

Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Abraham Zemsz

Dessins des Indiens Tchikao, Yanomami et Piaroa

Università di Urbino
Italia

numero **35** giugno 1974 | serie **F**

Dessins des Indiens Tchikao, Yanomami et Piaroa

document de travail

Dans ce travail il sera question de dessins et de peintures Tchikao, Yanomami et Piaroa, rapportés par M. Menget, J. Lizot et J. Monod. Nous n'envisagerons qu'un des problèmes qu'ils posent: celui de l'organisation des directions et de l'orientation de l'espace symbolique. En effet, la disposition des formes et des éléments sur les feuilles de papier (fournies par les ethnologues) défie nos habitudes optiques. Les rapports entre les quatre directions effectives de ces feuilles (Nord, Sud, Est, Ouest) et les trois directions dites symboliques (haut, bas et profondeur) semblent s'organiser autrement que pour nous. Certains de ces dessins nous paraissent entièrement chaotiques; la verticalité n'est pas respectée, il n'y a pas de direction dominante. Nous nous sommes posés la question de savoir dans quelle mesure leur façon de conceptualiser l'espace et les directions de l'espace n'influaient pas partiellement sur les dispositions respectives des contrastes fondamentaux qui déterminent la construction de leur espace projectif.

Nous avons essayé d'explicitier et de décrire ces principes et de souligner sinon des règles, au moins quelques régularités. De plus, une très rapide prospection comparative dans des cultures différentes nous a montré que nous pouvions observer des phénomènes semblables dans quelques ensembles de gravures rupestres (Egypte pré-dynastique, Sahara, Sud marocain). A la fin de ce travail nous discuterons quelques hypothèses émises au sujet de dessins dits abstraits des Yanomami (70% des dessins rapportés).

Ces trois ethnologues ont réussi chacun à obtenir des populations visitées qu'elles produisent un grand nombre de dessins. Ainsi, les Tchikao ont réalisé 700 dessins, les Yanomami plus de 300, et les Piaroa une centaine. Les dessinateurs improvisés ont pris un vif intérêt à cette sorte d'expérience ethnologique. Ils étaient, dans chaque population, assez nombreux à participer à cette activité pour que l'échantillonnage de dessins produits ne puisse être considéré comme l'expression d'individus

exceptionnels: une quinzaine de Tchikao, onze Yanomami et six Piaroa.

La production de tels dessins, et en telle quantité, n'est évidemment pas la règle: elle dépend à la fois du «talent» de l'ethnologue, comme des dispositions des hôtes; et ces dispositions sont déterminées par des causes qui nous sont, pour la plupart, inconnues, mais où interviennent la culture de l'ethnie, sa situation vis-à-vis du monde blanc et tout simplement l'état d'esprit des individus à tel moment particulier.

Bien entendu, dans certains cas, cette «spontanéité provoquée» ne se manifeste pas; ainsi, M.me Hélène Clastres qui a tenté d'inviter les Guayaki de Paraguay à dessiner, ne réussit à obtenir que des réponses stéréotypées: des sortes de gribouillis, dont les Indiens affirmaient invariablement qu'ils représentaient la forêt. Les Guayakí apparemment n'arrivaient pas à imaginer des formes à projeter sur la feuille, mais par contre imitaient avec plus ou moins d'adresse, les «objets blancs» que dessinait l'ethnologue devant eux (ciseaux et couteau). On pourrait tenter d'expliquer ces faits par la situation des Guayaki: on considère cette population comme une branche séparée des Toupi Guaranis il y a plusieurs siècles. Il y a parenté linguistique, mais ils ont abandonné l'agriculture, sont devenus chasseurs-cueilleurs et n'ont conservé que des versions très fragmentaires et tronquées des mythes. Les Guayaki ont été et sont encore l'objet d'un génocide systématique de la part des Paraguayens (il se peut que subsistent encore quelques dizaines d'individus). Il est probable que tout ceci a limité, sinon paralysé, aujourd'hui leur créativité. Mais revenons - en aux dessins de ces trois ethnies. Il faut garder à l'esprit que les conditions de cette activité plastique sont imposées par l'ethnologue et que la réponse est dans une certaine mesure prédéterminée: la feuille à dessiner est rectangulaire et non pas ronde, elle offre une surface blanche, les tons viennent de crayons de couleur ou crayons feutre et non par exemple de l'aquarelle (les couleurs proposées par l'ethnologue peuvent être dénommées dans les langues de ces ethnies mais n'avaient jamais été utilisées dans leurs activités plastiques traditionnelles. Ils en firent malgré cela un usage très libre et témoignant d'une grande maîtrise).

Avant l'analyse des dessins il nous semble encore indispensable de décrire, d'une façon succincte au moins, le contexte socio-culturel de ces groupes ethniques d'après les données fournies par les ethnologues. Les Tchikao (étudiés par M. et M.me Menget) sont un peuple sans écriture, ils ne possèdent comme activité plastique qu'un répertoire limité et hautement codifié de peintures faciales et corporelles, dans lequel apparaissent quelques motifs abstraits symbolisant en général des animaux, oiseaux au plumage bigarré, serpents d'eau, poissons. Ils utilisent traditionnellement quatre couleurs: noir, blanc, rouge et violet.

Par contre, leur musique est complexe tant par la variété instrumentale et vocale, que par la prédominance de l'alternance et du rythme sur la mélodie. Musique, peinture corporelle, artisanat (coiffure, tissage) sont essentiellement intégrés au cérémonial. Au fur et à mesure des contacts et des relations nouées, les ethnologues ont mis à la disposition des enfants d'abord, puis des adultes, tous de sexe masculin (les femmes s'y étant toujours refusées) des crayons de couleur et du papier. Ils ont accepté de décrire ce qu'ils avaient dessiné. Ils ont réagi d'abord avec un peu de surprise, puis y ont pris un goût très vif. Les enfants regardaient les premiers les dessins des autres et s'encourageaient mutuellement. Il y a eu, pendant le séjour des ethnologues, des périodes d'enthousiasme et de grande productivité, et d'autres où la demande de matériel à dessin était nulle. Les enfants, puis les adolescents, et enfin les adultes dessinaient, avec application et rapidité, par terre, appuyant leurs feuilles sur de vieux cartons. Les Tchikao (56 Indiens, tout ce qui reste de leur ethnie) vivent depuis 1967 au Parc National du Xingu, confluent droit de l'Amazonie. Auparavant ils attaquaient les villages des tribus qui habitaient ce parc national (Aveti, Nahukwa, etc.). Ils enlevaient des petites filles pour les épouser, volaient des outils et des grandes cuves de céramique. Leur nombre ne dépassait pas 150 personnes. Depuis 1960 ils ont perdu les deux-tiers de leur effectif à la suite de raids de vengeance des tribus du Xingu, équipées en armes à feu, et de l'irruption des maladies à virus, apportées par des aventuriers blancs. Les frères Villa-Boas ont réussi à les faire venir dans la réserve, et à les faire entrer dans le jeu complexe d'échanges qui régit les sociétés Haut-Xingu. Ils ont repris leurs activités traditionnelles : chasse, un peu de pêche, la culture du manioc, du maïs et des haricots. Leur langue appartient à la famille Karib.

Yanomami (étudiés par M. Lizot). Leur territoire est situé de part et d'autre de la Sierra de Parina qui sépare le Brésil du Venezuela, et aux alentours des sources de l'Orenoque, sur une superficie de quelques 40.000 km². Avec 7000-8000 habitants, cette ethnie forme l'une des dernières grandes civilisations forestières de l'Amérique du Sud. Longtemps préservée du contact permanent avec les blancs, son mode de vie est encore très peu affecté par l'action des groupes missionnaires. Les communautés, composées de 80 à 100 personnes, habitent de grands auvents circulaires qui constituent des résidences semi-permanentes. C'est à proximité de ces habitations qu'ils pratiquent l'agriculture sur brûlis. Bananes, tubercules, maïs, canne à sucre, coton et tabac sont les principaux produits de leurs jardins. La forêt fournit des fibres pour le tissage, du bois, des lianes et des feuilles. Hors du travail collectif la communauté se scinde

en deux ou trois unités fondées sur les relations de parenté, qui nomadisent à travers la forêt à la poursuite du gibier, pratiquent la pêche et la cueillette des fruits sauvages. Trois heures de travail quotidien suffisent à la satisfaction des besoins matériels, le reste du temps est consacré à la vie sociale («Première société d'abondance», Sahlins). L'introduction récente de quelques produits manufacturés (haches, couteaux, etc.) par l'intermédiaire des échanges inter-groupes a pu réduire le temps du travail nécessaire à l'accomplissement des travaux les plus harassants: essartage, construction des habitations, dépeçage du gros gibier. Ils n'utilisent traditionnellement que trois couleurs: le noir (gènipa), le rouge (roucou, plante cultivée) et le violet. Les colorants servent à la décoration des vanneries (hottes et corbeilles) et aux peintures corporelles. Les motifs sont simples, composés de lignes droites ou sinusoïdales, de points ou de cercles, et parfois de surfaces. Les dessins sont l'oeuvre d'enfants de 12 à 18 ans. Deux formes instaurent l'espace social: le cercle — c'est la forme de l'auvent, du village habité parfois par plusieurs segments de lignages. Chacun d'entre eux en occupe une partie. Alliés et consanguins sont séparés, l'emplacement des frères de la même mère sont contigus; le triangle — trois hommes et le feu qu'on allume au milieu, c'est aussi la forme d'abris dans la forêt. On soulignera par ailleurs que les catégories de la hauteur se construisent pour eux en utilisant des référents hétérogènes: le zénith et certaines autres positions médianes du soleil, puis (même pour parler de la hauteur de l'arbre) l'amont et l'aval peuvent désigner respectivement l'Est et l'Ouest.

— Les Piaroa, au nombre de 4000, habitent le Venezuela sur le confluent d'Orénoque Sipapo. Un millier est retranché dans les montagnes et refuse tout contact avec les blancs. La moitié des autres est groupée autour des missions et les restants ont avec les blancs des contacts sporadiques. Ils pratiquent l'agriculture sur brûlis (manioc amer, patates, ignams); la cueillette, la chasse et surtout la pêche fournissent des ressources abondantes. Ils habitent des grandes maisons collectives pendant la plus grande partie de l'année où sont groupées plusieurs familles indépendantes, mais aussi des unités matrimoniales: des alliés ou beaux-frères, ou gendres et beaux-parents.

Une maisonnée n'est jamais isolée, c'est une unité faisant partie d'un groupe territorial (de 5 à 15 maisons). Aucune maisonnée ne dure plus que 5 ans, la composition des groupes territoriaux change constamment. Pendant la saison des pluies ont lieu des grands rassemblements, au cours desquels on représente dramatiquement la répartition rituelle des travaux entre les sexes, on fête et remémore l'alliance avec les animaux et on initie les jeunes au secret des masques (en révélant leur fabrication).

Le but de l'activité religieuse est d'empêcher la transmission des maladies et de la mort. On y parvient au moyen d'hallucinogènes (le «yopo»), qui permettent d'entrer en contact avec les ancêtres qui apprennent des chants empêchant la contagion. Un autre hallucinogène, plus fort, «jahé», rend possible la lutte contre la mort.

Les Piaroa utilisent traditionnellement 3 couleurs: le noir (charbon), le rouge (roucou) et le blanc (la crave). Sur le plan verbal leur langue connaît comme couleurs pures (sans support): le noir, le blanc, le jaune, le rouge, le bleu et le vert.

L'Est c'est le haut, l'Ouest c'est le bas.

Il est peut-être non inutile d'ajouter qu'ils classifient les animaux selon leur habitat: ceux de la forêt, ceux de la savane (sans arbres) et ceux de l'eau (en surface et en profondeur). A l'exception de 2 individus (dont l'un était à la mission et l'autre à Caracas) il n'y a que les femmes et les fillettes qui ont accepté de dessiner.

Ces informations données, nous passerons à l'analyse proprement dite de nos dessins — les figures qu'ils mettent en oeuvre défont nos habitudes perceptives par leur disposition et leur orientation. Il n'y a pas de direction dominante dans l'espace symbolique que les Indiens construisent sur les feuilles de papier; direction qui imposerait un coefficient d'orientation commun et minimal pour tous les éléments qui se trouvent dans les limites de la surface. Or chez nous, cette orientation existe dans la très grande majorité des cas, même chez les jeunes enfants qui débutent dans la figuration. Le haut et le loin qui correspondent dans notre convention au haut de la surface peinte (au bord de la feuille du papier, qui est le plus éloigné par rapport à nous) et qui imposent à toutes les figures représentées une contrainte de verticalité, ne se manifeste pas chez eux. Souvent c'est plutôt l'inverse: ce qui devrait être d'une façon évidente plus près se retrouve pour eux dans le haut de la feuille et ce qui devrait être loin pour nous, vers le bas. Quant à la hauteur, il y en a plusieurs; chacune n'est commune qu'à un groupe restreint de figures. Ces distributions et orientations, chaotiques pour notre point de vue, sont dues peut-être au rôle très différent que les Indiens attribuent à la figuration et qui expliquerait leur indifférence à ce qui nous paraît important. Nous pourrions formuler alors l'hypothèse qu'ils utilisent d'autres paramètres pour organiser une surface peuplée de formes, vue autrement que nous. Nous avons proposé une interprétation qui pourrait expliquer partiellement les faits observés (et qui a paru plausible aux ethnologues qui ont vécu avec ces populations). Elle est assez simple mais elle pose quelques problèmes et il en résulte quelques conséquences. La voici. Ces trois ethnies ne dénomment dans

leur langue que deux point cardinaux, c'est-à-dire deux directions pertinentes, explicitées au plus haut niveau d'abstraction. Ils connaissent, bien sûr, admirablement bien leur terroir et ils ont une multitude de points de repère écologique, mais il n'y a que deux orientations, pour ainsi dire absolues. Comme conséquence il leur est impossible d'orienter d'une façon décidée, valable dans tous les cas, une surface abstraite qu'ils doivent construire en tant que dimension symbolique, relatée aux autres dimensions symboliques et à «l'espace empirique». Dans chaque cas les solutions peuvent être différentes. Avant d'aborder les autres particularités de leur production picturale, nous avons essayé de voir un peu plus clair dans cette question de points cardinaux. Nous avons fait une enquête sur ce problème pour un certain nombre d'autres groupes humains. Ce que nous avons appris pourrait faciliter la compréhension de certains aspects des conventions stylistiques existantes chez les Indiens. Comme tout le monde, nous étions plutôt obnubilés par une «surabondance» de points cardinaux et par leur «sursignification». De véritables ordonnateurs d'univers qui s'adjoignaient des êtres et des qualités, le temps et l'espace (comme chez les Chinois, Aztèques, Indiens Pueblo ou dans le monde antique, etc.). Nous ne voulons pas dire que leur rôle est moins important ici, mais ils sont parfois moins nombreux, et pas toujours là où on avait l'habitude de les trouver.

Ces données sont fragmentaires, mais elles montrent néanmoins qu'on peut conceptualiser l'espace à partir de critères différents, et que dans une seule et même société plusieurs niveaux et différents modes de conceptualisation peuvent coexister. Ainsi, les Gilbertais ont quatre points cardinaux comme nous, mais l'Est est le haut et l'Ouest est le bas. Chez les Mandjas qui habitent à la frontière de l'Oubangui et du Cameroun, il y a aussi quatre points cardinaux: l'Est, l'Ouest, le Zénith et la terre opposée au Zénith. Les Arunta d'Australie ont huit points cardinaux et les Dorse d'Ethiopie (agriculteurs qui vont sur la côte pour faire le commerce) n'en ont que deux: l'Est et l'Ouest. Les Fataleka de Malaïta ont quatre points, le haut c'est le Sud. Les Are Are de la même île n'en ont que trois. L'île est orientée du Nord-Ouest vers le Sud-Est et le régime des vents de même. Le Nord est en bas, le Sud en haut, la troisième c'est la direction perpendiculaire qui leur est opposée et qui signifie «au niveau». Il n'est peut-être pas sans intérêt de dire qu'ils projettent dans l'espace les générations successives autrement que nous: en disant mes descendants ils indiquent ce qu'il y a derrière leur dos, les ascendants sont devant eux.

Les Eskimo ont deux directions: Nord et Sud, plus un principe: «on dessine toujours le dos à la mer». D'après Saladin d'Anglure, chaque Eskimo lit sans difficulté dans une glace. Leur perception, ou plutôt

leur esprit est si sophistiqué qu'ils jouent avec les cartes de leurs adversaires.

Chez les Mundang du Tchad, il y a deux directions au niveau cosmique: le Levant et le Couchant, et deux autres qui sont importantes au niveau politique, social et en partie au niveau rituel. Elles correspondent au mythe fondateur de la royauté et au mouvement d'expansion de cette population (qui était en réalité du Nord au Sud-Est). Dans le palais royal l'ouverture du Nord (direction néfaste) est discrète, cachée et informe. Et c'est par là qu'on sort le cadavre du roi. C'est ici que loge la seule épouse prêtresse et c'est ici que les esclaves tuent les bêtes et versent le sang. Le Nord c'est le haut — à l'opposé c'est l'eau. Il y a encore une deuxième théorie qui valorise ces deux directions: le Nord c'est le vent desséchant qui amène les maladies, le Sud c'est le vent de l'eau.

Nous voyons donc que la façon d'ordonner les directions et de conceptualiser l'espace peut varier d'une société à l'autre et n'est pas nécessairement liée au niveau technique et économique.

Il nous semble qu'il y a un lien entre ces différentes façons d'imposer un ordre vectoriel et symbolique aux dimensions spatiales et les possibilités de passer de celles-ci à l'espace projectif.

Etant donné tous ces faits et toutes ces images il nous semble que la valeur générale de certaines affirmations de Piaget ou au moins leur formulation actuelle est trop hâtive. Elle résulte non seulement du fait qu'il n'a pas embrassé toutes les données possibles, mais aussi parce que sa façon de percevoir et de comprendre l'espace projectif est ethnocentrique. Selon Piaget, les concepts empruntés à la topologie (basée sur des correspondances qualitatives bi-continues, telles que voisinage, séparation, enveloppement, ordre, etc.) peuvent rendre compte de la façon dont l'enfant construit son espace — moteur et les relations dans cet espace. Mais au moment où l'enfant commence à dessiner et à construire un espace projectif, il doit tout recommencer, bien que son espace empirique soit déjà constitué. Il écrit: «contrairement aux relations topologiques, qui demeurent intérieures à chaque objet, ou à chaque configuration, les rapports entre les objets dans les relations euclidiennes font partie d'un système total. C'est pourquoi la construction des systèmes naturels de coordonnées (horizontal et verticale) est contemporaine de la coordination des perspectives, c'est-à-dire des rapports projectifs, constituant également des systèmes d'ensembles reliant entre eux les objets et les figures».

Ou encore: «l'espace projectif et l'espace euclidien se constituent corrélativement en s'appuyant l'un sur l'autre».

Ainsi, pour Piaget, l'unité logique du sujet et l'unité du regard se rejoignent dans un optimum perceptif. Cette façon de construire l'espace symbolique résulte d'une longue tradition historique dont les étapes ne nous sont pas entièrement connues.

Il nous semble que cette conviction est due au fait que nos traditions privilégient la dimension horizontale du regard dans la construction d'un espace projectif, et que notre rapport avec les surfaces peintes est défini par un chiasme. Certains peuples privilégient la dimension verticale du regard, et les choses vues d'en bas et les choses vues d'en haut ne se répondent pas exactement, mais dans certains cas se complètent. Ceci ne les empêche pas d'avoir un ou plusieurs dénominateurs communs de cohérence. Pour la construction de l'espace projectif, la conceptualisation euclidienne n'est qu'une possibilité parmi d'autres. L'espace projectif est un espace symbolique autonome, où les symboles désignent leurs référents d'après un «modus vivendi» avec la perception empirique qui définit la convention stylistique en question. L'espace pictural ne se regarde pas comme on regarde l'espace empirique. Piaget attribue par exemple à la perception chaotique le fait qu'un enfant jeune n'est pas gêné par un dessin présenté à l'envers: «Dans l'expérience: situer un bonhomme dans un paysage qui a subi une rotation de 180°, les petits qui ne se soucient pas de la structuration selon un système de coordonnées, savent souvent mieux que les grands, regarder l'image à l'envers, ou écrire et dessiner en miroir». De ce fait Piaget ne tire aucune conclusion. Il raisonne comme s'il n'existait qu'un seul modèle, universel, d'espace projectif, dont la géométrie euclidienne rend compte le mieux, et comme si toutes les autres formes de repérage spatial devaient se justifier devant cette géométrie (*).

(*) Il nous semble que M. Piaget, en privilégiant outre mesure l'aspect cognitif dans la construction de l'espace projectif et en négligeant l'analyse méthodique de l'aspect expressif et symbolique, ne se condamne pas seulement à une vision limitée et ethnocentrique, mais aussi à l'incompréhension des vertus cognitives d'autres systèmes perspectifs.

Ainsi la perspective axonométrique qui permet de représenter les objets de tout près et d'en haut est plus utile pour les artisans dans la figuration des outils où le regard d'emblée explicite et «explique» l'outil et où les lignes obliques ne seraient pas d'un grand secours.

Ainsi la multiplicité des points de vue sur des rouleaux chinois permet de révéler des dimensions des paysages inaccessibles à nos propres traditions.

Il nous semble que chaque représentation, y compris l'euclidienne, choisit - c'est-à-dire exclut les autres - une des possibilités (même sur le plan cognitif) de notre perception du monde empirique. La vision euclidienne n'assume pas toutes celles qui l'ont précédée ou qui se sont construites parallèlement à elle.

Ici nous suivrons dans une certaine mesure Leroi-Gourhan. Pour Leroi-Gourhan il y a une nette opposition entre la façon de concevoir l'espace par les chasseurs-cueilleurs et les agriculteurs. Pour les premiers c'est un itinéraire, pour les seconds c'est l'espace rayonnant à partir d'un centre, village stable ou ville.

Chez ces trois populations qui sont des semi-nomades, l'espace se définit souvent en termes de surfaces, mais à partir de l'espace en termes de parcours.

L'espace symbolique et abstrait de la feuille est vu comme une étendue en miniature, vue souvent d'en haut, la dimension verticale est libre, il peut y en avoir plusieurs. Ils n'utilisent ou ne connaissent pas de raccourci puisque ce fait les obligerait à ne montrer que des fragments des personnes ou des animaux (le raccourci n'est pas seulement un moyen utilisé par nos conventions pour montrer que les choses sont vues d'en haut ou d'en bas, mais c'est aussi une contrainte: pour montrer qu'on voit les choses d'en haut on est obligé de les représenter en raccourci). Il nous semble qu'ici les figures sont beaucoup plus autonomes que sur nos surfaces. L'espace chez nous, est donné en bloc, d'une façon abstraite avec ses paramètres principaux, d'une façon, pour ainsi dire, préalable. La position ou la posture (profil ou de face) des figures sur la carte est déterminée par *la direction de leur marche, de leurs actions ou de leurs regards* (avec une correction souvent selon la nature des êtres) et l'espace se décline solidairement. L'espace en tant qu'étendue (dans cet exposé nous ne parlons pas de l'espace comme représentation symbolique de la profondeur) se construit au fur et à mesure. Ceci leur permet de juxtaposer plusieurs points de vue différents et opposés. L'unité logique du sujet ne se confond pas avec son regard. Dans plusieurs cas cela donne des réussites remarquables: par exemple l'espace circulaire de la ronde des animaux, ou une personne vue de l'avion et l'avion vu d'en bas.

Ayant à faire à des conventions stylistiques inconnues et à la production de peuples dont nous ne savons comment ils représentent l'espace, notre méthode a été d'explicitier chaque régularité et chaque récurrence en termes optiques les plus généraux possibles (quitte à nous tromper) pour essayer de dégager les principes qui sont à la base de la représentation et construction de leur espace symbolique. Par exemple:

a) Deux personnes (ou êtres) qui marchent l'une vers l'autre à partir de directions opposées, sont de notre point de vue nécessairement inversées.

b) Plusieurs personnes qui suivent le même chemin ont le même regard-alignement.

c) Quand il sont trop nombreux (tout en allant dans la même direction etc.), ils sont inversés les uns par rapport aux autres, mais leurs visages sont orientés dans la même direction (ils peuvent aboutir à un espace circulaire).

d) Direction différentes qui se rencontrent: une ronde, mais les faces sont tournées dans des directions opposées.

Nous tirerons de tout ceci quelques remarques et conclusions provisoires. D'abord, pour reprendre une formule déjà trop utilisée: il n'y a pas de moyens naturels de la représentation ni au début, ni à la fin (comme le veut Piaget). Ce n'est pas le niveau de la mer et nous sommes toujours prédéterminés par le dispositif conceptuel et symbolique de la société. Il est intéressant que les peintres abstraits, sauf quelques exceptions (Pollock, Sam Francis) aient gardé les habitudes traditionnelles de la perception symbolique. Le fait d'attribuer systématiquement le haut et le loin à la partie de la surface la plus éloignée par rapport à nous est un choix et il y avait d'autres alternatives. Chez nous, on passe du niveau empirique au niveau symbolique, ou d'un niveau symbolique à un autre niveau symbolique grâce aux quatre opérateurs symboliques qui correspondent aux quatre points cardinaux. Ceci impose une contrainte formelle qui confère à tous les éléments d'une surface de la représentation un minimum perceptif et un minimum symbolique commun: un degré de verticalité et un degré de proximité ou d'éloignement par rapport à nous. Il est possible d'analyser intellectuellement comment les Piaroa ou les Tchikao représentent les choses, mais il est impossible pour nous de voir ces représentations comme ils les voient. Nous référons implicitement, d'emblée l'ensemble des formes et chaque forme séparément, aux 4 points cardinaux projetés sur une surface.

Il nous semble que les seuls universaux des espaces projectifs que nous puissions dégager, sont: la bidimensionnalité de la surface, la gauche et la droite. Au niveau symbolique le monde aurait pu être représenté à l'envers, sans qu'on s'en aperçoive et sans dommage pour la qualité et la quantité des informations.

Nous allons maintenant revenir aux dessins non-figuratifs des Yanomami qui ne ressemblent à aucun des dessins indiens connus jusqu'ici. Ils nous donnent l'illusion de pouvoir découvrir une clef esthétique commune nous permettant de les apprécier. Et il est vrai que la connaissance et l'habitude que nous avons de la peinture abstraite moderne, nous incite à leur conférer d'emblée une valeur artistique. C'est justement là que se trouve l'ambiguïté de notre attitude: nous ne pouvons les apprécier que dans la mesure où nous pouvons les ramener à nos

propres codes esthétiques, mais, ce faisant nous transformons le contexte socio-culturel qui contribue à leur donner un sens, que nous essayons de deviner par le même mouvement. Ces peintures nous donnent un sentiment, peut-être faux, mais agréable de toucher à l'imaginaire tout «cru», parfois différent ou parfois assimilable au nôtre d'une façon troublante. Et c'est un peu comme si tout notre dynamisme culturel et historique n'était qu'un piétinement sur place. (Cf. Miro et grottes de Lascaux). Il nous est difficile de nous prononcer sur la présence ou l'absence de la signification symbolique de ces peintures pour cette ethnie. L'ethnologue M. Lizot pendant son premier séjour s'est refusé systématiquement à leur poser des questions à ce sujet.

On a essayé de les expliquer par l'usage des hallucinogènes. Ce n'est pas une explication qui s'impose, puisque les Piaroa (contexte socio-culturel équivalent) qui utilisent le même hallucinogène, produisent des dessins nettement figuratifs, qui ont beaucoup de points communs avec ceux des Tchikao. Quant aux peintures abstraites obtenues par Dolmatoff, elles aussi chez les Tucano, elles diffèrent de beaucoup de celles des Yanomami, car elles répondent à une commande expressément formulée par l'ethnologue. Il suppose qu'elles répondent à l'usage de hallucinogènes spécifiques depuis les temps reculés de la préhistoire, et que les chamans ont élaboré une convention stylistique à partir des signes spécifiques qui accompagnent chaque hallucinogène automatiquement, et auxquels ils ont conféré une signification qui connote la fécondité et la sexualité qui se manifestent dans des récits mythiques.

Les dessins Tucano ont été exécutés par des individus hautement initiés à qui on a demandé de représenter leur visions et non pas à des jeunes gens entre 14 et 18 ans qui venaient peindre quand ils en avaient envie.

Nous avons proposé une explication peut-être gratuite, mais qui essaye de trouver une rime entre les données culturelles et psychologiques et ces représentations.

L'explosion créatrice des Yanomami ce n'est pas le commencement à partir de rien. Ils ont une tradition décorative qui est peut-être sobre mais qui dénote une grande maîtrise. Les Yanomami habitent dans des auvents et la forêt; l'espace sauvage se trouve tout près des palissades; les jardins sont plus loin. Au milieu il y a une grande place où les enfants font leurs besoins pour apprendre à se conduire, mais où on brûle aussi les morts. On peut dire que cet espace ne remplit pas sa fonction médiatrice qui est de faire la transition entre l'espace domestique et l'espace qui n'appartient pas aux hommes. D'un autre côté c'est l'unique population connue où les villages ont une forme d'auvent et

dont on possède les dessins. Ils n'ont pas de maisons, ils n'ont pas de forme protectrice qui symbolise le corps de la mère ou qui est peut-être une projection de soi. Grâce aux moyens fournis par les ethnologues ils ont eu l'occasion d'exprimer une sorte «d'inquiétude spatiale» en remplissant, en peuplant totalement la feuille de papiers par des formes entièrement imaginaires. C'est une hypothèse amusante, improbable certes, mais nous suivons ici de loin l'exemple illustre de M. Lévi-Strauss qui a interprété les dessins des Caduiro comme aspiration à l'asymétrie dans une société où tous les individus étouffaient à cause de la rigidité symétrique.

Nous voulons poser encore deux questions :

1° Dans quelle mesure c'est l'entourage physique ou l'ambiance linguistique qui préconditionnent l'enfant chez nous à respecter la verticalité?

2° Dans quelle mesure le dispositif conceptuel et symbolique de la société est une limite indépassable pour les individus?

Ou d'une façon pittoresque et absurde pour rendre la question plus pertinente:

Est-ce que les enfants de la première période aurignacienne où les adultes gravaient sur les plaquettes d'os ou de pierre (schiste) uniquement des avant-trains et arrière-trains des corps d'animaux, auraient pu arriver à graver un animal entier?

ABRAHAM ZEMSZ

Note: Ce travail est le texte d'un exposé fait au séminaire d'anthropologie de *M. Claude Lévi-Strauss* (au mois de janvier 1972) qui a bien voulu nous faire les remarques suivantes :

- 1° N'est-il pas souvent difficile d'éliminer dans plusieurs cas l'hypothèse d'une pure juxtaposition due au hasard, sans aucun souci de composition?
- 2° Doit-on accorder une importance à la présence de dénominations linguistiques des points cardinaux pour la conceptualisation de l'espace empirique et projectif?

1 — Les circonstances de leur production (demande expresse de leur part du matériel à dessin, grande attention pendant leur activité) laissent à supposer que cette «juxtaposition», si elle était démontrée, ne pourrait être attribuée à une activité machinale ou automatique, c'est-à-dire insignifiante et dépourvue de toute intentionnalité. Si juxtaposition il y a, elle sera une forme de composition.

Il nous semble que nous pouvons nous appuyer aussi sur les cours que *M. Leroi-Gourhan* fait depuis quelques années au Collège de France. Procédant à une vaste comparaison des représentations de l'art paléolithique et des arts post-glacières sur le plan non thématique mais formel, il s'attache surtout à démontrer le constant pour figurer l'espace chez les uns et chez les autres. Mais ses efforts sont orientés différemment selon l'époque envisagée:

les paléolithiques s'attachent surtout à dégager la profondeur et le relief; les post-glacières s'efforcent d'organiser les nombreux éléments selon certains schémas compositionnels et selon certaines préférences rythmiques. Le souci d'insertion des formes dans l'espace est nettement marqué pendant les deux époques, malgré l'emploi de procédés différents.

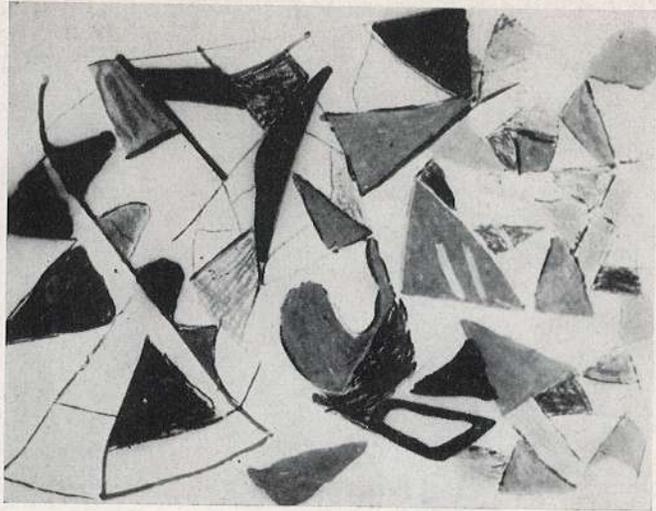
Il a signalé aussi des grands ensembles rupestres (en Sibérie, au bord de la mer Blanche, en Suède du Sud) d'hommes et de bêtes, qui se caractérisent par une organisation apparemment anarchique des directions (comme si chaque animal ou chaque groupe avait sa propre surface).

2 — A la 2^e remarque il nous paraît que nous pouvons répondre ceci: il n'est pas tout-à-fait exacte de rapprocher la dénomination des couleurs et la dénomination explicite des directions cosmiques. La dénomination des couleurs pures (sans support) leur confère un coefficient d'autonomie logique, facilite peut-être leur manipulation en tant que catégories distinctives, mais ne peut arriver à les détacher du monde des qualités sensibles.

Par contre la dénomination des directions cosmiques confère à ces concepts une valeur universelle. Leur charge logique devient si forte, qu'elles se soumettent les goûts et les sons, les êtres et les esprits et aussi les couleurs. Leur poids est si grand que leur changement inverse et transforme toutes les relations dans les récits mythiques (C. Lévi-Strauss, Réponse aux critiques de l'interprétation du mythe d'Asdival, Cours du Collège de France, 1972-73).

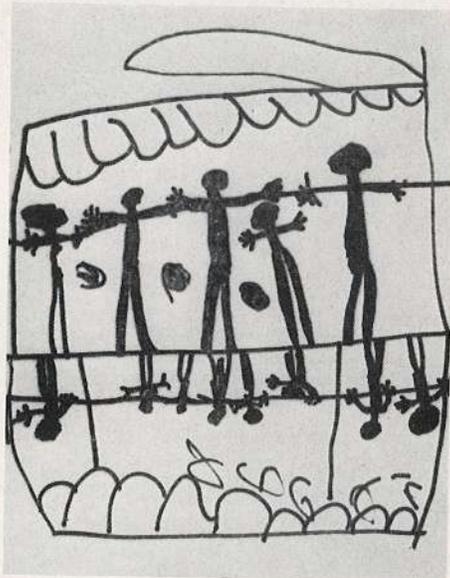
Nous pouvons aussi comme preuve de leur importance citer l'article de C. Pettonet («L'Homme», Avril-Juin 1972) sur l'espace et les dimensions dans le bidonville marocain. Tout en insistant sur le caractère personnel et vécu de l'espace sociologique des habitants de bidonville, elle écrit: «Chaque Marocain peut toujours se situer par rapport à l'Est».

1) Peinture Yanomami.
Apparemment abstraite.



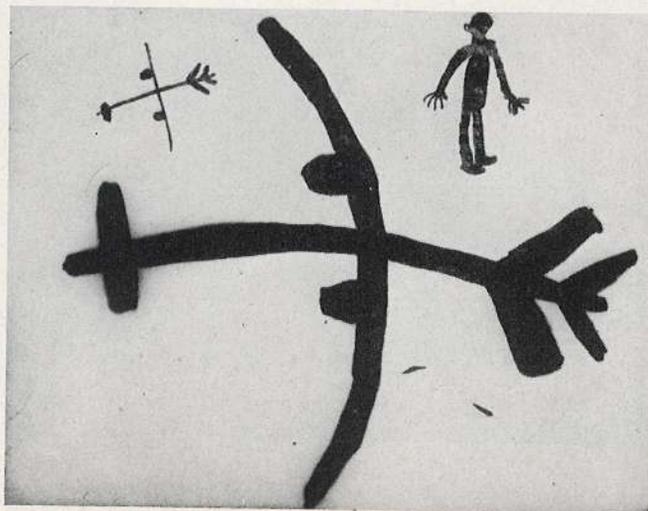
2) Dessin Yanomami figuratif.

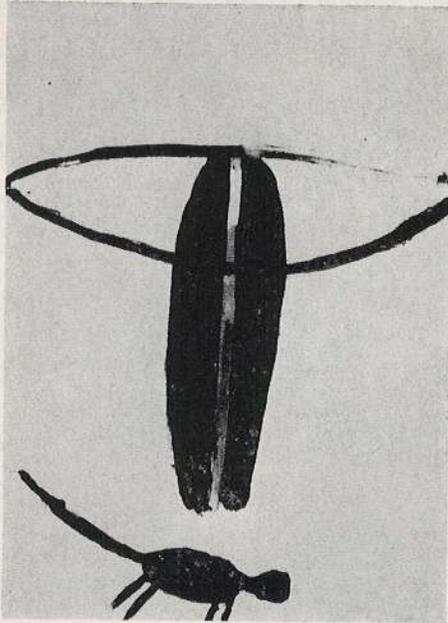
Il ne figure pas des personnes qui traversent un pont et leur reflet dans l'eau. C'est une préoccupation étrangère aux peintres-néofites Yanomami. Selon nous ceci représente 2 files de personnes, qui marchent dans des directions opposées (peut-être sur un pont). Les directions opposées justifient leurs orientations opposées.



3) Dessin Tchikao.

Selon nous: une personne qui voit l'avion d'en bas (ce qui est indiqué par la forme de l'avion), et la personne vue d'en haut. L'oeil du peintre se trouve entre les deux. Un petit avion qui est peut-être l'ébauche du grand.



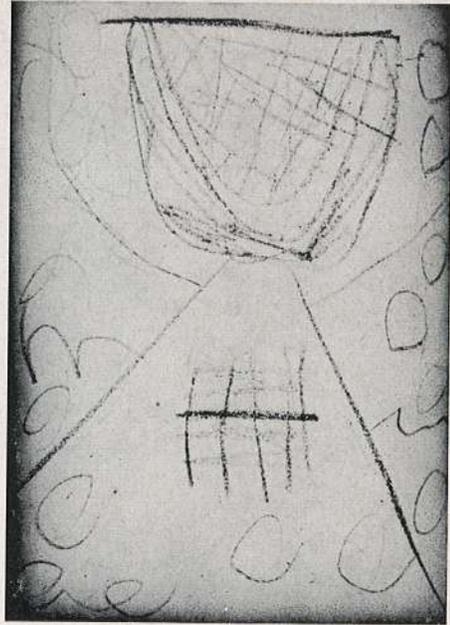


4) Dessin Tchikao.

Un arc et une flèche dirigés vers un animal.
Il n'y a pas moyen d'orienter le dessin d'une façon qui conviendrait à nos habitudes optiques.

6) Dessin Tchikao.

Une personne et un cervidé. Leurs attitudes opposées n'indiquent pas que l'un est couché et l'autre debout; le dessin peut être regardé de deux côtés. Selon nous, leurs positions opposées indiquent une autre direction de leur mouvement.

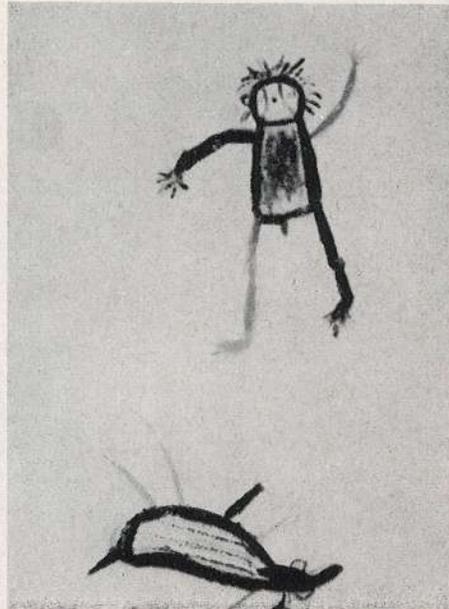


5) Dessin Piaraa.

Maison commune. Le toit est rabattu vers le centre. Les deux lignes obliques qui en sortent, figurent des chemins; entre eux la maison des masques. L'ordonnance des plans, le près et le loin sont représentés d'une façon qui nous paraît insolite, selon nos conventions de la figuration.

7) Dessin Tchikao.

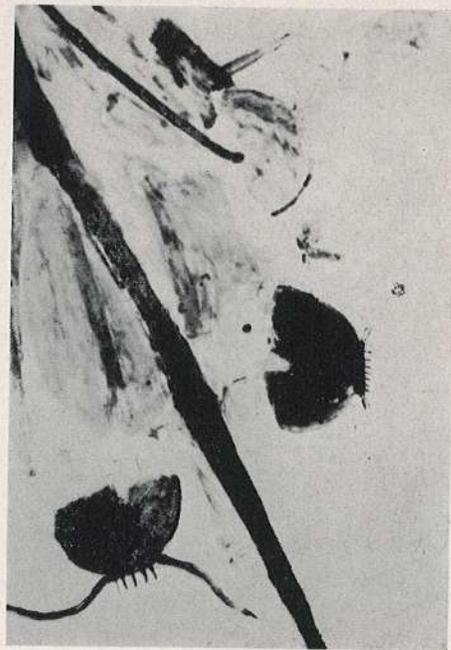
Deux personnes debout, orientées différemment.





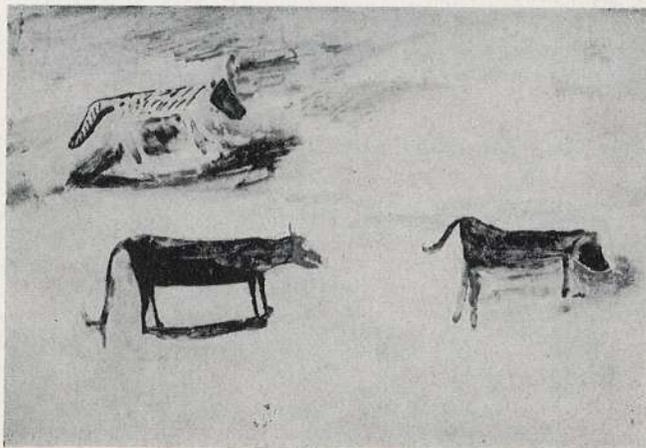
8) Dessin Piaroa: «La ronde des animaux».

Les animaux sont orientés dans le sens de leur marche. Les oiseaux qui appartiennent peut-être à une autre catégorie taxinomique, «sont vus» autrement que les animaux.
La râpe et les serpents «sont vus» peut-être le plus banalement.



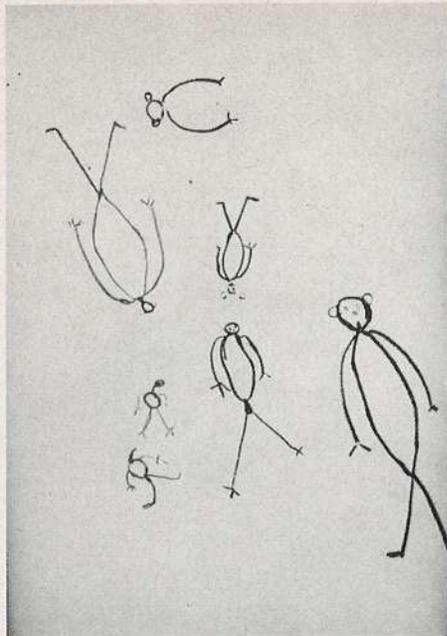
9) Dessin Piaroa.

Le dessinateur a passé quelques mois à la mission. Les arbres et les maisons (sauf une, au-dessous du chemin) «tendent» à composer une orientation verticale commune.



10) Dessin Piaroa.

Le dessinateur a séjourné plusieurs mois à Caracas. Tous les animaux ont un dénominateur de verticalité commun. L'espace est matérialisé.



11) Prédynastique.

Coupe de Naqâda, ornée d'un chasseur conduisant des chiens dans une vallée bordée par des collines. S'il n'y avait pas de laisses qui indiquent le sens de l'action, on pourrait dire, suivant nos habitudes optiques, que le chasseur est couché. Sa position verticale est vue et représentée par l'auteur autrement que par nous. Les collines sont montrées en «rabattement», mais vers l'intérieur.

12) Dessin Tchikao.

Personnes orientées dans plusieurs directions.



13) Dessin néolithique du Sahara.

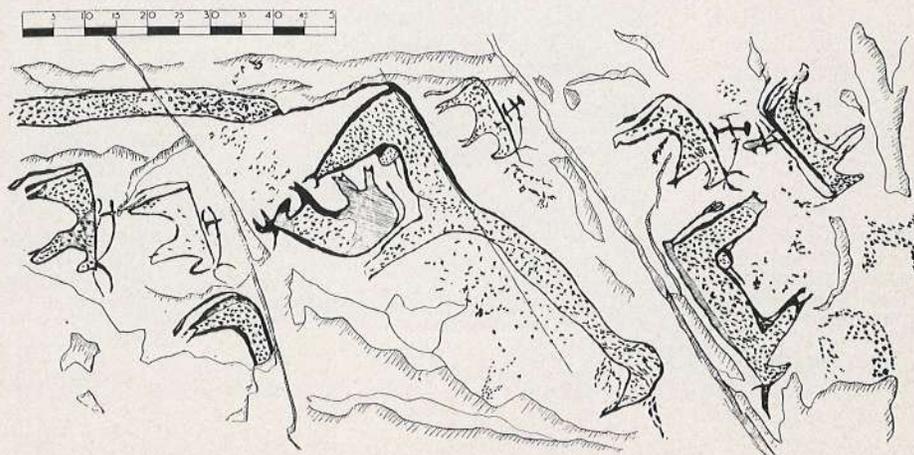
Un des deux chars du kori Taguei. - *Archeologia* 1971, Mars-Avril.

Pour montrer que les 2 chevaux vont ensemble, «il fallait» les inverser; autrement l'un serait au-dessus de l'autre. Le cocher peut être vu de 2 côtés, il s'explique par rapport à chacun des chevaux et par rapport à l'axe.



14) «Espéris» 1956, 1^{er} et 2^e trimestre.

Extrême Sud-Est Marocain, site de Taouz.



da pubblicare

P. Fresnault-Deruelle
La couleur et l'espace dans les Comics
(document de travail)

B. Gasparov
**Il linguaggio musicale come
struttura semiotica**
(documento di lavoro)

J. S. Petöfi
Semantics, pragmatics and text theory
(pre-print)

J. Sherzer
**Linguistic Games:
Implications for (Socio) Linguistics**
(pre-print)

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive.
Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse.
Rethorics

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique
(socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Etno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore;
poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore;
poétique.
Literary Semiotics;
Mythology and Folkloristics; Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics