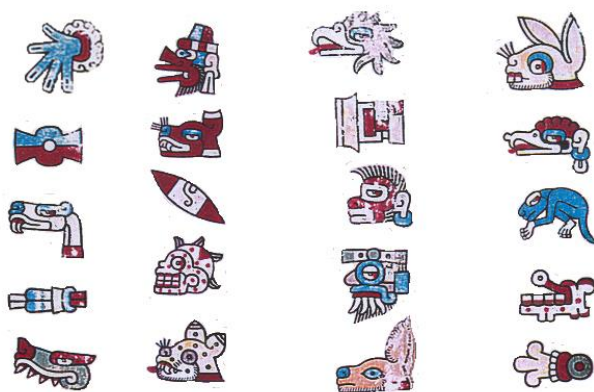
On remarquera pourtant que l'ouverture à l'ensemble du codex Laud est confondue avec l'approche synchronique. On pourrait donc noter un manque de cohérence dans cette partie, entre d'un côté une étude se situant à l'intérieur même du codex Laud, et une autre, plus large, étendue aux autres codex. Mais l'intention est là plus pratique que logique. Consacrer une partie autonome à l'ensemble du codex Laud aurait impliqué des redondances et des redites malheureuses dans la perspective synchronique. De plus, la continuité légitime et évidente entre ces trois codex, aurait rendue artificielle la césure entre les deux parties, en opposant d'un côté le codex Laud, et de l'autre, les codex Fejervary-Mayer et Borgia. Bien que le Laud et le Fejervary-Mayer aient plus d'affinités entre eux qu'avec le Borgia, ces trois manuscrits partagent trop d'éléments pour être séparés. Par conséquent, c'eut été la séparation logique en deux parties distinctes qui aurait nuit à la cohérence qui unit ces trois manuscrits.

. L'ordre des signes

Il est possible d'aborder le codex sous plusieurs angles, qui seront les suivants. On relèvera l'importance et la mise en valeur de certaines divinités par leur récurrence, la polymorphie caractéristique de certains tonalli, et la diversité graphique et sémantique attachée à la notion de cipactli par exemple.

2/ Les séries calendariques

Les tonalli sont omniprésents mais se présentent dans un apparent isolement en tant que date spécifique ou par groupes correspondants aux zones cardinales, à l'instar des folios qui nous concernent. Nous nous concentrerons sur ces derniers et prendrons comme références les folios 29, 30, 31, et 32.



29

30

31

32

Cette série, (ci-dessus), qui se lit vraisemblablement de bas en haut et de gauche à droite, présente une différence notable avec la séquence des folios pairs. Les deux derniers signes de la série Nord sont intervertis, ocelotl a permuté avec eecatl.

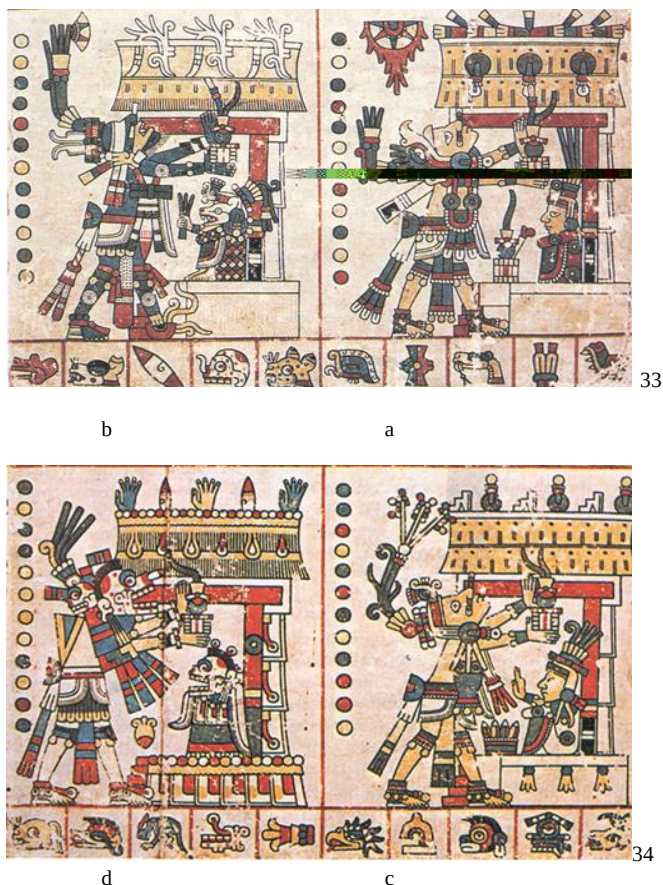
Tableau représentant l'ordre des séries paires dans les folios 9/16. Il se lit de gauche à droite et de haut en bas.

Cette interversion n'est ni un détail ni fortuite. L'ordre conventionnel, celui que l'on rencontre dans les autres codex, (Fejervary-Mayer et Borgia), n'est pas celui que nous avons détaillé. Cette exception est pour l'instant unique à notre connaissance, bouleverse l'ordre des jours et donc leur décompte, sans que le sens de cette interversion se dévoile précisément. Ce point est obscur et il doit pourtant rencontrer une justification qu'il faudra trouver tôt ou tard.

De plus, on peut constater une variété de formes qui révèle des intentions différentes et qu'il faut tenter de décrire.

. Les structures communes aux folios 16/9

Les folios 33 et 34 du codex Fejervary-Mayer possèdent des points communs avec les structures des folios étudiés en première partie, (plus précisément avec la série paire).



Les scènes sont réparties selon les quatre zones cardinales. L'unique différence, dans l'ordre des tonalli qui est classique ici, est dans le folio b. Comme cela a été souligné, eecatl et itzcuintli sont inversés dans les folios du Laud. La représentation d'un cadre est présente ici sous l'unique forme d'un temple. Les divers éléments entourant ces cadres font leur particularité, mais d'une façon moins explicite que dans le codex Laud. On notera que Tezcatlipoca, (b), est également associé au Nord. Mais Mictlantecutli, (d), est ici associé au Sud, alors qu'il correspond à l'Ouest dans le Laud. Enfin, si le soleil, (a), désigne Tonatiuh, il est comme dans le codex Laud associé à l'Est.

Ces quatre folios sont bien différents de ceux du codex Laud. Mais la répartition et la structure générale incitent à observer entre ces folios des conventions, des modèles de représentations familiers et communs. Par conséquent, il faudrait, pour dépasser le stade de l'observation, retrouver les codes et les conventions culturelles qui président à ce genre de structure.

3/ Les associations graphiques et thématiques

. La polymorphie des tonalli

Les signes des jours, dans l'ensemble du codex et donc au-delà des huit folios décrits, varient en couleurs et en formes. Or, un jour Deux-cipactli par exemple, reste le même dans le sens où il ne signifie dans le calendrier et l'ordre arithmétique, que le jour Deux-cipactli, premier jour de la treizaine xochitl. On pourrait penser que ce signe a un sens unique à une place unique. Ainsi les variations de ses formes appartiendraient à la subjectivité créatrice, improprement réduite à la

fantaisie. Pourtant, à l'intérieur du signe, les différentes formes apparaissent comme autant de signifiés. Bien que partageant un champ sémantique commun, les différents aspects d'un signe représentent les multiples façons d'accentuer ou estomper un sens particulier. Il découle de cette observation que « la forme » et le « fond » d'un signe ont moins d'indépendance qu'il n'y paraît. Parmi les détails courants qui relèvent d'une convention culturelle et non d'une inspiration subite, on peut remarquer la forme des yeux, allongés ou circulaires, leur état, fermé ou ouvert ; pour les animaux concernés, le nombre et la position des vibrisses, souvent trois, six ou inexistant, la symétrie ou la dissymétrie des oreilles, avec la langue tirée ou non. Mais cela a déjà été constaté dans le chapitre II. Un exemple particulièrement polymorphe est celui du signe atl. Sa description est l'objet du prochain tableau, qui prend en compte la totalité de ses représentations dans le codex Laud.

	Jaillissement d'eau en « volutes »	Ecume blanche	Crocs et dents	Mandibule de cipactli	Référence à la montagne et à la grotte	Récurrences trilobées : 3, 3+2 ou 3x2
	×			×		×
	×		×	×		×
	×		×	×		×
		×	×	×		
	×	×	×	×		×
	×	×			×	×
	×	×			×	×
		×			×	
	×	×			×	×
			×	×	×	×

La totalité des signes atl que contient le codex Laud sont rassemblés dans ce tableau. Pas un n'est identique aux autres. Faut-il conclure à une imagination féconde du peintre ? Peut-être, mais dans le seul domaine de l'histoire de l'art. Les divers éléments qui composent le pictogramme et lui donne sa valeur, sont autant de signifiés dont l'absence ou la présence impliquent des nuances sémantiques. Par sa forme pictographique, le signe atl met en évidence un champ sémantique regroupant des notions différentes qui ont, pour un œil occidental, peut de rapports avec ce que le mot « eau » comprend.

Les critères de distinction, bien qu'ils soient certainement à préciser, mettent en évidence des éléments propres à l'eau terrestre, à la montagne, telle qu'elle est conventionnellement peinte, et à

cipactli, dont le mandibule supérieur et ses crocs sont caractéristiques. Les rapports ternaires peuvent également, quand ils sont signifiés, renvoyer à des conventions précises, tel le sacrifice par exemple.

Il est également possible de retrouver dans les codex Fejervary-Mayer et Borgia des représentations de atl sensiblement différentes. La sélection des tonalli, au sein des codex, est arbitraire, mais cherche à mettre en relief certaines récurrences autant que des formes plus éloignées du codex Laud.

Fejervary-Mayer	 33	 23	 3	 40	 8	 7
Borgia	 18	 24	 69	 1	 1 bis	

On retrouve comme éléments communs, dans le tableau ci-dessus, l'écume, le flot jaillissant, le mandibule de cipactli et un œil qui pourrait lui appartenir, ainsi que les formes incurvées en rapport avec la montagne ou la grotte. La diversité des éléments qui servent à la composition du signe atl, bien qu'en nombre limité, offrent de larges possibilités graphiques, et donc autant de façons de nuancer et enrichir les significations.

On pourra remarquer l'étroitesse des liens entre cipactli et la montagne. L'eau semble jaillir indifféremment des pictogrammes représentant une montagne ou un mandibule de cipactli. Un exemple plus développé dans le codex Borgia, (folio 22), permet de mettre en relief cette relation.



Sans diminuer la portée des nuances impliquées, cipactli et tepetl paraissent dans ce cas consubstantiels. Il n'est pas question de soutenir que l'un est plus signifiant que l'autre et vice et versa. Mais il s'agit plutôt de relever des accointances thématiques qui peuvent se révéler utiles pour une meilleure compréhension de contextes plus généraux. On relèvera que les flots sont limités par des cercles jaunes sur lesquelles il est important de se pencher.

Le signe du folio 1, (Borgia), en avant-dernière position, possède une particularité qui suscite l'interrogation. En effet, les sortes de courtes volutes qui forment l'extrémité des flots se retrouvent dans des scènes particulières. Le pictogramme du folio 10 se termine, dans son cas, par des boules jaunes. Il est possible que ces éléments correspondent à des significations particulières, des nuances sémantiques. Les prochains pictogrammes appartiennent respectivement aux planches 10, 17, 50, 69 et 54 du codex Borgia.





69



54

Dans les quatre premiers cas, le jaillissement de ce qui semble être de l'eau, est vertical et va du haut vers le bas, ce qui en fait des représentations minoritaires dans l'ensemble des trois codex. Dans le dernier, l'écoulement de l'eau est horizontal et va de la gauche vers la droite. Tous les cinq ont en commun les volutes ou les cercles que nous faisons remarquer plus haut. Les trois premiers montrent clairement une association avec un signe circulaire entouré de cercles plus petits, et contenant un cinquième. Cette formation en quinconce, correspond pour J.Soustelle au mot *xiuitl*, signifiant « turquoise » et « l'année solaire »²³. Le turquoise est proprement une façon de désigner le soleil et le feu, renvoyant par ses caractéristiques quinquennales au mythe des quatre soleil, dont le dernier, le cinquième, celui dans lequel nous vivons, devra périr par le feu et les tremblements de terre, il subit l'omniprésence de la puissance solaire. Lorsque *atl* est peint avec des extrémités jaunes, il semble davantage lié à un domaine céleste et solaire, en relation étroite avec le feu, bien que le détail 50 semble contenir un signe désignant une des formes de la lune.

Il faut faire ici la distinction avec *quiauitl* et la pluie de feu, propre à la destruction d'une des ères mythiques. Autant il est possible de faire un rapprochement, autant toute assimilation de l'un à l'autre serait une facilité injustifiable. Le travail s'oriente donc plus vers la mise au jour du signe *atl* et de sa signification que sur l'amalgame avec le signe *quiauitl*.

Ces éléments paraissent contraster avec une tendance générale qui est la relation de *atl* avec *Chalchiutlicue*, l'eau souterraine, *cipactli*, le jade et le monde sub-terrestre. Il faut remarquer que dans le dernier folio, l'eau s'écoule de la montagne, apparemment, mais le personnage en arme qui pointe une lance sur l'autre possède des éléments de l'aigle et du jaguar en même temps. Or ce personnage rappelle l'étroite relation, dans leur dévouement au soleil, entre les guerriers Aigle et les guerriers Jaguar. De plus, l'extrémité de la coiffe se termine par cinq éléments distincts, qui renvoient au quinconce.

On peut donc s'interroger sur les différences contextuelles de l'emploi du signe *atl*, sur ses relations chthoniennes et solaires, sur les aspects telluriques de ce qui apparaît comme solaire, et vice et versa. Ces remarques mettent également en relation les notions de *chalchihuitl*, du jade et *xiuitl* le turquoise. A travers deux termes minéraux, se dessine en filigrane toute la bipartition cosmologique de la pensée Méso-américaine.

Le signe *atl* que l'on traduit par « eau », est loin d'avoir un sens équivalent au nôtre. Ce concept d'eau possède des référents particuliers qui sont signifiés par la peinture elle-même. On peut s'interroger sur le sens des éléments trilobés qui peuvent faire référence au feu. L'association du feu et de l'eau forme *atl/tlachinoli*, (C.Duverger), dont les significations sont guerrières et sacrificielles.

Si la démarche est justifiée, une question se pose : doit-on comprendre que les sens particuliers d'un signe dépendent du contexte dans lequel il s'insère, ou à l'inverse, qu'indépendant du contexte, le *tlacuilo* décide parmi un panel de possibilités déterminées, de mettre en relief tel ou tel

²³ Jacques Soustelle, Observations sur le symbolisme du nombre cinq chez les anciens mexicains, ...

sens ? Comme dans le chapitre II, la réponse à cette question devrait déterminer où s'arrête le domaine de la convention scripturale.

D'autre part, les références que sont l'eau souterraine et la montagne sont propres à Chalchiutlicue, « jupe-pierre-précieuse (verte) », divinité associée à Tlaloc, peut-être son versant féminin. Dans la continuité du questionnement, certaines scènes semblent faire écho à ce que peut contenir un signe avec un plus large développement.



15 25 Ces signes des folios 15 et 25 ne paraissent en substance pas éloignés d'une partie du folio 23.



Chalchiutlicue, qui possède un ornement d'oreille en forme de cercle de jade, (peut-être un chalchiuhchamochtlī), verse de l'eau sur trois couteaux sacrificiels. L'eau qui est versée possède le même aspect que le signe atl comme en folio 25. Il ne serait pas absurde que les trois excroissances du signe 15 signifient synthétiquement l'eau versée sur les trois couteaux par la déesse. De plus, l'association entre le nombre trois et les couteaux semble sacrificielle. Cette scène est par surcroît au-dessus du signe coatl, animal chthonien lié à la mutation et à la régénération. Enfin, une partie du second plan, sur lequel se déroule la scène, semble signifier la nuit. En bref, le contexte est chthonien, nocturne, féminin, aquatique et sacrificiel.

Les autres éléments comme la position des mains, la demi-plume, (de héron peut-être), les vêtements, le ventre plissé, la forme de la cruche, participent d'une signification générale qu'il est difficile de restituer. Une autre partie d'un folio, le 25, montre une scène semblable.



En correspondance avec le jour Huit-atl, (ou neuf si l'on prend en compte le cercle rouge isolé), Chalchiutlicue, un cercle de jade à l'oreille, verse de l'eau sur un feu qui consume probablement un fagot de bois. A l'eau est intégré le pictogramme atl, composé d'un mandibule de cipactli et d'eau, puisque les deux graphies se parfondent. L'eau est déversée sur un feu qui peut s'inscrire dans la même sphère de compréhension que les associations par trois. Une épaisse volute s'échappe de la rencontre du feu et de l'eau.

Il faudrait pouvoir préciser s'il s'agit de fumée ou bien de vapeur d'eau. Le folio 8 du Fejervary-Mayer contient des informations complémentaires.



Le cas de figure est similaire aux deux autres sur un plan général. La volute qui sort de la bouche de Chalchiutlicue ressemble en tout point à celle du folio précédent. Cette volute comporte des similitudes, de par ses franges, avec les plumes qui ornent sa coiffe. Ces deux longues plumes sont apparemment la marque de l'oiseau quetzal. Dans ce cas une parole de quetzal pourrait être une parole précieuse.

Les volutes grises du feu semblent, elles, plus proches d'une fumée. Il serait alors possible de considérer une relation étroite entre la vapeur d'eau et la parole vénérable, au moins dans les contextes de Chalchiutlicue. D'autre part, la vapeur d'eau, dans le contexte du codex Laud, semble faire référence à

chalchihuitl, le jade, alors que sous forme de parole, la volute semblable est caractérisée par les rectrices de quetzalli.

La relation entre quetzal et chalchihuitl s'éclaire, comme le rapporte Thouvenot, à la lumière du livre VI de Sahagun (Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne) : « On peut constater que, dans les métaphores le mot chalchihuitl renvoie non seulement au quetzalchalchihuitl, mais encore plus précisément au quetzalchalchihuitl de qualité, c'est-à-dire à celui qui est pur, parfait et bien formé »²⁴. Le mot quetzalchalchihuitl, pierre précieuse verte, désigne, entre autre, un discours pur, homogène, bien formé, un discours exprimé par le binôme *nayotl*, *tayotl*, « maternité, paternité ». Il y aurait un rapport clair entre la parole de jade et la connaissance de jade, *chalchiuhixihmatini*.

D'autre part, le mot chalchihuitl sert à désigner la pureté du nouveau-né après avoir été purifié, (par l'intermédiaire de la sage-femme), par les eaux de Chalchiutlicue, il porte alors les attributs de quetzalli et chalchihuitl. On peut entrevoir un champ sémantique commun entre le discours quetzalchalchihuitl et son rapport à la fécondité, doté d'une pureté équivalente à celle du nouveau-né une fois purifié.

A ce point un problème se pose. La notion de pureté est nodale dans ce contexte, pourtant, ce que nous avons par commodité l'habitude de traduire par « pur » ou « pureté » demeure obscur et vague. Que signifie, pour l'indien, la notion de pureté ? Il est bien acquis que la pureté désigne ce qui est exempt de mélange, de souillure, de tâche. Mais dans le contexte Méso-américain, il faudrait cerner ce qu'est cette souillure originelle qui accompagne la naissance. Ensuite on peut s'interroger sur la nature et les qualités de ce qui est véritablement purifiant dans l'acte de la sage-femme. Qu'est-ce qui, dans ce rite, a valeur d'agent purificateur, c'est-à-dire capable de laver la souillure, la tâche, l'impropre ? Répondre à ces questions est encore difficile, mais n'en demeure pas moins une priorité dans l'optique d'un travail ultérieur.

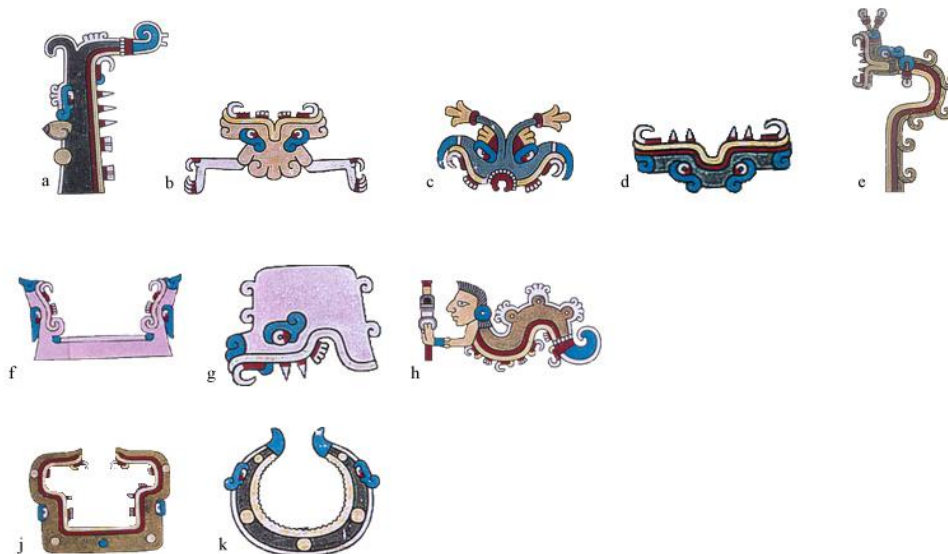
Globalement, ces précisions aident à comprendre les similitudes entre les deux volutes qui, pourtant, ne sont pas associées, d'un codex à l'autre, au même pictogramme, mais comportent chacune des rectrices de plumes et un cercle signifiant certainement le *chachihuitl*. On s'aperçoit donc que la volute symbolise plus que la parole, ainsi, une description telle que « ...l'eau et le feu -symbole de la guerre- convergent ainsi : la déesse des eaux terrestres agit sur le feu de l'offrande »²⁵, est bien moins explicite et précise qu'elle ne le semble. On peut penser, par exemple, qu'au regard des trois pictogrammes, si ces scènes impliquent un rite, qu'il ne consiste pas à verser de l'eau sur des flammes consumant du bois et du caoutchouc, mais fait référence au domaine sacrificiel. Il est toutefois impossible d'affirmer catégoriquement la justesse d'une telle interprétation, qui ne peut aller seule dans un sens unique.

. Les déclinaisons de la notion de *cipactli*

Entre Chalchiutlicue, comprenant les attributs d'une eau terrestre, et la présence des mandibules de *cipactli* dans le signe *atl*, on peut entrevoir une continuité sémantique qui comprend des références matricielles et chtoniennes. Il faudrait donc porter l'attention à la figure de *cipactli* et aux larges étendues de sa polymorphie. Le nom lui-même ne doit pas faire penser à une forme unique. Il n'est pas question d'affirmer que là où est identifiable un élément propre de *cipactli* on peut identifier l'ensemble du pictogramme à *cipactli*. Il s'agit plutôt de reconnaître en *cipactli* un sens assez large et répandu pour se trouver dans des contextes différents que l'on peut regrouper comme suit dans le codex Laud.

²⁴ Thouvenot, *Chalchihuitl : emplois métaphoriques du mot et symbolisme*, JSA, Tome LXIV, Paris, 1967.

²⁵ Miguel Leon-Portilla, *Le livre astrologique des marchands*, La Différence, 1992. p 75.



La totalité de ces pictogrammes présente des traits communs caractéristiques. Les dents, les yeux, les naseaux, la gueule béante, sont des éléments, même s'ils ne sont pas tous toujours réunis, représentatifs d'une référence plus ou moins éloignée sans doute à cipactli.

a : folio 3. Représentation de profil émergeant du sol. On peut remarquer la présence d'une oreille de jaguar qui renvoie peut-être au signe ocelotl.

b : folio 40. Conjugaison de deux profils symétriques qui forment une ouverture béante. Les deux pattes de cipactli sont à rapprocher de celles du jaguar (Laud folio 22).



c : folio 39. Conjonction de deux profils symétriques. Le sens du pictogramme semble se référer également à xochitl. La volute bleue est courbée vers l'intérieur de la mâchoire et non vers l'extérieur comme le folio 3. Sa structure rappelle celle d'un arbre-cipactli composé de deux profils symétriques.

d : folio 38. Conjonction de deux profils symétriques accentuant l'impression de béance.

e : folio 23. Le corps allongé, il est probablement associé au serpent. Il porte un ornement d'oreille et deux excroissances sortent de ses naseaux. Il faut distinguer sa gueule de celle du serpent du folio 14 représenté ci-dessous, sans dents et avec une langue bifide. Cette combinaison n'implique pas la prédominance d'un signe sur l'autre, la notion de cipactli n'est pas dans ce cas plus importante que coatl. Mais deux signes peuvent être clairement associés sans être confondus pour donner une signification nouvelle.



f : folio 42. Représenté sous une forme béante il rappelle le « ventre » de la terre. Avec les représentations j et k de cipactli sous une forme béante, ces représentations semblent engloutir ce qui leur est apparemment proposé.

g : folio 30. Cette représentation renvoie au socle, au siège, présentoir, ou au pictogramme de tepetl. Il est sous des offrandes.

h : folio 19. Cette représentation est assez inhabituelle. A gauche, une tête humaine tient un objet renvoyant à acatl ou à la flèche de roseau et porte un ornement d'oreille qui semble être un disque de jade. A droite se distinguent les crocs et les dents de Cipactli et la volute bleue rappelle l'extrémité de la gueule. Sur le dos figurent trois excroissances couvertes par des formes quadrilobées.

Dans la plupart des cas, on s'aperçoit que cipactli est représenté à la base d'une page ou d'une ligne, horizontalement, la gueule béante, formée de deux profils symétriques. Au dessus de l'ouverture béante flotte souvent des corps humains recroquevillés en positions fœtale, quand ils ne sont pas à l'intérieur même de la gueule. Cipactli donne l'impression d'avalier, d'engloutir les hommes comme il le fait du soleil à la fin du jour. Dans ce sens, M.Graulich traduit qu'en nahuatl, mourir se dit « coucher avec divinité Terre »²⁶. Par « divinité Terre », il semble entendu ici la séparation de Tlaltecotl, « une sorte de monstrueux caïman pourvu de gueules à toutes les articulations... », en deux parties, la Terre et le Ciel ; sous l'impulsion de Quetzalcoatl et Tezcatlipoca. Autrement dit, la distinction avec Tlaltecotli, seigneur de la Terre situé sur cipactli, n'est pas toujours évidente. Qui, de l'un ou de l'autre, avale le soleil ? Le croisement des différentes informations ne permet pas jusqu'à présent de faire des distinctions nettes. Cipactli et Tlaltecotli sont donc employés dans leur plus vaste extension, en conférant à cipactli la valeur principale de Terre et de matrice.

De la Terre vint tout ce qu'il fallait pour vivre, ce qui lui confère une fonction profondément matricielle. On peut également se référer à des représentations moins explicites mais tout aussi suggestives dans les folios 8 et 53 du codex Borgia. Mais si la Terre est une matrice, elle nécessite en contrepartie, à l'instar du soleil, de reverser une partie de « l'eau précieuse ».



8



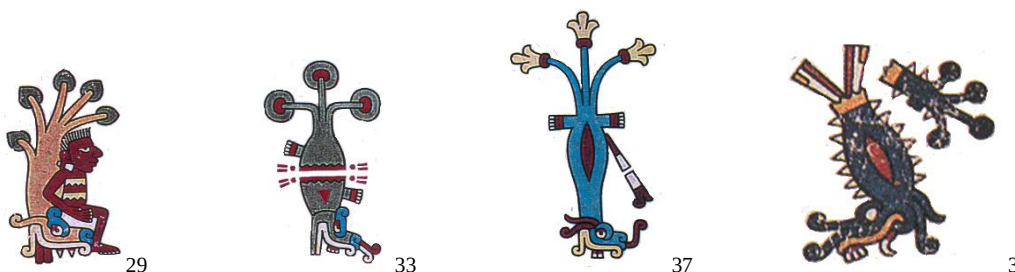
53

Parallèlement, on retrouve la tête de cipactli à la base d'arbres distincts et particuliers. La notion de cipactli semble s'étendre et s'associer à d'autres représentations que celle du monstre à la gueule engloutissante.

²⁶ Michel Graulich, L'arbre interdit du paradis aztèque, Revue de l'histoire des religions, Tome CCVII, Puf, 1990, p 45

. les arbres-cipactli

Parmi les caractéristiques de la figure de cipactli, on rencontre également celle de l'arbre-cipactli. Ils sont présents dans les planches étudiées 16, 14 et 10, mais se rencontrent sous d'autres aspects aux folios 29, 33 et 37, tout comme dans le codex Fejervary-Mayer (folio 3).



Cette association animal/végétal se caractérise, comme nous l'avons vu, par une base faite d'une tête de cipactli et une extrémité végétale étant le plus souvent des fleurs, quoique le premier ci-dessus semble porter des feuilles et le second peut-être des Calebasses. Dans le cas où il s'agit de fleurs, comme dans les folios 16, 14, 10, et 37, on peut faire quelques remarques. Comme dans les représentations ci-dessus ou celles qui suivent, la gueule du cipactli est tournée vers la base. Elle ne semble pas avoir la signification des gueules béantes tournées vers le haut. D'autre part, il n'est peut-être pas fortuit que la base cipactli corresponde au premier jour du tonalpoualli et que l'extrémité xochitl soit le dernier des vingt jours. Il y aurait dans l'arbre-cipactli une dimension temporelle importante, en synthétisant les jours du calendrier rituel et en condensant les destins du début à la fin du cycle.

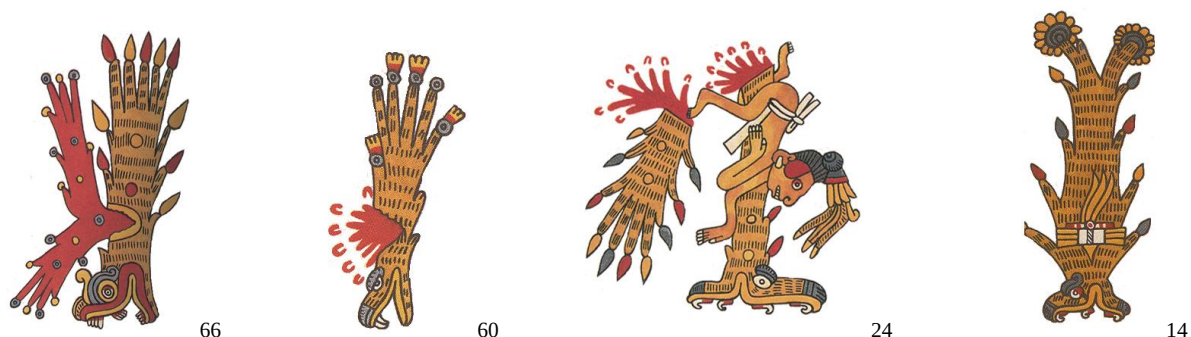
D'un autre côté, sa dimension spatiale semble importante, en admettant qu'il synthétise également les différents états du monde, allant du sub-terrestre au céleste, comme un *axis-mundi* par lequel tout circule et se comprend. De fait, on retrouvait dans la notion vaste d'arbre-cipactli, la synthèse de certaines visions cosmologiques, d'une certaine conception de l'ordre du monde et de son organisation. En ce sens, il peut supporter le nom générique de ceiba, pour former le terme ceiba-cipactli, extension paradigmatique de la notion restreinte de ceiba²⁷ chez les Mayas.

Mais ce terme pourrait induire en erreur. Le nom même de cipactli dans la dénomination de ce pictogramme, pourrait accentuer abusivement le rapport au domaine terrestre, en oblitérant la notion céleste qui semble aussi importante. On peut également se référer à l'hypothèse de L.Austin qui considère d'une façon très générale ces pictogrammes comme des arbres de Tamoanchan, qui sont « ...la synthèse des quatre arbres cosmiques par lesquels circulent les forces du temps-destin »²⁸. En tant qu'*axis mundi*, ce pictogramme pourrait représenter un lieu d'opposition et de dualité, où se rencontrent l'Aigle et le Jaguar, le masculin et le féminin, le sec et l'humide, comme L.Austin le souligne. D'un autre côté, il généralise la notion « d'arbre de Tamoanchan » à une diversité étonnante de pictogrammes dont l'association animal/végétal est noyée dans un ensemble bien plus vaste de représentations. Or plus la catégorie est vaste plus le détail est flou. Par conséquent il n'existe pas vraiment de dénomination juste, précise, claire, de ce signe. Sans être strictement inadéquat, aucun nom ne semble jusque là idoine. Cela est peut-être du aux ambiguïtés qui entourent ce genre de pictogramme.

²⁷ Le terme ceiba pentendra peut être équivalent ou très proche du terme nahuatl « pochotl », qui désigne le fromager. Peut-être pourrait-on dire « pochotl-cipactli » ?

²⁸ Alfredo Lopez-Austin, Les paradis de brume, Maisonneuve et Larose, 1997. p 110

Pourtant cette structure pictographique est omniprésente dans les codex sous des apparences diverses mais assez constantes. On peut en retenir quatre dans le codex Borgia, aux folios 66, 60, 24 et 14.



Les caractéristiques de ces quatre représentations concordent bien avec celles du codex Laud. On y retrouve nettement les gueules de cipactli, dont une est particulièrement ouverte, l'association animal/végétal, et la fin de l'arbre sous forme de fleurs ou de feuilles. Dans ces huit pictogrammes, six montrent l'arbre entaillé ou sectionné.

Les flots qui sortent des troncs semblent pouvoir se comparer au sang, bien que la notion même de sang au sens « étroit » ne recouvre pas l'ensemble des significations impliquées. Les significations de cette mutilation, peut-être de ce sacrifice, ainsi que celles qui les distinguent des arbres intacts, demeurent pour nous un sujet de travail. On remarquera les différences graphiques entre les divers jaillissements. Le détail du folio 66 rappelle la graphie du signe atl, (Borgia folio 10), tandis que les autres font directement référence au « sang », (Borgia folio 54 et 9).



10



Ces deux pictogrammes ont en commun les cercles de couleur aux extrémités des flots, ainsi qu'une forme générale. Il est possible de reconnaître un rapport explicite entre atl, le jade, et le flot de sang.

Il pourrait s'agir d'une référence à l'eau précieuse, au sang sacrificiel. Mais dans les autres détails le « sang » possède un aspect différent que l'on peut observer dans les exemples suivants. Le flot du détail 60 se retrouve directement lié à l'utilisation d'une arme comme dans les détails 54 et 9. Dans ce cas encore, il semble que des formes différentes impliquent des sens différents. Il reste donc à comprendre les significations de ces nuances. On peut d'ores et déjà constater une convention précise dans la représentation pictographique du sang, tout au moins dans le codex Borgia.

De plus, on peut noter à propos du détail 9 une continuité indiscutable entre le rapport animal et végétal. Une flèche de roseau entaille un serpent. Du sang qui jaillit se dégage également un flot à l'extrémité duquel se trouvent deux fleurs ou des éléments d'apparence végétale. Le sang de coatl aurait donc dans ce cas une valeur d'agent fécondant de la végétation, mais *a posteriori* d'un acte humain d'abord et vraisemblablement sacrificiel ensuite.



54



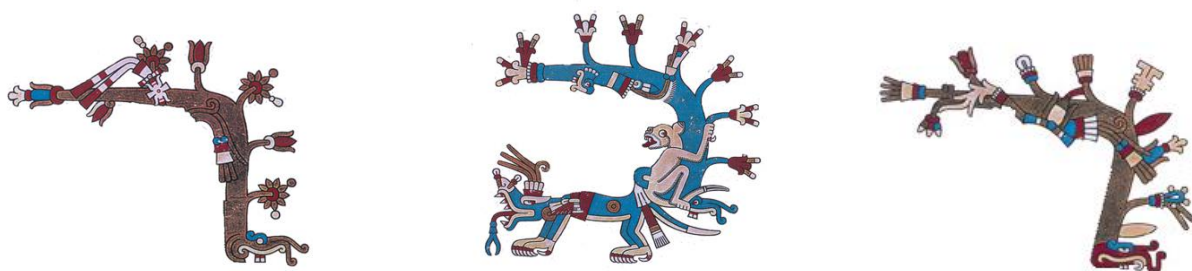
60



9

Il est possible à ce stade de faire quelques remarques sur les différents liquides en présence. Le sang et l'eau ont des caractéristiques fécondantes, c'est évidemment le cas pour le sperme. Ces trois formes de liquide possèdent les mêmes valeurs séminales. Le sang, en particulier du serpent dans ce cas, (mais également le sang humain), se confond avec la capacité fécondante de l'eau. Le terme même de coatl est utilisé en rapport avec l'eau pour désigner une source du nom de Coâatl, (Sah HG VIII 1,8). La fécondité de l'eau s'applique à la génération végétale. Le terme xinachtli renvoie aux sens de graine, semence, mais aussi sperme. Sur le mode occidental l'adjectif « séminal » s'applique autant à la notion de terreensemencée que celle de sperme. Il faudrait ajouter en ce sens celle du sang. Les enfants nés sous un bon signe, un bon tonalli, sont de jade. C'est justement ces derniers qui sont les mieux prédisposés à être sacrifiés. Les trois exemples des folios 54, 60 et 9 partagent vraisemblablement des champs sémantiques communs, le sang de l'homme, de l'arbre-cipactli ou du serpent possèdent la même capacité d'ensemencement, le même pouvoir de génération, la même force de vie qui conduit à l'existence. Le sang humain est bien le vecteur principal de l'énergie rendue au Soleil, comme il l'est quand il va nourrir la Terre. Ces différents liquides pourraient en ce sens être subsumés sous la notion paradigmatique de semence, ou généralement ce qui possède une valeur séminale.

Les ceiba-cipactli des folios étudiés ne présentent aucune marque de coupure et semblent renvoyer à d'autres nuances sémantiques, dans un autre contexte.



Il faudrait pouvoir distinguer, entre tous ces pictogrammes, les différentes fonctions dans leur contexte paginal et identifier clairement les divers champs d'application, des différences et des récurrences graphiques. Il ne serait pas raisonnable de ne pas observer des structures identiques et des éléments caractéristiques communs. Mais il serait absurde au nom de la dénomination, de soutenir la moindre idée de fantaisie ou d'inspiration artistique. Les formes non caractéristiques sont bien là pour signifier, donner du sens. C'est cette cohérence de significations ordonnées qui semblent devoir faire l'objet du travail sémantique.

Parmi ces détails, on pourrait observer la base de certaines ceiba-cipactli, la tête de cipactli, et le pictogramme que portent beaucoup de divinités au sommet de leur coiffe. Nous prenons pour exemple certains de ces pictogrammes parmi les folios étudiés ainsi qu'une référence au Fejervary-Mayer.



Ces ornements de coiffe appartiennent dans l'ordre au folio 7 du Fejervary-Mayer, et au folios 14 et 16 du codex Laud. Ces figures accompagnent souvent les divinités et obéissent à des conventions graphiques partagées scrupuleusement, à quelques détails près, dans l'ensemble des trois codex que nous abordons. M.L.Portilla propose d'y voir une tête de

serpent²⁹. Mais la comparaison avec d'autres figures incline à penser différemment. C'est pourquoi nous proposons en vis-à-vis les détails des folios 29 et 37 du codex Laud qui représentent les gueules des ceiba-cipactli.



La forme de la gueule est identique, l'œil tout aussi similaire que les deux dents blanches et rouges. Seuls les trois premiers semblent porter une parure, peut-être de plumes. Il n'est pas question d'opposer frontalement deux éléments, cipactli et coatl, qui partagent des références sémantiques et mythiques et appartiennent au même monde. Mais nulle part dans les trois codex, à notre connaissance, un serpent n'est peint distinctement avec cette forme précise de gueule de cipactli. Est-il possible de soutenir que selon les contextes, cette forme caractéristique de gueule renvoie plutôt à coatl ou plutôt à cipactli, ou encore que cette forme synthétise les deux entités ? Une réponse affirmative ne se ferait pas sans des détours, dont nous ne sommes pas encore capables de mesurer l'érudition.

Plus simplement, il nous semble que les significations de ces pictogrammes ont en commun ce que leurs formes ont en commun. Par conséquent, on retrouverait une nouvelle extension de l'utilisation de la notion de cipactli. Il nous est malheureusement difficile de comprendre ce genre d'extension, ainsi que de rendre compte d'une explication globale et cohérente des différents contextes dans lesquels cette notion apparaît. On peut seulement constater que cette notion, au sens large, de cipactli ou coatl, se décline sous des formes diverses, qui ne doivent pas empêcher de reconnaître leur origine commune, et d'associer leur omniprésence au degré de leur importance dans la pensée Méso-américaine. Par ailleurs nous avons déjà observé quelques liens entre cette figure de cipactli, atl et celle de Chalchitlicue. Il est possible d'en considérer d'autres qui ouvriront à de nouveaux rapprochements.

. Cipactli, Chalchitlicue, Tlaloc

Nous prenons comme référence une partie du folio 33 du codex Fejervary-Mayer.



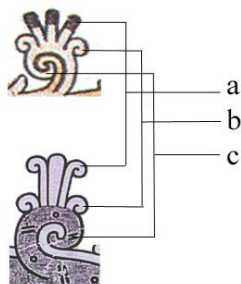
Tout d'abord il n'est pas question d'affirmer catégoriquement que ce personnage est Chalchitlicue. Nous relevons simplement que la base du dessin peut être éventuellement de l'eau, que la divinité porte un quechquimitl propre aux déesses mères et à Chalchitlicue, qu'à l'instar des précédentes représentations, il semble y avoir un

feu sur lequel est versée de l'eau à partir d'une cruche.

Nous pouvons également noter que la position des ses mains est identique à celle du folio 23 du codex Laud. A la différence des trois autres, elle porte un ornement nasal. Il est important de noter que la parure de tête qu'elle porte est celle de cipactli, associée à une oreille de jaguar. Entre la main qui verse l'eau et la tête de cipactli, il est possible de voir un prolongement végétal ou bien des volutes de vapeur d'eau. Sur ce point nous pouvons seulement relever des similitudes formelles entre les aspects

²⁹ Miguel Leon Portilla, *Le livre astrologique des marchands*, La Différence, 1992. p 70.

gazeux de l'eau du folio 12, avec Tlaloc et ceux qui nous occupent ici. Cela étant nous ne sommes pas en mesure de conclure quoi que ce soit, mais uniquement de préciser et décrire ces similitudes.



Au premier impact visuel, les deux pictogrammes ne peuvent décemment pas apparaître comme totalement différents. Dans le détail, le point *a* montre trois extrémités aux formes certes différentes mais au nombre égal. Le point *b* signale deux motifs identiques à la base de la forme trilobée. Le point *c* fait apparaître un sens de rotation opposé entre des volutes qui partagent des formes et des traits communs. Un détail supplémentaire à noter, est la présence d'une goutte de pluie à proximité de la cruche versant l'eau.

Bref, la structure de l'ensemble, bien que close sur son côté gauche, rappelle, pour le reste celles que nous avons rencontrés dans les folios 16/9 du codex Laud. Cette structure pourrait décrire, globalement, différents états du cycle aquatique, eau terrestre, gazeuse et pluie, en relation avec la nécessité sacrificielle de rites agraires ou en rapport avec le soleil nocturne et la consubstantialité de l'homme et du maïs. Dans le détail, il faut relever les associations entre une divinité liée à l'eau, la présence d'une oreille de jaguar et la figure de cipactli. Dans le codex Fejervary-Mayer, les deux représentations où Chalchiutlicueh porte un « casque » de cipactli, ce dernier est associé à une oreille de jaguar.

Au folio suivant, le 34, on peut observer une scène qui n'est pas étrangère à celle que nous venons de voir.

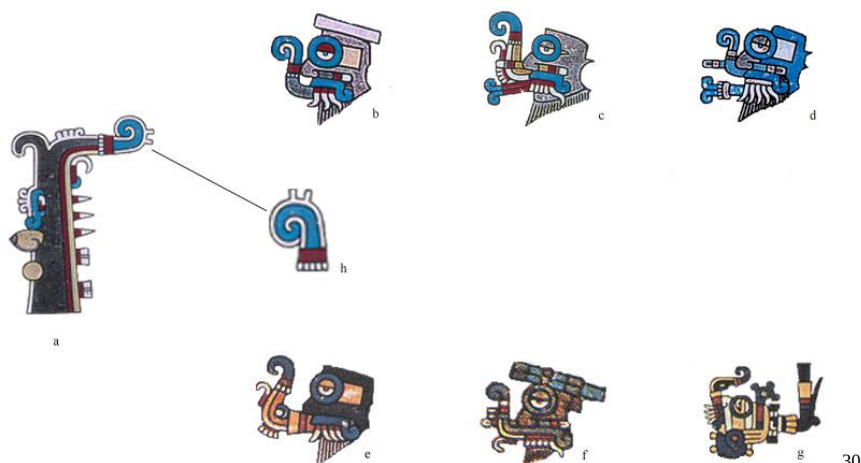


On peut observer dans cette scène des éléments communs à la scène précédente. La représentation homme/maïs, les « racines » rouges partant de son corps et allant dans le sol, le fagot de bois et la boule de caoutchouc, les quatre cercles en haut à gauche de la page. Que ces scènes ne soient pas étrangères à l'une et à l'autre n'implique pas qu'elles soient équivalentes, loin s'en faut, ce n'est pas la question. Les éléments divergents sont aussi nombreux.

Ce qu'il est possible d'admettre, en revanche, dans un contexte qui va globalement dans le même sens, c'est une communauté de fonctions et d'actions entre le personnage du folio 33 et Tlaloc ici représenté. On pourra par exemple noter des similitudes dans la position des mains avec les folios 33 et 23, ce qui laisse supposer l'importance et le sens que peuvent requérir certaines gestuelles. Des mains ouvertes comme c'est le cas ici, n'ont sûrement pas la même signification que des mains fermées qui appréhendent un objet.

On pourra remarquer aussi les quatre cercles de couleur prolongés vers la droite par une patte de cerf qui semble correspondre au signe mazatl. Le signe mazatl est celui qui débute la série des tonalli du folio 12 du codex Laud, folio destiné également à Tlaloc. Parmi les associations que nous avons rencontré entre les signes du jaguar et cipactli, seul le jaguar ne semble pas être visible. Il faut relever en effet, sous le nez de Tlaloc, comme s'échappant de sa bouche, un signe renvoyant sans aucune

ambiguïté à cipactli. Cette association de cipactli et Tlaloc est même un des signes distinctifs de ce dernier. Quelques exemples viendront appuyer cette constatation.



On peut s'apercevoir ici que la volute bleue, qui s'échappe en général de la gueule de Tlaloc, n'est autre qu'une représentation métonymique de la figure de cipactli. Il suffit de comparer le détail h de la gueule de cipactli ou d'observer les représentations plus complètes des détails c e f et g. Autrement dit, la représentation de cipactli, intervient d'une façon conventionnelle et caractéristique dans la composition même du pictogramme de Tlaloc. Cet élément incline à penser une relation étroite, entre d'un côté les champs sémantiques liés à cipactli, la Terre monstrueuse, dévorante, mais également matrice de tout ce qui pousse, nécessaire à la vie sur la terre et Tlaloc, divinité de l'eau qui féconde les semences et fertilise la végétation. Certes, il n'y a rien qui ne soit connu. Mais si ces hypothèses sont justifiées, elles contribuent à mettre en évidence certains rapports sémantiques et les aspects logiques d'une organisation pictographique.

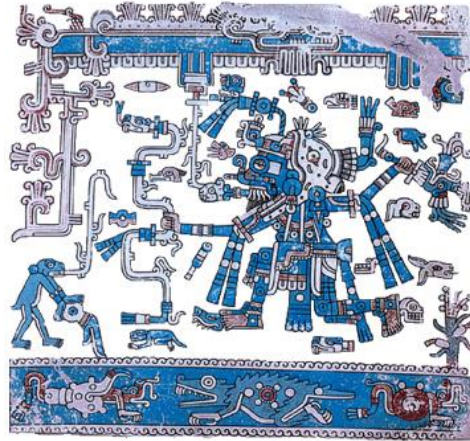
D'une façon plus large, il serait d'ailleurs intéressant de considérer les différentes « formes » animales qui entourent Tlaloc en général. Elles pourraient révéler sur les différents emplois de Tlaloc, des associations éclairantes de grands axes de compréhension. Mais ce travail n'étant pas ici exhaustif et donc complet, il ne peut s'agir que de quelques observations préventives.

. Les différents aspects de Tlaloc et les associations animales

. Ahuitzotl

Nous avons donc vu quels genres de liens pouvaient exister entre Tlaloc et cipactli. Il en existe d'autres avec un animal qui ressemble à cipactli mais qui est différent, Ahuitzotl. Ahuitzotl est un mammifère aquatique associé à Tlaloc. Il capturait et noyait les humains à l'aide de la main qui prolongeait sa queue. Le fait marquant est son appétit pour les rognures d'ongles qu'on lui lançait en marchant sur le bord des cours d'eau. Les exemples qui suivent proviennent des folios 4 du Fejervary-Mayer et 2 du codex Laud.

³⁰ Détails des folios suivants : a, Laud 3 ; b, Laud 4 ; c, Laud 12 ; d, Laud 2 ; e, Fejervary-Mayer 25 ; f, Fejervary-Mayer 34 ; g, Fejervary-Mayer 4.



Dans les deux cas, Tlaloc se tient au-dessus d'Ahuizotl qui se trouve dans un environnement aquatique. Notons dès à présent la présence d'un signe semblant être celui de xiuitl, sur la partie ventrue d'Ahuizotl, dans le folio du codex Laud. Si ce signe en quinconce possède les mêmes significations que celles que nous avons rencontrés, alors il faut se demander quels sens particuliers il peut produire dans ce contexte. Nous ignorons en l'état comment aborder le problème, à moins de suggérer d'autres sens possibles de ce signe. Ce pictogramme, qui comprend également celui d'Ollin, pourrait renvoyer aussi, à une dimension proprement spatiale, comprenant une « géographie cosmologique », se référant aux cinq zones cardinales et donc à ce qui est appelé les quatre arbres cosmiques qui furent placés pour soutenir le ciel. Nous reviendrons sur ce thème plus précisément dans une autre partie.

Ce monstre possède des mandibules supérieur et inférieur alors qu'en général, cipactli est représenté avec l'unique mandibule supérieur ou symétriquement dupliqué. Mais les autres parties du corps sont ressemblantes au point de se demander s'il n'y a pas entre Ahuizotl et cipactli, des liens sémantiques que les concordances graphiques pourraient traduire. Les prochains détails de cipactli appartiennent aux folios 75 du codex Nuttall et 51 du Borgia.



Nous avons choisi de faire apparaître la représentation du Nuttall dans le contexte aquatique qui est le sien. La queue du premier et les naseaux du second se terminent semble-t-il par un couteau sacrificiel, ce qui n'est pas sans rapport avec la figure d'Ahuizotl. Les griffes contiennent de nettes similitudes avec les pouces des ongles courbés vers l'intérieur. De plus, la forme du corps et sa position, dans le premier exemple de cipactli, n'est pas éloignée des représentations d'Axolotl. Enfin, cipactli et Ahuizotl ont tous deux en commun le monde aquatique. Ces éléments ne visent pas à poser des équivalences entre les deux notions, chacune possède une histoire et une identité propre, mais à faire l'état de leurs caractéristiques graphiques communes, qui pourraient souligner les liens sémantiques qu'ils partagent avec Tlaloc.

. Coatl

On peut remarquer dans les folios où apparaissent les monstres Ahuizotl, que Tlaloc tient dans sa main un serpent, au moins dans le second cas. Cette position préhensile de Tlaloc maîtrisant un serpent se rencontre dans le folio 4 du codex Laud.



Dans ce cas là, il tient également un serpent, sans pourtant être dans aucun contexte aquatique. La volute jaune du premier ne semble pas sans point commun avec la représentation de coatl du second, dont la récurrence dans la troisième représentation, assoit l'intention à travers coatl, de signifier un champ sémantique particulier. Dans la mesure où les significations de coatl intègrent plus largement un sens étendu et associé à celui des volutes, n'est-il pas possible que la volute du codex Fejervary-Mayer corresponde abstraitement au signe coatl du codex Laud ?

Il serait probable donc, puisque les serpents sont orientés la tête vers le haut, que la volute du Fejervary-Mayer soit ascendante et non descendante, comme ce serait le cas s'il s'agissait de foudre. Il sera néanmoins nécessaire de rechercher quelles peuvent être les concordances plausibles entre les notions de coatl et de foudre. Associé à un animal chthonien et aquatique, le serpent semble recouvrir des qualités régénératrices et fécondes et on le retrouve souvent dans des scènes à caractère matriciel. Coatl est donc en apparence un animal profondément terrestre.

.Le jaguar

La dernière association animale concerne le jaguar, que l'on peut noter dans le folio 2 du codex Laud. Cette troisième figure du monde animal sera spécifiquement abordé dans un chapitre ultérieur. L'importance de cette dernière s'étend aux delà des supports végétaux et ne peut être contenue dans le cadre de ce chapitre.

. Présence appuyée de certaines divinités observées dans les folios 9/16

Sous un autre angle descriptif, il est possible de relever dans le codex Laud la présence appuyée de deux divinités, Tlazolteotl et Mictlantecutli. Bien qu'il nous soit encore impossible d'expliquer pourquoi et précisément en quoi leur apparition est justifiée, nous pouvons faire apparaître des éléments récurrents et originaux qui complètent les observations faites au premier chapitre. Ces observations peuvent néanmoins donner quelques idées quant à l'orientation générale du codex Laud.

. Tlazolteotl

Cette divinité est celle de l'Immondice, de l'Ordure, de l'Impureté, mais les significations qu'elle recouvre dépassent de loin la sphère de ces quelques prédicats. Tlazolteotl apparaît sous de nombreux aspects, liés aux notions de purification et de pénitence.

Nous proposons, comme point de référence pour les exemples qui vont suivre, le folio 15 du codex Laud, duquel nous sommes partis.



Les quatre mains de la déesse

Dans le folio 15 du codex Laud, elle possède quatre mains. Deux portent des bracelets, les autres non. Cette représentation de Tlazolteotl est unique dans les trois codex que nous abordons. On ne peut s'empêcher de penser à Xipe Totec, « Notre seigneur l'écorché », couramment représenté avec une peau humaine recouvrant son corps et associé au printemps et aux nouvelles semailles. Mais cette peau étant en général en putréfaction, elle est représentée avec des cloques rouges. On peut toutefois se référer à un détail du codex Fejervary-Mayer, (folio 27), où Xipe Totex est peint avec une peau lisse, comme celle de Tlazolteotl.



27



15 La main pendante semble être

un des signes communs pour signifier le port d'une peau étrangère à la sienne et peut être comparée à celle dont nous proposons le détail, (appartenant au folio 15). Il est possible qu'une certaine continuité existe entre les significations des deux folios. L'écorchement et la lacération dans le rite consacré à Xipe Totec semblent liés au renouveau de la vie, dans le sens où cette dernière conduit inexorablement à un pourrissement duquel renaît sans cesse cette même vie.

Il est possible, parce que les exemples sont rares, de faire référence à un codex exogène. Le détail suivant appartient au folio 13 du codex Borbonicus.



13

La déesse est dans une position de parturiente qui lui est commune. Les différents signes renvoyant à la lune sont également fréquents. Quelques éléments pourtant sont étrangers au « style » que l'on rencontre dans les codex endogènes. Le détail important est qu'elle semble bien porter une seconde peau. Cette dernière ressemble, par ses aspects « moutonnant », à certaines représentations de Xipe Totec.

Il y aurait dans cette vision une perception aiguë d'une circulation continue entre vie et mort, non la séparation abrupte de deux états antagoniques. Il serait possible de considérer dans le serpent cette faculté particulière de renouveau, puisqu'il ne cesse durant sa vie, de porter congrûment, à certaines périodes, une peau morte et une peau nouvelle. Sur les rapports entre Tlazolteotl et le port d'une « seconde » peau, M.Graulich se fait le rapporteur d'un rite écrit dans le codex de Reims, pouvant concorder en partie avec le sens de cette représentation. Au début de la saison des pluies et au moment des semailles, une esclave était décapitée en incarnant Toci, « ... aspect de Xochiquetzal ou de Tlazolteotl »³¹. Nous comprenons par « aspect de » une forme divine aux significations extensives, non exclusives par le fait même de la dénomination. Un jeune prêtre portait ensuite sa peau. Le rite n'est pas assimilable au pictogramme du folio 15, c'est certain. Dans la planche, la déesse elle-même semble porter cette peau. La suite de l'histoire comporte néanmoins des éléments qu'il faut relever. « Cette Toci rajeunie de la saison nouvelle allait se mettre bras et jambes écartées devant le temple du dieu national et solaire Huitzilopochtli et mimait ensuite un accouchement »³². Bien que le contexte de cette histoire soit probablement aztèque, ne peut-on pas voir dans le pictogramme 32 du codex Laud (page suivante) et ce récit, des attitudes communes ? Ce récit et cette représentation pourraient être subsumés sous une conception plus large de la naissance humaine et végétale, dans une continuité de pensée proprement Méso-américaine.

Tlazolteotl et Ollin

Le premier jour de la série des tonalli est ollin, que l'on retrouve en arrière plan sous une forme, semble-t-il de « croisée des chemins ». L'association de Tlazolteotl et de ce signe est fréquente. Nous en rendons compte par les folios 14 du codex Borgia et 4 du Fejervary-Mayer.

³¹ Michel Graulich, *L'arbre interdit du paradis aztèque*, Revue d'histoire des religions, Tome CCVII, Puf, 1990. p 51 52.

³² Idem



14



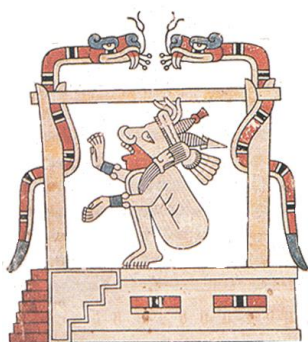
4

Cette association avec la « croisée es chemins » n'est évidemment pas la marque exclusive de Tlazolteotl, puisqu'elle se retrouve constamment dans différents contextes. Nous soulignons simplement que cette relation patente comporte dans le contexte des cette déesse, des significations particulières parce que récurrentes. Dans le folio 15 du codex Laud elle se trouve au centre de la croix, ce qui n'est pas sans incidences. Dans les deux représentations ci-dessus on pourra également noter qu'elles sont sous le signe de mazatl, dont nous ignorons les liens avec la « croisée des chemins » et Tlazolteotl.

D'autre part, Tlazolteotl était aussi appelée Ixcuina, parce qu'elle avait quatre faces, quatre « sœurs », Tiyacapan, Teiuc, Tlahco et Xocoyotzin. Les quatre « faces » et la « croisée des chemins » ne sont peut-être pas étrangers dans cette situation. A l'intérieur de cette relation, il faudrait dans une perspective plus large mieux cerner les particularités de la croix, qui, dans les trois cas exposés, comporte des éléments différents et renvoie donc, vraisemblablement, à des nuances spécifiques.

Tlazolteotl et coatl

Dans les folios où figure Tlazolteotl, peu sont exempts de la présence d'un ou plusieurs serpents. Quelques exemples ajoutés à ceux que l'on voit déjà permettront de relever certaines constantes. Ils appartiennent, de haut en bas et de gauche à droite, aux folios 32 du Fejervary-Mayer, 32 du Laud, 55 du Borgia, 17 du Fejervary-Mayer et 74 du Borgia.



32



32



55



17



74

Dans quatre des folios, est visible une relation étroite, intime même, entre Tlazolteotl et la figure du serpent, puisqu'il passe clairement par l'entrejambe de la déesse. Ces représentations pourraient faire référence à une fécondité généreuse, dont le rapport sexuel paraît souligné. Comme dans le folio 15 (Laud), le serpent de la planche 55 du Borgia est mutilé. A la différence du premier, décapité, le second semble entaillé. Les motifs rouges qui représentent la mutilation et le sang qui jailli, sont les mêmes que ceux qui indiquent les mutilations de ceiba-cipactli. La relation au serpent est donc plus complexe qu'un rapport univoque de sexualité ou de fécondité. Il nous est pourtant impossible en l'état de discerner le sens de ces nuances. D'autre part, il est possible que deux serpents associés ne représente pas la simple addition de deux unités. Leur représentation est fréquente et dépasse de loin le contexte de Tlazolteotl. Le mot nahuatl *ome-cocoah* signifie « 2-Serpents » ou « 2-Jumeaux ». Il conviendrait d'effectuer des recherches sur les rapports entre le serpent et la gémellité.

Terre, Vent et Fécondité

Le serpent, coutumier de la sphère chthonienne, se trouve dans le folio 32 du codex Laud, dans un contexte particulièrement riche. Le pictogramme bleu correspond à celui d'une montagne à dominante aquatique, sans doute à l'association *atl/tepetl*. A l'intérieur, une femme qui ressemble nettement à Tlazoteotl est dans la position d'une parturiente, dont le centre d'intérêt est clairement signifié. Le personnage qui la surmonte, certainement *Eecatl*, peut-être une association de *Quetzalcoatl*, se retrouve dans la gueule du serpent. On peut entrevoir un champ sémantique qui comprend les notions de fécondité, de vent, peut-être dans un sens également fécondant, de serpent, par lequel sort cet hypothétique « souffle de vie », dans un domaine aquatique et terrestre. Cette scène ou plutôt ce récit correspond dans le folio 32, au groupe Est des tonalli. Cette association renforce sans ambiguïté les valeurs de fécondité et peut-être d'accouchement qui ont déjà été décrites.

La corde et la pénitence

Dans les folios 17 du Fejervary-Mayer et 15 du Laud, on peut remarquer la présence d'une corde, qui figure, enroulée autour des genoux, dans les folios 32 du Laud et 4 du Fejervary-Mayer. Il est probable que ce pictogramme, sous des formes différentes, renvoie aux notions de pénitence et de purification. Cette relation se trouve appuyée par le nom de *calmecac*, « lieu de la corde », pour désigner les centres où étaient éduqués les jeunes prêtres, dont on sait toute la rectitude de l'enseignement religieux. Cette corde peut également correspondre à un instrument rituel, destiné à passer par les entailles du corps d'où s'écoule le sang, acte considéré comme une mutilation

purificatrice. Il est nécessaire de préciser que le pictogramme de la corde n'est pas un élément exclusif de Tlazolteotl, à l'inverse de la quenouille et du fuseau qui lui sont propres. Ce pictogramme n'est donc signalé qu'à titre de récurrence.

Les différents aspects de Tlazolteotl

La déesse porte aussi, semble-t-il, les marques de la lune. Cet élément ne vient pas troubler la cohérence des divers pictogrammes que nous avons énuméré. Comme dans le folio 32 du codex Laud, et 55 du Borgia, le folio 63 du Borgia permet de remarquer la présence de signes lunaires. Il faut noter également la reconnaissance incertaine d'un signe solaire. Si la déesse correspond bien aux figures des grandes divinités mères, associées à la fécondité, l'eau, la lune, il est également probable qu'il n'y est pas de hiatus ou de schisme avec le solaire, le masculin et la guerre. Les déesses paraissent autant associées que les divinités masculines à la notion de guerre. Enfin, si dénominateur commun il peut y avoir entre les deux axes, c'est certainement la pratique sacrificielle.



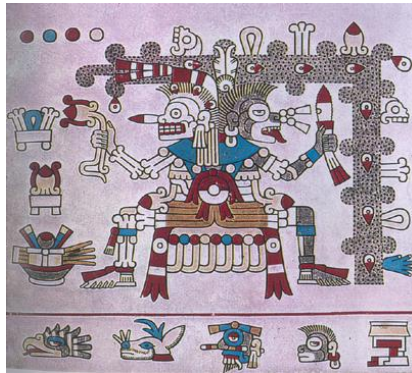
Tlazolteotl recouvre une quantité d'attributs qui, à défaut d'éclairer sa compréhension, tend à jeter un certain flou autour de la déesse, qui rejoint la quantité étonnante de ses dénominations. « Tlazolteotl-Ixcuina is known by a many names : Teteo innan, « Mother of the Gods » ; Toci, « Our Grandmother » ; Temazcalteci, « Grandmother of the Bathhouse » ; Yohualticitl, « Midwife of the Night » ; Tonantzin, « Our Mother » ; Tlalli iyollo, « Heart of the Heath » ; Ilamatecuhtli, « Old Woman » ; Itzpapalotl, « Obsidian Butterfly » ; Xochiquetzal, Cihuacoatl, « Serpent Woman » ; Quilaztli, « Plant Generator », to mention just a few³³.

Force est d'admettre l'ampleur du personnage. Les différents éléments pictographiques rencontrés dans les trois codex, correspondent, pour certains, aux attributs nominatifs. On peut relever pourtant, par exemple, qu'aucun temazcatl n'apparaît dans les manuscrits étudiés. La multitude de noms et de qualités demeure cependant problématique pour qui, comme nous, ne possède ni l'expérience ni l'érudition nécessaire à la compréhension d'un tel entremêlement de noms. Il apparaît que cette figure divine peut se répartir en quatre notions, les Ixcuiname, dont Tlazolteotl pourrait être le nom générique. Cette particularité pourrait éclairer le grand nombre d'éléments gravitant autour de cette notion, dont on peut énumérer quelques exemples. Pêle-mêle, l'utilisation d'un balai, servant à purifier le sol avant les semailles, comme l'emplacement choisi pour faire acte de pénitence, les aspects érotiques liés peut-être à l'exclusion du Tamoachan, le fuseau et le fil, correspondant au filage du coton, les rites de décapitation et de lacération consacrés à la renaissance végétale. La globalité des aspects qu'elle comprend, si elle relève de diverses intentions syncrétiques, laisse apparaître une ancienneté et une importance certaines. Ces quelques remarques ne peuvent donc qu'être le préambule de recherches plus précises.

³³ Thelma D Sullivan, Tlazolteotl-Ixcuina ; The great Spinner and Weaver, Dumbarton Oaks, Washington, 1982.

. Mictlantecutli

Cette divinité est avec Tlazolteotl, le personnage le plus représenté dans le codex Laud. Il est également, dans l'ensemble des codex, une divinité largement représentée. C'est donc à ce titre que les différentes représentations du dieu du Mictlan sont ici confrontées à partir du folio 11 du codex Laud, avec les autres représentations du codex Laud, Borgia et Fejervary-Mayer. Le grand nombre de représentations du dieu du Mictlan, sa polymorphie variée, l'étendue des contextes dans lesquels il se présente, impliquent que les quelques remarques qui vont suivre sont introductives et n'attendent que d'être, à l'instar de Tlazolteotl, approfondies.



Il est possible de vérifier avec Mictlantecutli que les notions de serpent ou de « croisée des chemins », sous forme d'os croisés, ne sont pas l'apanage de Tlazolteotl. La vérifications est faite aux folios 37 du codex Fejervary-Mayer et 14 du codex Borgia. Il faut noter d'ors et déjà que la polymorphie des croix implique elle même de ne pas l'appréhender sous une acception unique, ce qui conduit à une certaine prudence dans les descriptions qui vont suivre.

. La relation à la « croisée des chemins »



37



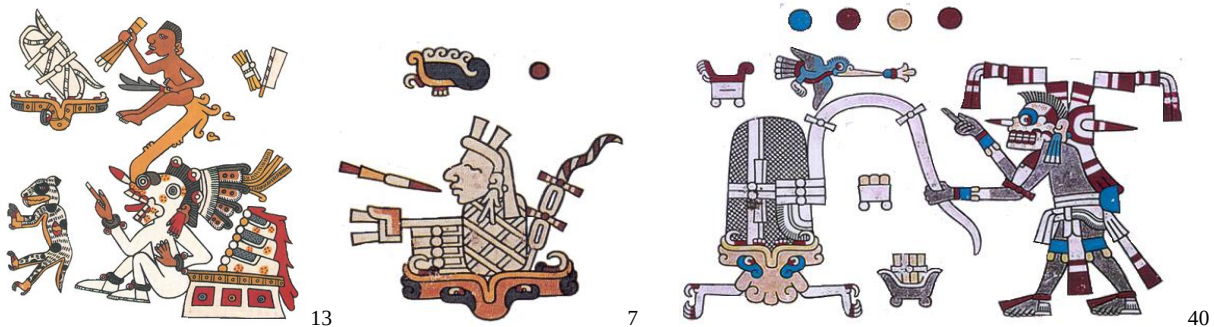
14

Les os en forme de croix ont probablement des liens avec la représentation de droite où figure un pictogramme combiné de plusieurs éléments. Cette représentation originale n'apparaît que trois fois sous cette forme dans l'ensemble des trois codex. Elle est associée dans le Fejervary-Mayer au folio 4

avec Tlazolteotl, les deux restantes sont dans le codex Borgia (folio 14) et font partie du contexte de Mictlantecutli. On peut se demander pourquoi seules ces divinités sont associées à cette forme de croix en second plan d'offrandes et de compositions pictographiques que nous ne saurions identifier. Au-delà de cette constatation, des liens particuliers semblent unir Mictlantecutli et Tlazolteotl.

. La mort et cipactli

Cette divinité règne sur le Mictlan, région sub-terrestre des morts, dont la traduction par Enfer comporte le risque d'assimiler cette région à un lieu sous l'emprise de Mal, considéré comme un châtiment éternel. Le Mictlan n'est pas une punition morale post-mortem, même s'il possède pour les Aztèques des épreuves particulières en relation avec la vie terrestre. Il est fréquent, là où figure Mictlantecutli, que soit représenté un homme sur le point d'être englouti par cipactli. Il arrive aussi que l'homme avalé soit enveloppé dans un linceul. Nous ignorons la différence qui existe entre l'absence ou la présence de ce linceul. Il est possible aussi de trouver des représentations de cipactli et un homme enrobé, sans la présence évidente de Mictlantecutli, qui peut être signifiée par le bâton à la volute rouge et blanche. Les détails suivants appartiennent aux folios 13 codex Borgia, 7 du Fejervary-Mayer et 40 du Laud.



Bien des représentations de Mictlantecutli s'accordent avec l'idée d'une divinité des morts, jusque dans la représentation d'un squelette. La représentation du mort, dans le contexte du seigneur du Mictlan, est exécutée flottant au-dessus de cipactli, en train d'être engloutie. Nous avons vu dans cipactli, jusque là, des significations matricielles et nourricières, des forces génératrices de vie. On notera que le mort n'est pas englouti par le crâne de Mictlantecutli mais la gueule béante de cipactli. Certes, dans une certaine géographie métaphysique, le Mictlan se situe sous la terre matricielle. Mais le Mictlan est aussi la zone du nord. Sous un autre angle, il serait possible de voir en cipactli la Terre matricielle ordonnée par une circulation qui prend autant de vie qu'elle en fournit.

. La naissance et Tlazolteotl

Certains folios mettent en scène des relations où semblent impliqués des champs sémantiques autour des notions liées à Tlazolteotl et à Mictlantecutli ou son versant féminin. Ces détails appartiennent aux planches 41 et 42 du codex Laud.



41



42

Le second folio montre clairement Mictlancihuatl à l'intérieur de la gueule de cipactli, recevant, semble-t-il, une petite personne humaine. Il vaudrait mieux cerner pourquoi Tlazolteotl porte ici la même croix d'os que Mictlantecutli dans le folio 37 du codex Fejervary-Mayer. Mictlancihuatl ne porte pas l'ornement fréquemment arboré, (peut-être « le disque de nuque ») et laisse deviner un sein, ce qui n'implique pas uniquement qu'elle n'est pas totalement représentée sous une forme squelettique. Dans le folio gauche, un oiseau est verticalement en train de toucher de son bec la bouche d'une femme visiblement enceinte. Le doigt pointé, apparemment vers le ventre arrondi, de Mictlantecutli comporte peut-être des références dépassant le seul cadre de la mort ou du Mictlan, en se conjuguant avec des notions liées à la génération et à la naissance. Dans un détail du folio 57 du codex Borgia on retrouve semble-t-il, une thématique commune.



cadre du codex Laud.

La gueule de Mictlantecutli, engloutissant un corps et la tête d'un serpent, semble remplacer ici celle de cipactli. Comme dans le folio 42, Mictlantecutli supporte dans une main un petit personnage rouge. D'autre part, la présence de lune et de coatl dans ce folio sont des pictogrammes fréquemment représentés avec Tlazolteotl. Sans conclure à une quelconque assimilation, on peut encore noter une communauté de thèmes, d'éléments, de pictogrammes, entre Mictlantecutli et Tlazolteotl qui dépassent le

. Les représentations doubles de Mictlantecutli

Cas unique dans le codex Laud est absent du Fejervary-Mayer, la représentation de Mictlantecutli adossé à un autre personnage est troublante. Il peut s'agir d'Ozomatli, jour du tonalpoualli que l'on peut voir dans la série du registre inférieur. Nous ignorons quelles peuvent être la relation avec la divinité des morts, autant que les caractéristiques du singe, (bien qu'il possède des caractères érotiques), celles qui dépassent les définitions de mammifère, primate, etc. Dans le codex Borgia, folios 73 et 56, Mictlantecutli est également adossé à une divinité.



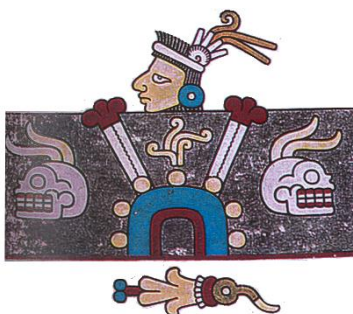
73



56

Le second personnage, dit « sous la forme d'Ehecacatl », est habituellement la divinité Quetzalcoatl. Nous ignorons si Quetzalcoatl entretient une relation particulière avec la figure d'Ozomatli. Par conséquent, seule peut être relevée la particularité de la position et de la représentation sous forme de deux divinités adossées, représentation explicitement réservée à Mictlantecutli. Quetzalcoatl, comme le pense Maarten Jansen³⁴, signifie ici dans un sens très général, la vie, qu'il met en « opposition » à la mort qu'est Mictlantecutli. Il fait référence à l'appui de cette idée au mythe relatant la descente de Quetzalcoatl dans le Mictlan pour chercher dans les os une source de vie. A.Lopez-Austin fait en ce sens référence au mot « sperme », omicetl, qui signifie « ce qui est osseux et coagule »³⁵. Dans ce sens, il y aurait dans les os une substance de l'ordre de la semence, de la vie à l'état passif. L'opposition vie/mort est donc minorée entre Mictlantecutli et Quetzalcoatl quand ce dernier doit passer par le Mictlan pour trouver les semences de la vie. Il est possible, mais c'est une hypothèse non aboutie, de faire référence au folio 21 du codex Laud.

. Les os comme semence



Ce détail, (Laud 21), montre au centre un signe qui pourrait être celui de la caverne, entourée de cercles jaunes. Le fond noir paraît signifier la terre, ou le « ventre » de la terre. Au centre de deux instruments sacrificiels en os, une volute montante semble faire un lien entre la caverne et une tête humaine, aux yeux ouverts et portant un cercle de jade, posée à même le sol. De chaque côté, le sommet d'un crâne sert de base à une double volute. Enfin, le tonalli qui semble lui correspondre est xochitl.

Parmi les polymorphies signifiantes, la fleur possède des nuances tel que l'état ou le non état de germination. C'est ce qu'il est possible de penser si l'on observe les deux extrémités, qui mettent en

³⁴ Mettre référence.

³⁵ Alfredo.Lopez-Austin, Les paradis de brume, Maisonneuve et Larose, 1997. p 197.

évidence l'état de croissance, d'éclosion, mais aussi de fin de cycle. Pollenisée ou pollenisante, la fleur, par l'essaimage de sa vitalité, disperse son énergie. En comparant l'infra monde et la caverne, P.Saurin écrit en conclusion, que cette dernière « ...évoque à la fois l'utérus et le lieu sous la terre où germent les graines »³⁶. La scène pictographique pourrait, par sa configuration, correspondre partiellement à la signification des capacités fertiles de la matière osseuse avec celles de la caverne. La partie fécondante de l'os serait la moelle, omiceyotl, le cœur des l'os, autrement dit la semence médullaire. Sans les sacrifices rendus à la terre, celle-ci ne permet pas à l'homme de se nourrir du maïs, sa propre chair. Le sang du sacrifice participe de la capacité fécondante de la terre comme de l'énergie du soleil. Dans le folio 11 du codex Laud, sur le cadre entourant Mictlantecutli, entre un crâne et un os long, figure un signe en forme de goutte renversée. Sans connaître de référence à ce signe, ne peut-on pas envisager qu'il soit une façon de signifier les notions d'utérus et de caverne ?

. Les mains associées à Mictlantecutli

Un autre signe sur le cadre est obscur. La main bleue en bas à droite, (Laud folio 11), est un signe récurrent dans les représentations de Mictlantecutli. Il est possible de relever quelques exemples dans les folio 18 et 34 du codex Fejervary-Mayer et 50 du Borgia.



Une main jaune pendant à l'oreille pour le premier, une alternance jaune et bleue sur le cadre, et une main rouge orangée à l'oreille pour le dernier. On peut relever que ces mains sont fréquentes et majoritairement représentées, de couleur bleue, jaune ou rouge. Enfin elles se trouvent à l'oreille de la divinité ou autour d'une structure dans laquelle Mictlantecutli est représenté. Ces mains peuvent elles être celles des femmes mortes en couche ? Ont-elles un rapport avec des mains de singe appréciées par les pochtecas ? Aucune réponse à ces questions ne peut être apportée ici. Ce point est obscur et devra faire l'objet d'une attention particulière.

. La structure vertébrale

Mictlantecutli peut être représenté sous une forme squelettique ou charnelle. Sous sa forme squelettique, on remarquera que les mains et les pieds et les mains conservent leur aspect charnel. La régularité de ce mode de représentation en montre l'importance. Pourquoi Mictlantecutli n'est il jamais

³⁶ Patrick Saurin

décharné à ses extrémités ? Quelles significations sous-tendent cette convention ? Par ailleurs, quand il est habillé ou sous son aspect charnel, seule la tête demeure squelettique. Ces variations paraissent signifiantes et organisées, sans que nous puissions cerner le sens de ces nuances. Mais une des principales caractéristiques dans le mode de représentation de ce personnage est la structure vertébrale. Les exemples suivants appartiennent aux folios 32 du Fejervary-Mayer, 27 et 45 du Laud.



32



27



45

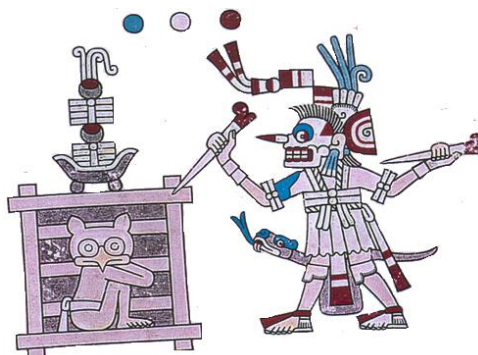
Parmi les crânes, les couteaux sacrificiels et les cœurs, la structure de sa colonne vertébrale se retrouve dans la graphie des temples. Ce détail a son importance. Bien des « scènes » où Mictlantecutli n'apparaît pas comportent cependant des références explicites au seigneur du Mictlan. Dans le folio 13 du codex Borgia, Mictlantecutli est peint en blanc et sa colonne vertébrale n'apparaît pas. C'est le dossier du siège qui l'accompagne qui comprend cette structure. Il y a bien une extension conventionnelle de la structure pictographique qui manifeste et signifie le contexte de la divinité. Il est possible que la standardisation de la colonne vertébrale révèle une relation particulière entre la référence médullaire et la notion de semence.

. La récurrence de la chouette (ou du hibou)

Cet oiseau n'est pas fréquemment représenté, mais il l'est dans la majorité des cas avec Mictlantecutli ou Tlazolteotl. Ce dernier élément, au risque de troubler plus qu'éclaircir, doit être relevé. Les détails suivants appartiennent aux folios 4 du codex Fejervary-Mayer, 46 et 5 du codex Laud, 50, 52 et 12 du codex Borgia.



4



46



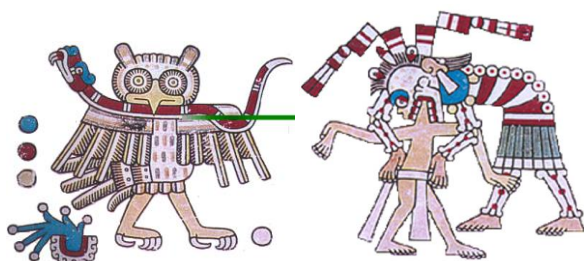
50



52



12



5

Le détail du folio 46 montre Mictlantecutli, dont le corps n'est pas sous une forme squelettique et avec un serpent au second plan. Il pointe un poinçon sacrificiel sur un personnage assis genoux contre torse, avec une tête de chouette à l'intérieur d'une sorte de boîte. Le folio 50 montre une association ternaire entre Mictlantecutli et une chouette sur un serpent. Dans le détail 52, Mictlantecutli semble offrir un petit personnage rouge décapité dont une chouette recueille le sang. Le dieux du séjour des morts a un aspect différent dans les trois exemples, ce qui laisse suggérer des nuances et des connotations. Il est remarquable que Tlazolteotl soit également associée à cet oiseau dans les détails 4 et 12. Ces six détails représentent quasiment tous les cas où apparaît le volatile dans les trois codex.

Ces rapprochements n'éclairent en rien la signification de la combinaison homme/oiseau du codex Laud. Ils permettent de relever certains liens encore obscurs entre les deux divinités et l'oiseau. De plus, peu d'éléments permettent de trancher entre un hibou ou une chouette. Que dire sinon qu'il est un prédateur nocturne ?

Dans le détail 5 la chouette, (dont les serres ressemblent davantage aux griffes d'un jaguar ou de cipactli), tient clairement un serpent dans son bec tandis que Mictlantecutli semble avaler ou plutôt

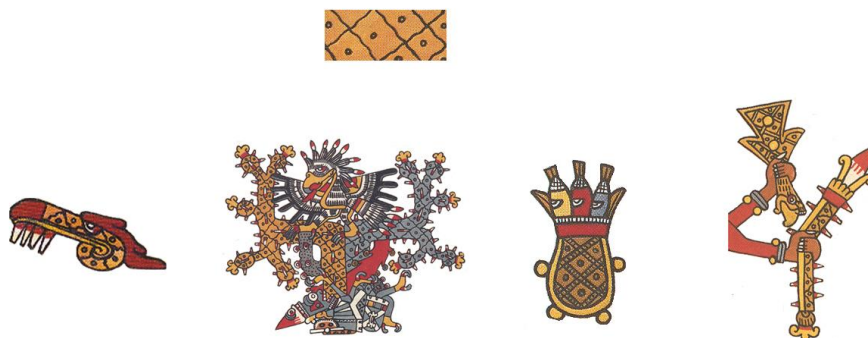
dévorer un être humain. Il pourrait y avoir une relation sémantique ou symbolique précise entre les deux actions sans qu'il soit évident de savoir laquelle. La chouette (ou le hibou) et le serpent pourraient-ils jouer un rôle semblable à celui du jaguar et de l'aigle à un autre niveau de compréhension ? Le problème demeure ouvert.

Que ce prédateur nocturne soit un hibou ou une chouette, il serait possible de suggérer un rapport entre la représentation de l'animal et celle de Tlacatecolotl. Il s'agirait de la figure d'un sorcier aux pouvoirs néfastes capable de se changer en divers animaux dont le hibou et la chouette. Il pourrait y avoir dans ce cas un lien avec Tlazolteotl puisqu'elle est aussi Ixcuina. Les Ixcuiname seraient redoutées en tant que « démons » proches de la sorcellerie. Dans ce sens un rapprochement est possible entre le mot « chouette », chicuahtli, l'effraie commune, et chicutih, qui signifie « oiseau de mauvaise augure ». ces éléments s'inscriraient dans un domaine nocturne, néfaste, proche de la sorcellerie ou de la nécromancie. Le rapport au serpent serait dans ce cas des plus équivoques.

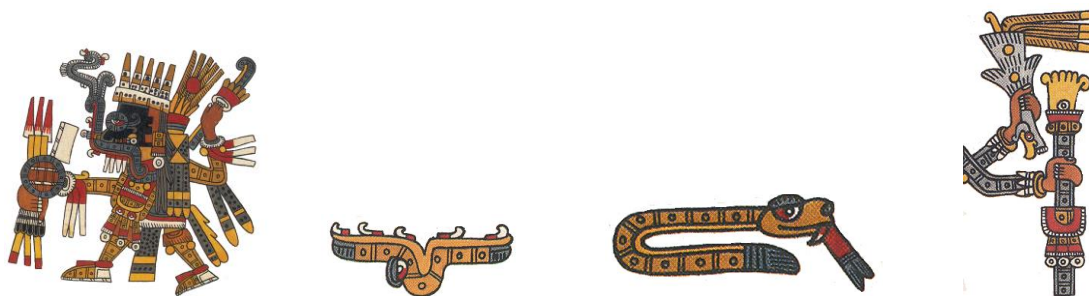
Les contextes de représentation du volatile ne permettent pas d'éclairer, semble-t-il, les remarques précédentes. Rien ne va dans ce cas contre le sens d'une pure spéculation. Il faudra donc attendre des recherches plus précises sur la question. La récurrence de l'animal et sa relation privilégiée aux deux divinités devaient toutefois être mises en relief.

4/ Considérations générales

Les codex Fejervary-Mayer et Laud sont étonnamment proches. Il a même été supposé qu'ils étaient d'une facture commune, c'est possible. Cependant, certaines planches du codex Fejervary-Mayer contiennent des différences de « style » qui suscitent des interrogations quant à l'unité du manuscrit. Toutes ces questions devront être approfondies dans un travail ultérieur. Leur rapport au codex Borgia montre des différences notables. Ce dernier comporte, par rapport à la « simplicité » des scènes des deux premiers, des aspects exubérants, « baroques », si l'on peut se permettre une expression décalée. De plus, le codex Borgia semble obéir à des conventions graphiques particulières, qu'on ne peut pas relever aussi clairement dans les deux autres manuscrits. Les motifs qui caractérisent les différents pictogrammes semblent servir sémantiquement à suggérer des nuances dans des contextes où le pictogramme n'est pas clairement représenté. On peut prendre l'exemple de cipactli, caractérisé par une couleur brune et des motifs en losange au centre desquels figure un point.



Ces motifs propres à la représentation de cipactli s'observent sur des pictogrammes qui semblent sans rapport apparent. Pourtant on peut supposer que leur emploi n'est pas l'effet d'une fantaisie. Ces applications sont signifiantes. Il faudrait déterminer quelles significations sont induites par la présence de ces motifs, ce qui n'est pas, de prime abord, simple. Un autre exemple peut aller dans le sens de l'utilisation signifiante des motifs, celui des plaques de jade.



Le premier exemple montre l'association prédominante des motifs « plaques de jade » avec Tlaloc. Mais on notera que dans certains cas cipactli peut être composé de ces motifs, tout comme le serpent dont les motifs sont particulièrement variés. Le dernier exemple montre l'utilisation des plaques de jade dans des contextes où l'on pourrait croire à de simples ornements ou « décorations ».

Cette taxinomie peut être étendue à bien d'autres motifs, comme ceux du jaguar, de la matière osseuse, de la nuit, du sang, l'eau et de la matière végétale... La typologie de ces motifs pourrait permettre de relever des rapports sémantiques particuliers, en tant que nuances ou « sous-entendus ».

La classification et le recensement des motifs peut ensuite être appliquée à des pictogrammes composites. Ils ne laissent pas à première vue apparaître les rapports sémantiques induits par la combinaison de ces motifs, pourtant leur importance sur le plan de la signification et donc de la compréhension est patente.



Ce détail du folio 64 est particulièrement composite. Il ne semble pas figuratif, à moins qu'il fasse référence à un objet dont nous n'avons pas connaissance. Ce pictogramme est constitué de plusieurs motifs ce qui renvoie au croisement de différentes significations. Il est possible de considérer un cordage faisant référence à la pénitence, au jeûne et à l'auto sacrifice, (M.Jansen, 1993 : 343). S'il s'agit bien d'un cordage, il est à moitié constitué de motifs propres à Mictlantecutli, (zones blanches et pointillées rouges). La forme du « U » rouge renvoie au flot de sang. L'intérieur du « cordage » représente le motif de l'eau, de même qu'à l'intérieur du flot de sang. Les cercles à moitié blancs et

rouges renvoient au motif de l'étoile ou de l'œil. Les cercles bruns pourraient être des motifs de duvet. Enfin, les motifs quadrilobés font directement référence aux fleurs et au végétal. Il serait possible alors d'aborder certaines structures non particulièrement par l'intermédiaire de leurs formes, mais par l'identification des motifs qui les composent. Il est l'état encore difficile d'articuler les différents signifiés et de les ordonner pour restituer la cohérence du « discours », mais cela paraît vraisemblable.

Il y a pourtant une condition *sine qua non* à une potentielle taxinomie des motifs. Nous avons utilisé comme référence, non un fac-similé du codex Borgia, mais une reconstitution. La pertinence des motifs recensés ne tient donc exclusivement qu'à la précision de la reconstitution. Il n'a pas encore été possible d'effectuer les vérifications nécessaires, c'est pourquoi ces remarques ne sont en l'état que provisoires.

La seule perspective diachronique serait partielle et ne rendrait pas compte du développement et de l'évolutions des certaines conventions pictographiques. C'est pourquoi elle doit être suivie d'une ouverture au continuum historique et culturel dans lequel l'écriture a évolué.

IV Ouverture à un continuum culturel

1/ Introduction d'une perspective diachronique

Une perspective synchronique a permis de mettre en évidence des relations graphiques et donc sémantiques par rapport à un état donné de l'évolution de cette écriture. Il a par exemple été possible de mettre en relief les relations étroites qu'entretiennent plusieurs divinités, Mictlantecutli et Tlazolteotl par exemple, ou encore la mise au jour dans l'ensemble des trois codex d'une vaste polymorphie des tonalli. Mais il semble que cette démarche ne peut pas se suffire à elle-même. Il lui manque pour ainsi dire ses racines, c'est-à-dire sa contextualisation historique.

Autrement dit, il faudrait pouvoir, non faire une histoire de cette écriture, mais la resituer dans sa dimension historique, l'intégrer dans le continuum culturel Méso-américain. Perspectives diachroniques et synchroniques sont complémentaires.

C'est donc de l'horizon Olmèque que part cette perspective diachronique, à partir duquel il est possible de rechercher les premières conventions pictographiques, leurs récurrences et leurs évolutions. Il va sans dire qu'un tel travail dépasse totalement le cadre de ce DEA et que l'ampleur de la tâche paraît assez vaste. C'est pourquoi nous ne proposons ici que quelques exemples dont les thèmes s'entrecroisent.

Il est évident également que les supports de l'écrit, dans cette perspective, changent. Il sera principalement question de supports minéraux et de quelques peintures murales. Les manuscrits apparaissent en eux-mêmes secondaires et ne sont considérés que comme un support de l'expression pictographique. En parallèle, le glyphe apparaît sur le même plan que le signe manuscrit, en tant que glyphe pictographique.

On pourra d'emblée objecter l'impossibilité comparative entre un glyphe du III^{ème} siècle avant J.C et un pictogramme manuscrit du XV^{ème} siècle. La représentation d'un serpent par exemple, peut comporter des formes communes à des périodes éloignées, mais n'implique en rien une continuité sémantique. Dans ce cas l'objection se retourne contre elle-même. Il est tout aussi problématique dans cette perspective, de montrer qu'il n'y a pas de continuité sémantique entre des signes similaires.

Il y a en fait peu de chance d'observer la moindre continuité culturelle en considérant l'histoire Méso-américaine comme une succession de hiatus. Mais l'idée même d'un fond culturel commun propre à la Méso-amérique autorise cette perspective comparative. En ce sens il apparaît que la même continuité culturelle se retrouve dans l'évolution de l'écriture. Ainsi, la représentation d'un serpent sur un glyphe du III^{ème} siècle avant J.C comporte peut de probabilités d'appartenir à un champ sémantique céleste et solaire.

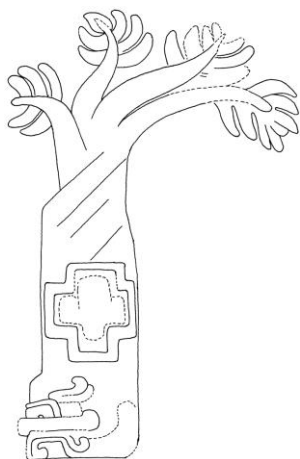
2/ Les ceiba-cipactli

Le pictogramme désigné par « ceiba-cipactli », « arbre-crocodile » ou « arbre de Tamoanchan », relève d'une convention ancienne. L'association sur un même axe d'un élément végétal et animal appartient à une tradition que l'on peut observer dès l'époque II. Cette représentation standard n'implique pas une signification standard ou équivalente, mais elle montre au moins la stabilité d'une conception commune et pérenne de l'organisation des rapports Terre/Ciel.

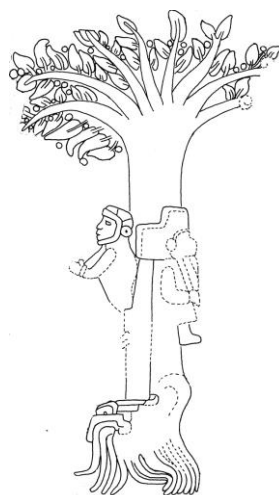
En revanche, il paraît impossible de mesurer précisément les degrés d'évolutions, la distance existant réellement entre deux représentations aussi éloignées dans le temps. Les informations sur ces populations demeurent lacunaires, trop encore pour envisager le passage de l'iconologie à l'exégèse.

D'autre part, les gravures auxquelles vont être comparés les pictogrammes de l'époque V proviennent d'Izapa sur la côte pacifique. Ce site a longtemps été utilisé comme un alibi. Dans la chronologie classique il jouait un « rôle », celui de la transition, (autant dire un second rôle), entre le formatif ancien et l'apogée Maya. De ce point de vue, la comparaison avec l'époque V en terre Nahuatl pouvait apparaître, c'est une question de mots, comme une démarche scientifique erronée ou une hérésie provocante. La démarche est connue, actuellement, sur le site d'Abaj Takalik, (côte pacifique), il est possible de faire des relevés et des photos des stèles et monuments typiquement Mayas. Mais le reste, c'est-à-dire ce qui pourrait susciter des questions, est laissé aux bons soins de la végétation. La « raison-d'état-touristique » veut que les conceptions du siècle passé produisent aujourd'hui une connivence entre « Splendeur Maya » et valeur ajoutée. La patience sera donc de mise.

Les détails suivants proviennent des stèles 27, 5, 2 et 25 du site d'Izapa.



27



5



2



25

Il est d'emblée intéressant de remarquer les caractéristiques du détail 25. A la différence des trois autres pictogrammes, le dernier est particulièrement descriptif. On reconnaît sans ambiguïté les formes d'un crocodile, ce qui correspond bien au rapport entre cipactli et le saurien à l'époque V. Le détail 25 fait valeur d'exception. Au sein d'un même site comme celui d'Izapa, coexistent des modes

de représentation assez éloignés bien que désignant visiblement une notion commune. Cette diversité des conventions pictographiques montre déjà une maléabilité certaine des possibilités picturales. On ne s'étonnera donc pas de la retrouver dans les manuscrits postérieurs.

De plus, ce pictogramme est le premier, en l'état actuel des connaissances, à représenter une véritable fusion entre un élément végétal et un élément animal. Auparavant, il existait certes des associations de cet ordre, mais qui sont plutôt l'effet de juxtapositions. Les trois exemples suivants permettent de vérifier cette juxtaposition.



Chalcatzingo
Relief 8



Rio Pesquero
Schele, 1996:107



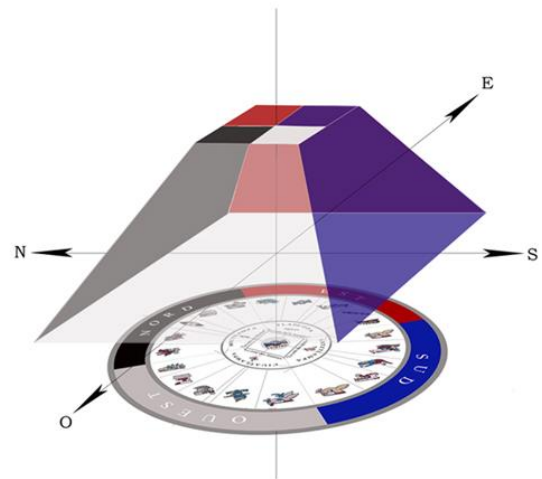
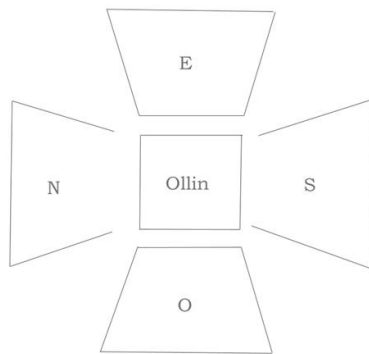
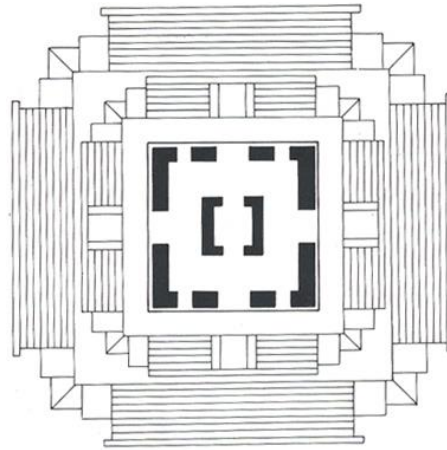
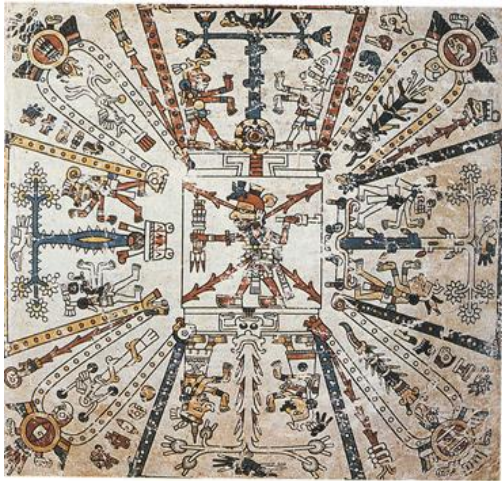
Tabasco
OAAM, cat.116

On notera que dans les deux derniers exemples l'association animale/végétale est obtenue avec la figure du jaguar et non celle du crocodile. Dans le premier cas, la figure animale est plus ambiguë. Mais il est clair que la volute double qui monte de sa gueule est en relation étroite avec ce qui semble être un nuage où figure des gouttes de pluie. On peut dégager de ces observations que les notions de jaguar et cipactli partagent un rapport privilégié avec la génération végétale. Il faudra revenir sur les relations particulières entre ces divers représentations, ainsi que sur celle de la pluie et de la vapeur.

Les pictogrammes d'Izapa seront donc pour l'instant, considérés comme le point de départ à partir duquel on peut reconnaître la présence des ceiba-cipactli dans l'aire Méso-américaine. Il paraît probable dans ce cas que la signification générale de la ceiba-cipactli soit aussi ancienne que ces représentations. Il va de soi que cette structure récurrente ait subi des évolutions sémantiques au cours du temps, à l'instar des différentes langues. Il faudrait par conséquent pouvoir distinguer ces différentes variations sémantiques au cours de l'histoire du pictogramme. Ce dernier point est certainement l'un des plus complexes.

En référence avec les caractéristiques, précédemment dégagées, de la notion de ceiba-cipactli, il est possible de comparer cette représentation avec les symboliques architecturales. Si la notion de ceiba-cipactli renferme bien l'idée d'*axis mundi*, de lieu de communication entre la Terre et le Ciel, de synthèse consubstantielle de l'Espace et du Temps, alors on ne peut manquer d'observer dans les pyramides un fonction commune. La représentation suivante est le premier folio du codex Fejervary-Mayer. Elle est confrontée au plan d'un temple lambda³⁷ et suivi de la mise en perspective du folio.

³⁷ L'art Précolombien, Mazenod.



La représentation manuscrite du codex Fejervary-Mayer semble clairement être une projection en deux dimensions d'une pyramide. Ce type de construction était probablement déjà une synthèse cosmologique, comprenant en elle même une certaine représentation du monde et de son organisation. Bien des fouilles archéologiques ont mis au jour des offrandes souterraines disposées précisément sous les édifices. Dans cette perspective, on peut penser que les pyramides ont, depuis qu'elles existent, exprimé cette synthèse cosmologique. La notion de ceiba-cipactli peut être comparée à celle de pilier cosmique, comme les côtés des pyramides soutiennent l'édifice tout entier. On pourra en ce sens faire référence aux arbres qui figurent sur les quatre côtés de la planche du Fejervary-Mayer.

Ces différentes remarques incitent à penser que les articulations principales de la notion de ceiba-cipactli coexistent dans leur ensemble depuis au moins l'époque II. D'autre part, deux sens généraux se dégagent et coexistent, depuis donc fort longtemps. D'un côté une première articulation fait référence à un rapport axial, animal et végétal, en relation avec la génération et la fécondité. De l'autre, elle renvoie explicitement à une quadripartition cosmologique, représentant un pilier cosmique, soutient d'un équilibre Terre/Ciel, en même temps qu'un lieu de circulation entre les deux mondes. Il ne s'agit pas de stigmatiser deux champs sémantiques distincts, mais de mettre en relief toute l'extension d'une notion, toute sa complexité. Il n'apparaît pas si naturel de la synthétiser, avec nos propres outils, logiques et conceptuels, sous une dénomination unique.

3/ Le jaguar

Il serait superflu de s'appesantir sur l'importance de ce prédateur et sur ce qu'il a généré de cultes, d'images et de préoccupations. Il est certainement la constante Méso-américaine des Olmèques à la conquête. Il ne s'agit pas ici d'en faire une monographie, mais de relever quelques unes de ses caractéristiques et des les mettre en perspective.

Sa présence à l'horizon Olmèque est un quasi monopole. On pourrait dire que l'obsession qu'il suscite provient de sa dangerosité, qu'il a fait l'objet d'un culte si prégnant à cause de la crainte qu'il provoque. Ainsi, les indiens, terrorisés par ce dangereux prédateur, auraient rendus des sacrifices au dieu jaguar pour apaiser sa voracité. Ce genre d'interprétation omet quelques détails et possède tous les traits d'une projection occidentale. Elle consiste à substituer au mythe de la peur du loup celle du félin. D'un côté Jacou le Croquant persiste dans l'imaginaire populaire, de l'autre, qui n'a jamais été pris d'angoisse à l'idée de se retrouver nez à nez avec le grand félin en visitant le zoo de Vincennes. Plus sérieusement, quelques remarques méritent d'être faites. Tout d'abord le jaguar n'est pas un mangeur d'homme. Il arrive qu'un individu prenne goût à la chair humaine, mais ces cas sont rarissimes et isolés. Ce félin est plutôt discret, craintif et préfère, comme la plupart des autres espèces, éviter l'homme plutôt que le croiser. D'autre part, les indiens n'étaient pas démunis. La qualité de leurs armes et la connaissance de leur écosystème incite à penser qu'ils étaient plus dangereux pour le félin que ce dernier ne l'était pour les hommes et les femmes. Il est préférable de ne pas intervertir les rôles.

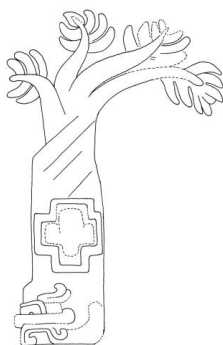
La figure du jaguar possède des caractéristiques qu'il peut être important de relever. A l'époque I sa gueule est fréquemment associée à la notion de grotte, d'ouverture, peut-être de passage. De l'époque II à l'époque V sa représentation est très souvent accompagnée de volutes généralement doubles qui sortent de sa gueule ou ses naseaux.

. L'association du jaguar et de la grotte

Ces aspects chthoniens du jaguar apparaissent nettement sur la composition de l'autel 4 de La Venta et sur le monument 9 de Chalcatzingo.



Le type d'ouverture du monument 9 rappelle celle de la ceiba-cipactli représentée à Izapa sur la stèle 27.



La ressemblance n'est certainement pas fortuite. Elle pourrait révéler une continuité symbolique. Elle montre dans tous les cas que cette forme de croix n'est exclusive ni de la représentation du jaguar, ni de celle de la ceiba et donc de cipactli. On peut donc supposer des relations sémantiques importantes entre la notion de jaguar et celle de cipactli. Un autre exemple permet de vérifier cette continuité jusqu'à l'époque V en observant un détail du folio 21 du codex Laud.



21



La gueule de cipactli dans ce cas se rapproche clairement de celle du jaguar. Selon le contexte et l'époque, les significations sont nécessairement différentes, mais la continuité pictographique semble correspondre également avec une thématique commune.

un rapport partagé au domaine chthonien, aux ouvertures béantes du « ventre » de la terre. On peut également faire d'autres comparaisons entre la figure du jaguar et celle de cipactli à partir de la relation à la végétation.

Le jaguar, comme nous l'avons observé plus haut, est aussi lié à la génération végétale comme le montrent les exemples suivants.



Rio Pesquero
Schele, 1996:107



Chalcatzingo
Détail Monument 4

Bien que la relation entre la notion de jaguar et celle de cipactli comporte explicitement des points communs importants liés à la végétation, le domaine terrestre et sub-terrestre, il est difficile encore d'aller plus avant dans la compréhension de leurs rapports. Cependant, certains éléments viendront éclaircir cette continuité dans une prochaine partie.

Il semble à ce point important de noter quelques détails. La Mésos-amérique est la plupart du temps étudiée comme une aire culturellement étanche. Peu de travaux prennent en considération les relations avec l'Amérique du Sud. Si la cause de cette absence de confrontation relève d'observations scientifiques concluant formellement à une altérité radicale, alors l'absence est légitime. Mais si cette étanchéité est l'effet de tout autre cause, par exemple celle de la répartition des tâches des laboratoires de recherche occidentaux, ou d'une tradition européenne des découpages culturels, alors cette séparation est scientifiquement illégitime. Il est probable que l'imperméabilité des aires américaines ne soient que le reflet de l'organisation de la recherche occidentale.

De fait, la comparaison de Mino Badner ne peut à ce stade être ignorée. Les éléments végétaux qui sortent de la figure du jaguar se retrouvent, comme on peut le voir, dans un détail de l'obélisque de Tello.



Chavin de Huantar
Badner, 1972: fig 21.

Il ne s'agit pas simplement d'une représentation de jaguar, que l'on retrouverait partout où il y a ces félins, mais d'une gravure composite qui associe des éléments animaux et végétaux. Dans le cas où l'on objecterait que rien ne prouve la présence végétale, on pourra renvoyer simplement à la concordance graphique avec les détails de Chalcatzingo par exemple.

Qu'il s'agisse d'un élément végétal, aquatique ou autre chose, ce qui sort de la tête du jaguar ne lui appartient pas. Il s'agit donc d'une convention graphique qui renvoie à une association sémantique particulière, et il se trouve qu'elle est fréquente dans la Mésopotamie.

. Jaguar et volutes

En suivant cette voie, on observe une autre des caractéristiques généralement associée à la représentation du jaguar, les volutes. Elles sont loin d'être le monopole du jaguar puisqu'on les retrouve à près partout. Mais il est peu fréquent que le jaguar ne soit pas peint ou gravé avec des volutes sortant de ses naseaux ou de sa gueule. Dans le codex Borgia, certaines représentations de jaguar comportent des volutes, comme on peut le constater dans les détails des folios 12 et 63. Il n'est pas le seul pictogramme dans son cas. De plus il est difficile encore de comprendre pourquoi certaines représentations ont des volutes et d'autres non.



12



63

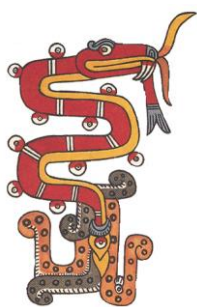
D'autres représentations ne montrent qu'une patte, c'est le cas pour le détail de la planche 67 du codex Borgia.



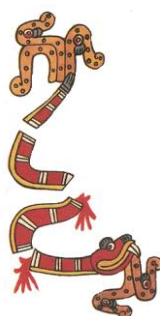
67

Il est possible également de relever une association fréquente avec coatl sous une forme particulière. La notion de jaguar n'est pas représentée entière ou d'une façon métonymique, mais par les motifs de rosette et la couleur brune qui lui est habituelle. Comme dans la plupart des cas, il n'est pas question de réduire ces différents pictogrammes à des équivalences, mais de mettre en relief des caractéristiques communes et donc signifiantes.

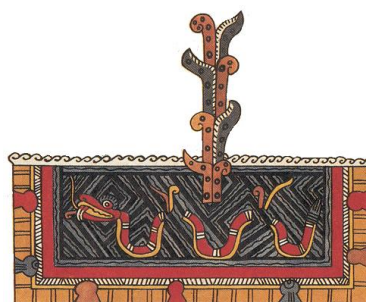
Les prochains détails appartiennent aux folios 68 et 20, (les deux derniers appartiennent au même folio) du codex Borgia.



68



20



20 bis

On notera que du serpent sortent également des volutes doubles et qu'il n'y a aucune ambiguïté avec la représentation de la langue. Dans le détail 20 bis, le contexte est clairement aquatique. On peut reconnaître les motifs qui désignent atl en général. De plus, les volutes qui s'échappent des endroits où le corps du serpent est tranché sont quasiment identiques à celles qui montent de la patte du jaguar (67). Dans le folio 20 il s'agit en revanche de ce que nous avons précédemment associé à du « sang ». Il serait intéressant de mieux comprendre les rapports sémantiques entre ces différents éléments qui partagent visiblement dans ces cas là un « tissu » de significations communes.

Les recoupements de ces diverses remarques autorisent une confrontation avec un vase de Nazca se situant, si l'on fait un parallèle, dans l'époque II, entre -200 et 300. Ce genre de comparaison peu paraître candide mais pourtant il n'y a là rien qui ne mérite d'être questionné.



Tout d'abord, le détail mis en évidence pourrait être un jaguar. Ce pictogramme en partage visiblement les apparences. On notera que de sa gueule sort quelque chose qui ne ressemble pas à une langue.

La tête à mi-hauteur du vase semble associée à la bouche du personnage peint en noir, puisque reliée par différentes bandes de couleur, dont celle du centre en pointillés noirs sur fond blanc.

De la tête à mi-hauteur du vase s'échappent deux bandes qui partent dans une direction opposée. Cette tête est particulière. Il serait certainement enthousiaste d'y reconnaître les traits d'un jaguar, néanmoins l'hypothèse n'est pas absurde.

La bande droite, (marquée par un trait noir), entre l'oreille et la gueule s'apparente nettement à un serpent puisque les motifs qui désignent le reptile sont parfaitement identiques. La bande droite sortant de la gueule est faite des mêmes motifs mais de couleur différente. Il est en ce sens probable que cette bande soit étroitement liée à la notion de serpent. L'autre bande sortant de la gueule est tachetée de points noirs, mais il serait imprudent d'assimiler ces motifs à des rosettes.

Malgré les incertitudes concernant ce vase on ne peut s'empêcher de constater des éléments graphiquement et thématiquement communs, qu'il faudrait pouvoir analyser sur une plus ample échelle.

En revenant à l'aire Méso-américaine, on peut également observer à Teotihuacan durant l'époque III, de nombreuses représentations où un jaguar est associé à une volute double.



Vase en terre cuite, 300/700.

A la différence des différents exemples précédents, la volute s'échappant de la gueule du jaguar possède ici une forme standardisée. Il faut également préciser que cette représentation du jaguar n'est pas un archétype à Teotihuacan. L'extrême diversité des jaguars représentés interdirait ce genre d'induction.

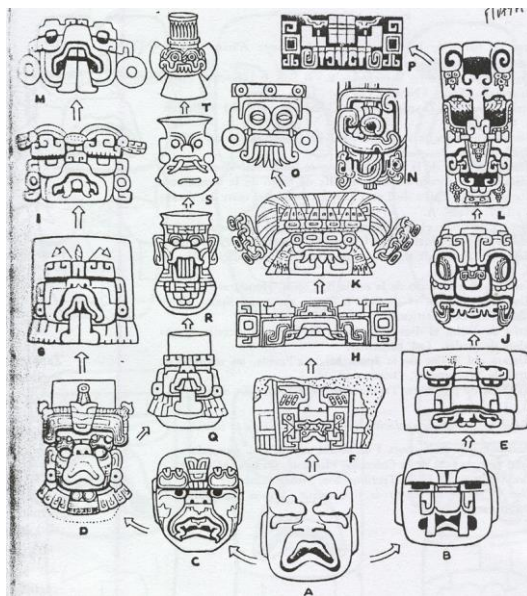
Ce type de volute se retrouvera à Xochicalco par exemple, mais nettement associées à Tlaloc.

Il n'est pas question de rendre compte exhaustivement des associations représentant un jaguar et des volutes. Les quelques exemples proposés permettent simplement d'en avérer une convention établie et généralisée. Dans cette perspective, les jaguars de Teotihuacan offrent une transition privilégiée avec les remarques qui vont suivre sur Tlaloc.

4/ Les formes de Tlaloc

Cette divinité est connue comme l'une des plus anciennes et l'une des plus répandues de la Mésopotamie, et elle a fait l'objet de nombreuses études. A la suite de Covarrubias, (1946), de nombreux chercheurs sont maintenant convaincus de la filiation du « dieu-de-la-pluie » et du dieu jaguar rencontré à l'époque Olmèque. Plusieurs arguments vont dans ce sens.

Il peut être intéressant de faire référence au schéma « généalogique » que Covarrubias propose.



Afin de mieux cerner comment Covarrubias justifie et comprend ces transformations on notera que : « Se puede seguir facilmente la transformacion de la banda labial del tigre para convertirse en la nariguera de Tlaloc, y de las cejas almenadas o con volutas, que tal vez representan nubes, para formar los anteojos de Tlaloc ».

Dans le cadre du développement Nahuatl, beaucoup de chercheurs accordent à Teotihuacan la fixation conventionnelle des formes de Tlaloc jusqu'à la conquête. Il a été constaté dans la grande cité Nahuatl une profusion de dieux qui ne se rencontrent pas auparavant.

Un des éléments distinctifs de la figure de Tlaloc à Teotihuacan est l'apparition pour signifier l'emplacement des yeux, de cercles évidés. Ils sont sans ambiguïté pour C Duverger (1999 : 239), « ... deux disques qui constituent le glyphe du jade ». Il y aurait alors dans la représentation de Tlaloc quatre disques de jade puisque ses oreilles portent déjà quasi systématiquement ces deux disques. On pourrait s'étonner de la nécessité d'une telle redondance. Pour P Saurin (1999 : 65), ces disques

s'apparentent à des serpents lovés autour des yeux, ce qui ne semble pas être en contradiction avec la référence au jade, bien qu'il faudrait étayer plus précisément le rapprochement.



Epoque Mixteca-Puebla
Tehuantepec Oaxaca



Teotihuacan Tepantlita

Le premier détail ne provient pas de Teotihuacan mais correspond bien à la standardisation observée dans la cité des dieux. On relèvera sur le front de Tlaloc la présence de trois disques de jade. Ce cartouche renvoie explicitement à l'association atl/tlachinolli et donc au sacrifice sanglant. Le détail de Teotihuacan comporte également cette triade sous forme de glyphes qui rappellent la croix Olmèque. De plus, il porte dans chaque main un flambeau où cette triade est également exprimée. Là encore les références au sacrifice ne sont plus un point de débats contradictoires. Il y a bel et bien dans ces représentations de Tlaloc, des références nettes à la relation eau/feu, des éléments solaires et terrestres synthétisés à travers la figure du vieux dieu Olmèque.

Pour en revenir à la relation de Tlaloc et du jaguar, quelques confrontations graphiques étayent la pertinence de la filiation. La manière, la convention graphique pour dessiner les traits du jaguar, présentent des similitudes avec les conventions Olmèques.



Peinture murale, Teotihuacan, 300/700

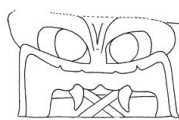
Il est possible, à partir de cette peinture murale, de dupliquer le profil du jaguar pour les accoler symétriquement. On pourra ensuite les confronter à d'autres représentations vues de face.



Traits du jaguar ci-dessus
Vue de face



Détail Tlaloc
Vase Teotihuacan



Détail Autel 4
La Venta



Détail
Tlacozotitlan Guerrero

Dans l'ensemble, on peut observer une certaine continuité des conventions graphiques à travers des périodes différentes et des régions éloignées. Les traits qui caractérisent la lèvre supérieure se retrouvent dans beaucoup de cas. La représentation du jaguar, de Tlaloc et du jaguar Olmèque obéissent globalement à ce principe. Les canines ne sont jamais rectilignes mais divergent pour que la pointe des dents soit excentrée.

En complément des confrontations graphiques, les documents post-hispaniques contiennent également des références précises concernant l'association du jaguar et de Tlaloc. C Duverger (1999 : 141) comme P Saurin (1999 : 65) par exemple, établissent un lien entre les notions impliquées dans la

représentation des « bébés-jaguars » en train de pleurer et un rite rapporté par Sahagun. Avant d'être sacrifiés, les enfants devaient verser des larmes en quantité car c'était « ... le signe que les pluies allaient venir en abondance »³⁸. Le lien, celui de la pluie, est donc fait entre les « bébés-jaguars » et Tlaloc. Il faudra revenir sur ce point car l'état, la relation mériterait d'être complétée.

Sous d'autres aspects, Tlaloc et le jaguar sont liés par un certain rapport à la montagne et en particulier à la grotte. A l'époque V, un des aspects du jaguar, est d'être le cœur de la montagne, Tepeyolltl, tandis que Tlaloc, à travers les Tlaloques, s'incarnait dans les montagnes qui étaient respectées en tant que tel. Par un autre chemin, A L. Austin (1997 : pp 209 212), conclue que Tepeyolotl est une personnification de l'ensemble des « cœurs » du Tlalocan. Il rajoute sans faire plus de rapprochements que Tepeyolotl est bien représenté sous la forme d'un jaguar.

Enfin il est possible de faire référence à la particularité des prêtres Aztèques qui avaient en charge l'économie des intercessions avec Tlaloc. Ils étaient nommés par le terme quacuilli ocelocoatl, « prêtre jaguar-serpent au crâne rasé », (P Saurin 1999 : 65). Les concordances, dans le codex Borgia, entre les serpents et les volutes à motif de jaguar qui sen échappent, permettent de subsumer les relations entre le jaguar et le serpent sous un vaste champ sémantique comprenant des références à la génération et à la fécondité, en particulier végétale et humaine. De ce point de vue, les facultés fécondantes contenues dans l'eau amenées par Tlaloc, sont indissociablement liées à la capacité même de la végétation à se renouveler, c'est-à-dire engendrer, impulser un cycle nouveau.

Il apparaît au-travers de ces considérations que la figure de Tlaloc soit une sorte de syncretisme de diverses conceptions apparue à Teotihuacan. En effet il ne semble pas exister auparavant une représentation de ce dieu aux « lunettes » caractéristiques. Peut-on en conclure que cette divinité apparaît dans la cité des dieux ?

Effectivement, cette divinité est systématiquement représentée, par la suite, avec ses « lunettes ». Pourtant, dans les codex qui ont été abordés Tlaloc possède majoritairement une volute particulière qui semble sortir de son nez, ainsi qu'une volute bifide s'échappant de sa bouche. Or ces éléments sont aussi caractéristiques que les cercles qui remplacent ses yeux. Il y a donc un élément qui n'a pas été pris en compte dans les observations faites sur Teotihuacan. La volute nasale qui caractérise Tlaloc dans les codex n'est autre qu'une gueule de cipactli (cf chapitre II). Dans certains cas, où la volute est absente, Tlaloc porte un casque représentant le monstre. (Détails suivants : Borgia 38, 27, 25).



38



27



25

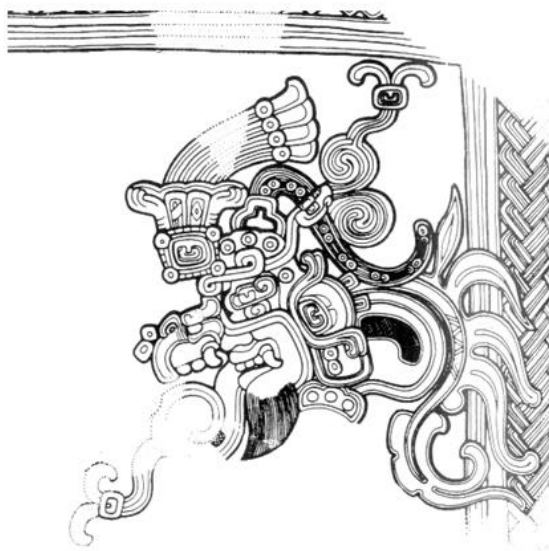
Dans le premier détail, le corps entier de Tlaloc est un corps représentant celui de cipactli. Sa tête est coiffée de la tête du monstre, sur laquelle on reconnaît un signe représentant l'année, ou en tout cas en référence au temps. Le détail 27 montre la tête de Tlaloc entièrement cerclée dans une gueule béante de cipactli. Enfin, dans le troisième, on voit clairement que la gueule de Tlaloc et celle de cipactli sont les mêmes, il y a une gueule pour les deux figures. De plus la gueule de cipactli/Tlaloc

³⁸ On peut noter que dans ce cas, si la finalité des larmes concerne la **quantité** (« abondance ») de la pluie, alors ce rite n'était pas pratiqué dans les endroits où la pluviosité était favorable et abondante. Ce rite devait donc être pratiqué dans des régions à climat sec. Par extension, les régions où il pleut suffisamment ne devaient pas comporter ce genre de rite. Logiquement, l'iconographie de ces régions ne devrait pas également représenter des scènes où une demande, un souhait, consiste à faire venir la pluie. Or ce point est problématique et méritera par exemple d'être l'objet d'un travail précis.

possède les motifs qui désignent des plaquettes de jade, propres à Tlaloc et non les motifs habituels de cipactli que l'on peut apercevoir à côté (27).

Dans une perspective diachronique, plusieurs questions viennent à l'esprit. Quel est le rapport entre l'apparition de la forme conventionnelle de Tlaloc à Teotihuacan et celles qui sont présentes dans les codex ? Comment articuler à travers la figure de Tlaloc les éléments propres au jaguar et ceux qui sont particuliers à cipactli ? Il apparaît premièrement que les « lunettes » ne sont pas le signe distinctif de Tlaloc, mais un parmi d'autre, comme l'est la volute/cipactli qui s'échappe de sa bouche ou de son nez. D'autre part, la diversité des aspects de Tlaloc permet d'envisager une polysémie à la hauteur de sa polymorphie.

Dans cette continuité, il peut paraître intéressant de chercher certaines conventions graphiques appartenant au dieu à partir du rapport avec cipactli et non celui de l'identification des fameuses « lunettes ». Les critères de reconnaissance pourraient être élargis en même temps que précisés. Les codex montrent des liens graphiques étroits entre Tlaloc et la figure du jaguar par l'intermédiaire de la bouche et des crocs, la notion étendue de cipactli, et celle du serpent. En cherchant dans cette voie, on peut trouver une stèle où ces éléments sont associés.



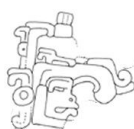
Kaminaljuyu Stèle 10

Un des points les plus importants à identifier est la forme qui constitue le prolongement du visage. Cet élément peut être comparé aux ceibas identifiées à Izapa. Plus précisément certains détails de la stèle 2 ne peuvent manquer d'être mis en vis-à-vis.



Izapa stèle 2

La base de la ceiba-cipactli est, comme ce qui a été vu, une représentation similaire au crocodile de la stèle 25. On peut la comparer au casque du personnage ailé.



Il est possible que ce casque représente un oiseau. Néanmoins, l'œil et la forme de la partie supérieure du bec ou de la mâchoire, comportent des similitudes qui laissent à penser des liens sémantiques communs. Cette ambiguïté pourrait concorder avec l'association évidente qui est faite entre un oiseau, aux ailes déployées, et des signes propres au jaguar,

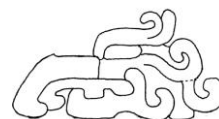
comme les deux croix ou la présence des profils du félin sur les bordures des ailes. On peut émettre l'hypothèse que cet oiseau soit un aigle, encore que cela nécessiterait plus d'éléments probants. Il serait possible de considérer une association Aigle/Jaguar, renvoyant aux différents

aspects de l'astre solaire. Sa position descendante la confronte directement à la ceiba, dont la dominante pourrait être chtonienne et sub-terrestre.

La base de cette ceiba peut donc être confrontée au détail de la stèle de Kaminaljuyu.



Détail Kami



Détail stèle 2

Le premier détail comprend des naseaux que le second n'a pas. Mais les mandibules supérieures sont semblables. Les crocs du premier sont clairs, alors que le second ne comprend qu'un mandibule inférieur. Au-delà des détails formant l'ensemble, l'apparition dans leur totalité de ces représentations frappent l'œil par leur continuité. Le rapprochement serait tout aussi clair avec le casque de l'homme « Aigle/Jaguar ». Il est d'ailleurs probable que ce détail de la stèle de Kaminaljuyu soit elle aussi la partie prolongée d'un casque.

Il est possible de confronter la volute bifide de Kaminaljuyu à celle qui a été standardisée dans le glyphe de Tlaloc, en particulier à Xochicalco à l'époque IV.



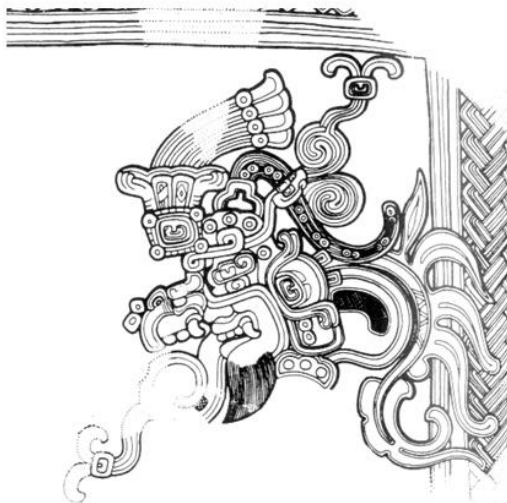
Xochicalco, Morelos
700/1000. Stèle 2.



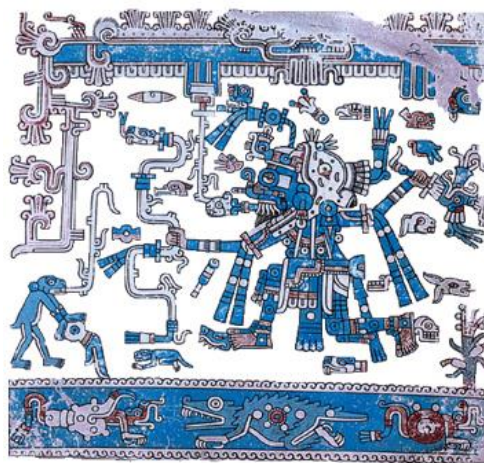
Le glyphe situé à la base de la colonne correspond en tout point à une vue de face des profils de Tlaloc que l'on recense dans les codex Fejervary-Mayer et Laud. On peut s'interroger sur la signification de l'apparente redondance de Tlaloc sur la stèle. Il est en effet représenté au milieu de celle-ci. Dans la standardisation nette que l'on peut observer à Xochicalco, (il ne s'agit pas d'un cas unique ni le premier), il faut noter l'absence claire de la notion de cipactli, à l'inverse des trois codex. De plus, la volute bifide sortant de la gueule se retrouve dans les codex ou à Kaminaljuyu, mais pas dans la représentation de Tlaloc sur la stèle. Pourtant elle est présente sur les stèles 1 et 3 où Quetzalcoatl semble être représenté. L'ambiguïté entre Tlaloc et Quetzalcoatl observée à Teotihuacan n'est donc pas une anecdote propre à la cité des dieux. En ce sens, sur l'altiplano mexicain et à plusieurs siècles d'intervalle, Quetzacoatl et Tlaloc partagent des

attributs communs et spécifiques. Ce serait un « tâtonnement » durable. Ce point reste à éclaircir. Le serpent semble prendre le pas sur la figure du crocodile monstrueux. Pourquoi durant cette période, Tlaloc n'est plus spécifiquement associé à la figure de cipactli, tandis qu'il partage avec Quetzalcoatl les attributs du jaguar ?

Il faut revenir au rapport des représentations entre la stèle de l'époque II et celle du codex Laud. D'autres éléments doivent être décrits en parallèle du folio 2 appartenant au codex Laud.



Kaminaljuyu Stèle 10



Laud folio 2

La stèle de l'époque II comporte une bouche aux larges lèvres comporte des crocs. De la bouche semble sortir une volute bifide. Une barbe noire couvre la bas du menton et se termine en pointe. A la droite de la barbe, les trois cercles à l'intérieur d'un cartouche trilobé pourraient être une référence sacrificielle. Au-dessus de l'œil, un serpent s'étend, comme s'il ne s'était pas encore lové autour de l'orbite. Des disques de jade semblent être disposés autour du reptile. On peut reconnaître également, sur la gauche du serpent, un signe en quince, duquel peut sortir ou entrer des pattes, des mains ou des serres.

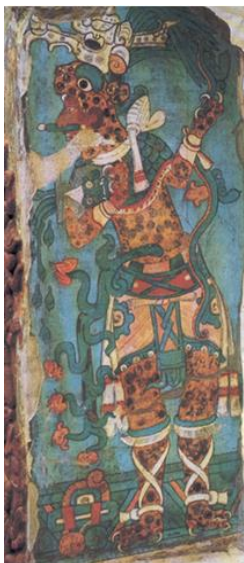
Dans le folio 2, Tlaloc possède une barbe également noire et en pointe. Ses crocs ne laissent pas, dans cette planche, apparaître de canine, très fréquente en général. De sa bouche sort une volute bifide. Il possède comme à l'accoutumée une volute nasale qui a été identifiée comme une partie de la gueule de cipactli. Il porte un casque de jaguar qui possède, sous l'oreille, un disque de jade se terminant par un signe de l'année. Ce casque de jaguar est un cas particulier. Dans l'ensemble des trois codex, une oreille de jaguar est posée sur la tête de cipactli, notamment dans le Fejervary-Mayer où Chalchiutlicue arbore un casque de cipactli et une oreille de jaguar.

Bref, la barbe, les crocs, cipactli, la volute buccale, l'association au serpent, sont autant de points communs. Ces éléments ne permettent pourtant pas de conclure, loin de là, à une équivalence. Autrement dit il serait hâtif de penser que le premier personnage est en fait Tlaloc. Mais ces éléments communs apportent quelques informations quand à une possible évolution de la figure qui aboutit à la forme la plus connue de la vieille divinité. Nous avons cherché jusque là, notamment avec Covarrubias, des représentations faciales, où l'on pourrait identifier plus facilement la gueule caractéristique du jaguar.

Le profil de Kaminaljuyu comporte tous les aspects d'un masque, qui ne laisse apparaître du visage que la bouche et le menton. Une piste qu'il serait possible d'étudier est que Tlaloc, à l'origine, soit au sens propre, un masque de jaguar composite, ou une représentation mi-homme mi-jaguar portant un casque de cipactli.

Il va de soi que le terme même de cipactli est impropre, l'usage du mot ne doit pas induire en erreur. Il n'est utilisé ici qu'à titre descriptif et ne sert que de loin à identifier des pictogrammes qui présentent des conventions graphiques et des contextes communs. De même, le terme de Tlaloc ne doit pas faire illusion. Le signifiant Tlaloc sert ici à décrire des compositions graphiques qui partagent les mêmes éléments distinctifs. Mais il serait étonnant, très étonnant, que les signifiés du terme eut été fixés dès l'époque II. Ce qui en revanche paraît plus plausible, c'est qu'à Teotihuacan aient été cristallisés, standardisés, des éléments graphiques servant à caractériser une notion divine de vaste extension, que l'on connaît sous le nom de Tlaloc ou Chac.

Le terme Chac prend en compte l'importance du dieu et son développement Maya, même s'il s'éloigne par certains détails de Tlaloc. Les attributs essentiels comme le jaguar et cipactli restent aussi présents.



Peinture murale, Cacaxtla-Puebla
600/900, Mexique.

Dans cette peinture, comme souvent sous une forme mayoïde, Tlaloc (Chac) est lié à une cruche déversant de l'eau.



Les yeux, les crocs, les disques de jade à ses oreilles, permettent de l'identifier clairement dans ce détail. Le personnage semble être revêtu d'une peau de jaguar surmontée par une tête de cipactli. La disposition des caractéristiques propres au dieu de l'eau est différente des représentations observées jusque là, mais sont bien les mêmes. Ils peuvent se mesurer sans exagération aux spécificités de Tlaloc observées à Teotihuacan. On aurait pu dire à une certaine époque que la cité des dieux aurait subi l'influence du rayonnement Maya, comme la plupart des sites où l'on retrouve des « traits » mayoïdes. La réalité est toujours plus complexe que le discours.

Dans cette voie, le carrefour culturel que représente Kaminaljuyu, la diversité des influences en présence au travers de nombreuses phases, pourraient apporter quelques éléments sur le parcours de la divinité Tlaloc. Le site fait déjà partie du paysage Olmèque à l'époque I et prend son essor à l'époque II. Les observations faites dans les trois codex (XV ème siècle), montrent que Tlaloc possède de remarquables similitudes avec le détail de la stèle 10 de Kaminaljuyu. Cette stèle appartiendrait à la phase Miraflores (-300 à -100), (L.A Parsons, 1986). Plusieurs remarques peuvent être déduites des différentes observations.

Les critères permettant de distinguer Tlaloc à Teotihuacan sont essentiellement graphiques. C'est dans cette continuité que les remarques suivantes prennent place. L'apparition des « lunettes » serait un des arguments déterminants pour affirmer sa « cristallisation » à l'époque III. Les difficultés de distinction qui font débat avec Quetzalcoatl, comme certaines incertitudes des traits permettant de le distinguer, iraient en faveur d'un proto Tlaloc, en cours de formation « identitaire ». Tlaloc prendrait son essor à Teotihuacan et conserverait ses traits jusque dans les codex.

Pourtant, les similitudes étroites observées entre le Tlaloc des codex et le personnage de la stèle 10 de Kaminaljuyu induisent une remarque simple. Dans les trois manuscrits observés, Tlaloc ne possède pas plus de traits communs avec ceux de Teotihuacan que le personnage de Kaminaljuyu. Il en possède même moins. Sans pour autant nier le phénomène de fixation à Teotihuacan, il apparaîtrait donc que celui de Kaminaljuyu ne serait pas moindre.

La figure de Tlaloc pourrait s'être constituée à l'époque II, en amont de sa présence sur le haut plateau mexicain et bien avant son assimilation Maya. Kaminaljuyu pourrait correspondre à un carrefour d'influences et de formations, entre la « cultura madre », la continuité Nahuatl, ainsi que les diverses inspirations pré-Mayas.

Tout d'abord, la stèle 10, comme d'autres, présente des traits proprement mayoïdes s'inscrivant dans un contexte de coexistence subtile avec des éléments Nahuas. Il est admis en cela que ce site de Kaminaljuyu représente un bassin de fortes influences pour l'horizon Maya postérieur. D'autre part, il faut prendre en compte que des éléments propres à Tlaloc précèdent de plusieurs siècles le phénomène de Teotihuacan. A cela s'ajoute une prédominance de la figure de cipactli à Kaminaljuyu, visiblement moins mise en relief à Teotihuacan au profit de l'importance du jaguar.

Plusieurs cas de figure peuvent alors se détacher. Premièrement, les liens établis entre la stèle 10 de Kaminaljuyu et les traits de Tlaloc dans les trois codex sont illusoire et donc erronés. Mais dans ce cas comment justifier les ressemblances indéniables sans recourir à un argument *ad hoc* ?

Deuxièmement, ces liens sont corrects et il faut comprendre comment la figure de Tlaloc a pu évoluer. Selon les sites et les époques certains éléments seraient plus ou moins mis en relief, (comme

la quasi disparition de cipactli à Teotihuacan), en conservant une unité et une inertie telles que ces éléments réapparaissent à des époques postérieures.

Troisièmement, les codex décrits montrent des conventions régionales faisant référence à des habitudes anciennes dans la façon de représenter Tlaloc, qui ne sont pas représentatives de protocoles plus généraux à l'époque V.

Les problèmes soulevés par ces différentes observations ne semblent pouvoir trouver d'hypothèses valides qu'au terme d'une recherche qui n'est ici qu'à l'état d'une déclaration d'intention. Il paraît néanmoins nécessaire, pour comprendre les subtilités de la figure de Tlaloc dans les codex, de débiter toute recherche à partir de l'horizon Olmèque. Cette divinité occupe une place trop importante dans le fond commun Méso-américain pour n'être abordée qu'à l'époque V et *a fortiori* par le seul intermédiaire des chroniques.

. Les identités plurielles

Si les formes de Tlaloc peuvent interpeller par la diversité de leurs combinaisons, la pluralité des noms qui gravitent autour du terme générique de Tlaloc n'est pas moins problématique. Tout se passe comme si chaque divinité était plurielle. Tlaloc, par son ancienneté et sa diffusion, peut se comprendre au-travers d'une multitude de dieux représentant des aspects particuliers de son vaste champ sémantique.

Il semble alors que tout jeu de distinction qui tendrait à une exclusion des attributs, implique une réduction que la mise en valeur de telle ou telle particularité ne veut pas signifier. Une dénomination à l'occidentale pourrait comporter des écueils qui tiennent aux axiomes de la catégorisation, à la bivalence logique de l'être et du non-être. L'ambiguïté du tiers-inclus conduit la « binarité » de l'exclusif et de l'inclusif aux limites de l'intelligibilité.

Parmi les exemples qui peuvent induire ce genre de problématique, ceux de Tlaltecuctli et Nappatecutli sont intéressants.



Tlaltecuctli, Monolithe de Coatlicue
Templo Mayor Epoque V

Les gueules qui sortent des membres du personnage semblent propres à Tlaltecuctli et renvoient aux mythes qui le mettent en scène. Au centre, est représentée une synthèse cosmologique où l'on reconnaît le centre et les quatre côtés à l'intérieur d'un cercle. Les trois formes d'« ogives » allongées sont probablement d'ordre directionnel, elles peuvent aussi dans le même sens renvoyer à la notion d'arbre cosmologique. Mais elles ne sont que trois et non quatre. A la place de la dernière, ce qui n'est pas fortuit, est représenté un visage. Ce visage est peut-être celui de la divinité Terre, c'est possible. Néanmoins tous les détails de la composition

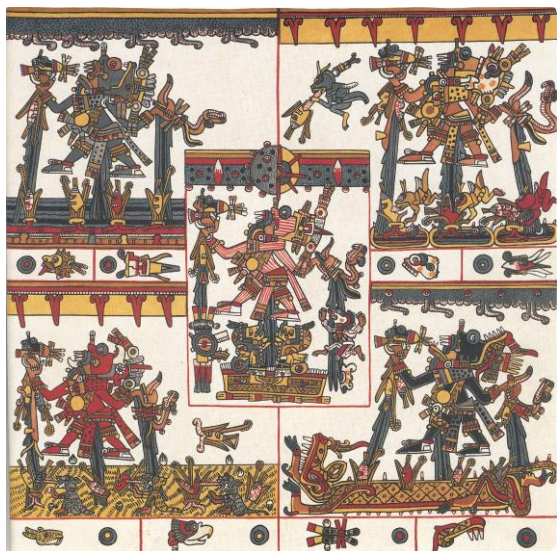
convergent vers les caractéristiques du masque de Tlaloc.

La gueule est composée de longs crocs insérés dans une mâchoire supérieure, bosselée mais sans ambiguïté quant à la graphie générale. A ses oreilles semblent représentés les habituels disques de jade, bien qu'il ne s'agisse pas d'une association exclusive. Les yeux ne semblent pas cerclés des « lunettes », caractéristiques de Tlaloc, bien qu'ils s'insèrent dans une forme en « T » bien connue. Sur le haut de son crâne un cartouche rectangulaire comprend trois cercles sur lesquels il n'est pas nécessaire de revenir.

On évitera une problématique binaire, consistant à opposer frontalement des arguments en faveur de la reconnaissance de Tlaltecuctli face à ceux qui iraient vers Tlaloc. La combinaison des

éléments propres à chacun des dieux permet d'envisager des références plus complexes. La synthèse cosmologique au centre semble commune aux deux divinités. En ce sens, la figure de Tlaloc pourrait ici faire référence à Nappatecutli, divinité des Quatre Directions associée au fabricants de nattes et à la croissance des roseaux et des joncs. Il pourrait appartenir aux divinités appelées Tlaloques.

Nappatecutli pourrait représenter le caractère quadruple de Tlaloc, dont les quatre côtés soutiendraient le ciel (A.L Austin, 1997 : 203). Le visage de la stèle est précisément à la place d'une direction. Il faudrait en ce sens faire des rapprochements entre le caractère pluriel de Tlaloc et la notion même d'arbre cosmologique. La planche 27 du codex Borgia comporte des éléments qui vont dans ce sens.



27

Cette planche semble se « lire » circulairement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre en partant du signe Un-cipactli. Elle correspond à l'ordre de compréhension de la répartition spatiale des zones cardinales, en intégrant la cinquième du centre. Il est convenu de reconnaître les différents Tlaloques apportant la pluie, avec des conséquences diverses selon les années. Les quatre signes porteurs font suggérer un cycle long de 13x4 années, c'est-à-dire 52ans, un xiuhmolpilli. Les signes Un-cipactli, Un-miquiztli, Un-ozomatli et Un-cozcaquauhtli représentent un tonapoualli de 65x4 jours, (M.Jansen, 1998 : 171).

Les relations privilégiées Est/Ouest Nord/Sud sont mises en valeur par l'alternance de motifs liés au jour et à la nuit, au soleil et à la lune. Elles sont renforcées par la répartition des centres de couleur rouge ou jaune correspondant aux tonalli. Il n'est pas question ici de discuter d'hypothétiques « bons » ou « mauvais » moments pour les semailles, qui seraient ou non dévorées par de petites bêtes nuisibles. Le cadre général de la planche dépasse de loin toute tentative de réduire cette composition à de simples pronostics agricoles selon les saisons. Sur un total de 52 années, 9490 jours verraient l'attaque de parasites, strictement répartis entre Nord et Sud. Le centre ferait office de synthèse. La moitié gauche serait le côté prospère, avec la présence de la lune et celle d'acatl sous la forme d'un faisceau de flèches. La moitié droite serait néfaste avec la présence du soleil et de Mictlantecutli ou miquiztli.

Cette caricature est imaginée de toute pièce. Elle ne sert qu'à mettre en évidence la complexité de la planche qui échapperait systématiquement à toute entreprise naturaliste. Il n'est d'ailleurs pas question de tenter la moindre interprétation. Le folio 27 peut simplement servir ici à mettre en valeur l'élaboration d'un récit par l'intermédiaire d'une structuration graphique particulière. On retrouve pêle-mêle les notions de Tlaloc (incluant les Tlaloques comme « piliers » et agents de pluviosité), pluie, fécondité, maïs, conception cosmologique quadripartite et consubstantielle du temps, ainsi qu'une référence sous-entendue à la Terre matricielle d'où émerge nécessairement le maïs. Il est évidemment exclus de supputer la moindre équivalence avec la stèle du Templo Mayor, ce n'est pas le sujet.

Ce qui importe est de constater des champs sémantiques communs par l'intermédiaire de structurations graphiques tout à fait distinctes. Le problème ne serait donc pas de reconnaître telle ou telle divinité mais d'envisager une composition qui utilise différents champs sémantiques pour construire un discours.

Dans cette voie il est possible que la stèle du Templo Mayor ne représente pas un dieu en particulier, Tlaltecuctli ou Tlaloc, ce qui génère du « pour » et du « contre », et renvoie les légitimités dos-à-dos.

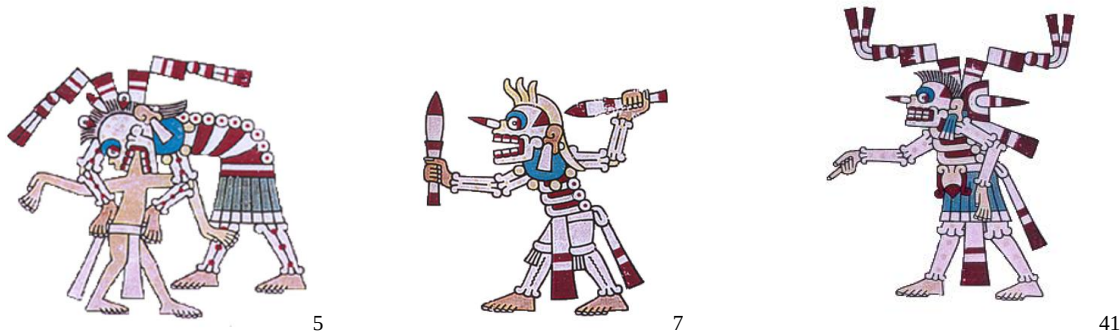
Cette stèle pourrait être, à proprement parlé, un récit, combinant les différents aspects de la Terre, d'une conception cosmologique particulière et de la place de Tlaloc ainsi que ses différentes

extensions dans cet équilibre, (ou déséquilibre). Cet angle d'investigation nous éloignerait d'une conception idolâtre où prédomine telle ou telle divinité qui serait l'unique finalité de la représentation. L'obsession franciscaine du culte et de l'icône n'a plus cours. Ces remarques mettraient en valeur la complexité combinatoire de l'iconographie pour faire apparaître un récit, certes obscur, mais qui n'en n'est pas moins une écriture où le mythe prend toute sa valeur de discours sur l'organisation du monde.

Tlaloc est donc bien plus qu'un dieu. Les champs sémantiques auxquels il renvoie, fécondité, eau, conception cosmologique quadripartite, relation particulière à l'astral et au terrestre, etc... sont autant de concepts et de références qui permettent de construire et d'élaborer des récits pictographiques appuyés par les mythes. Les identités plurielles, les différents aspects d'une divinité ou les caractères croisés de dieux distincts, peuvent donc se comprendre par articulation et non par opposition. Cette hypothèse demeure une proposition et devra être développée.

5/ La figure de Mictlantecutli

Cette dernière remarque est sans rapport avec les précédentes. Elle concerne uniquement une observation qui suscite des interrogations quant à la nature et à l'histoire des conventions graphiques propres à Mictlantecutli. Il a été observé dans le chapitre précédent au sujet du seigneur du Mictlan deux caractéristiques. Quand il est représenté sous une forme squelettique, ses mains et ses pieds demeurent dans la grande majorité des trois codex, carnés. D'autre part, la convention graphique de la colonne vertébrale est standardisée par le recours aux cercles pour les vertèbres desquelles se prolongent les côtes. Les détails suivants proviennent des folios 5, 7 et 41 du codex Laud.



Les dernières remarques doivent être mesurées à la stèle 50 d'Izapa.



Izapa Stèle 50
Epoque II

La stèle comporte des détails importants. Le corps du personnage est bien squelettique, mais les mains et les pieds ne sont pas décharnés. Des doutes demeurent sur les avant-bras et les tibias. Les côtes et la colonne vertébrale possèdent quasiment les mêmes caractéristiques que celles qui appartiennent au codex Laud, en particulier le détail 5.

Là encore il ne s'agit que de soulever des questions concernant l'apparition, la diffusion et la pérennité de certaines conventions graphiques. Le problème n'est pas dans le geste anachronique de reconnaître Mictlantecutli sur la stèle 50. Il serait inverse.

Ces détails graphiques sont fortuits ou non. S'ils le sont, on pourrait bien penser que « le hasard est une divinité raisonnable », au sens propre du terme. S'ils ne le sont pas, il existe, comme cela a été constaté à maints reprises, une continuité des conventions graphiques à travers les diverses époques, en parallèle de l'évolution du fond culturel commun. D'autre part, ces conventions sont particulières, elles ne semblent pas « naturelles » dans le sens où elles sont proprement Méso-américaines. Elles ont donc dû faire l'objet d'une transmission.

Il n'existe qu'un nombre restreint de modes de transmission possibles. Parmi les possibilités improbables, celle de la redécouverte accidentelle et de l'adoption, à l'époque V, de conventions propres à Izapa, est la principale. Deux catégories existent, la voie orale et la voie écrite (gravure, peinture...). La voie orale pour transmettre des informations de ce type ne paraît pas adaptée. Les facultés mnémotechniques engendrent au cours des siècles des variations importantes, *a fortiori* si l'on imagine que cette convention graphique n'est pas isolée. Il reste quatre modes écrits, la pierre, le bois, le papier et la peau animale. Les deux derniers semblent pouvoir être confondus pour l'instant.

Le mode le plus efficace est sans aucun doute la pierre. Dans ce cas il devrait exister de nombreuses traces de cette convention particulière, dans un espace assez vaste. Si et seulement si tel n'était pas le cas, c'est-à-dire qu'il n'existe aucune trace de ces conventions sur un plan archéologique, alors le mode de transmission serait un mode périssable, du bois, de la peau ou du papier.

Il apparaît probable en ce sens que la forme du « codex » soit un mode culturel ancien et répandu, peut-être dans l'ensemble de la Méso-amérique. Il comporte par rapport au bois d'indéniables avantages de transcription. Ces dernières remarques ne concernent que le comment de la transmission, mais n'apporte rien sur la signification de telles conventions. Etablir des relations d'ordre sémantique à travers la continuité des conventions graphiques était l'objet de la présente proposition. Il reste à élargir le travail afin de considérer pleinement l'écriture pictographique dans son évolution diachronique.

Table des matières

Introduction 1

<i>L'ethnohistoire dans le contexte des sciences américanistes</i>	3
<i>La sémantique ethnohistorique dans le contexte de l'ethnohistoire et de l'ethnologie</i> ..	4
<i>La production pictographique et la pensée Méso-américaine</i>	5
<i>Sémantique pictographique et interprétation occidentale</i>	6
<i>Éléments de méthodologie</i>	8
.Le principe comparatif	8
. La diachronie et la synchronie.....	9
. Méthodologie historiographique et conséquences bibliographiques.....	10
. Méthodologie et sémantique pictographique.....	11

I/ Culture Méso-américaine et considérations générales 13

<i>1/ L'aire de la Méso-amérique, histoire et culture</i>	13
<i>2/ Les manuscrits préhispaniques</i>	16
<i>3/ Le codex Laud</i>	17
<i>4/ Les folios 9/16</i>	20

II/ Analyse des folios 9/16 21

<i>1/ Le débat sur l'écriture</i>	21
.Les catégories pictographiques	23
.Formes, sens et référents du pictogramme	24
. La représentation	25
.Écriture, lecture et interprétation.....	25
.L'écriture le rite le mythe	25
<i>2/ La structure générale</i>	26
<i>3/ Description détaillée des éléments</i>	29
. L'Espace/Temps Méso-américain	29
. Le registre inférieur	32
.La polymorphie des tonalli.....	35
.Le registre supérieur	37
. Les folios pairs	37

. Les folios impairs	43
4/ Distinction et description des personnages à partir de leurs spécificités	47
.Le problème du Polythéisme	47
. Détails des divinités.....	50
5/ Considérations générales	53
III/ Ouverture à L'ensemble du codex Laud et aux codex Fejervary-Mayer et Borgia 55	
1/ Introduction de la perspective synchronique.....	55
. L'ordre des signes	55
2/ Les séries calendariques.....	55
. Les structures communes aux folios 16/9	57
3/ Les associations graphiques et thématiques.....	57
. La polymorphie des tonalli.....	57
. Les déclinaisons de la notion de cipactli	62
. Cipactli, Chalchiutlicue, Tlaloc.....	68
. Les différents aspects de Tlaloc et les associations animales.....	70
. Ahuitzotl.....	70
. Coatl	72
.Le jaguar.....	72
. Présence appuyée de certaines divinités observées dans les folios 9/16	72
. Tlazolteotl.....	72
Tlazolteotl et Ollin	74
Tlazolteotl et coatl	75
Terre, Vent et Fécondité.....	76
La corde et la pénitence.....	76
Les différents aspects de Tlazolteotl	77
. Mictlantecutli	78
. La relation à la « croisée des chemins »	78
. La mort et cipactli.....	79

. La naissance et Tlazolteotl	79
. Les représentations doubles de Mictlantecutli	80
. Les os comme semence	81
. Les mains associées à Mictlantecutli.....	82
. La structure vertébrale.....	82
. La récurrence de la chouette (ou du hibou).....	83
<i>4/ Considérations générales</i>	<i>85</i>
IV Ouverture à un continuum culturel	87
<i>1/ Introduction d'une perspective diachronique.....</i>	<i>87</i>
<i>2/ Les ceiba-cipactli.....</i>	<i>87</i>
<i>3/ Le jaguar</i>	<i>91</i>
. L'association du jaguar et de la grotte.....	91
. Jaguar et volutes	93
<i>4/ Les formes de Tlaloc.....</i>	<i>95</i>
. Les identités plurielles.....	102
<i>5/ La figure de Mictlantecutli</i>	<i>104</i>
Table des matières	106

