

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Lara-Largo, S. (2018). L'art de la mémoire: Le parallélisme comme technique mnémonique. *Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES*, 20(2), 185-194. DOI: 10.17151/rasv.2018.20.2.10.

VIRAJES

L'art de la mémoire: le parallélisme comme technique mnémonique*

SOFIA LARA LARGO*

Recibido: 13 de abril de 2018

Aprobado: 15 de junio de 2018

Reseña

* Ce document se présente comme résultat de la lecture analytique du livre *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, dans le cadre du séminaire annuel de l'EHESS dirigé par Carlo Severi, *Anthropologie de la mémoire, L'image rituelle agentivité et mémoire*.

* PhD(c) en Anthropologie et sociologie de l'Université Paris VII Diderot – URMIS. E-mail: sophielara@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8407-3773 [Google Scholar](#)



Introduction

Les pratiques mnémoriques mettent en relation images et mots. L'image et la parole sont des éléments constitutifs du processus de transmission des connaissances. Ces postulats permettent de comprendre comment s'établit une relation entre les traces graphiques et les catégories de la langue à l'intérieur d'un contexte d'énonciation rituelle, comme ensemble de pratiques sociales régulées et préservées dans le temps. À partir de ce schéma Carlo Severi, auteur de « *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire* », se place au milieu d'un débat plus large, qui est propre à la tradition anthropologique depuis le XIX^{ème} siècle, lequel lui permet de questionner l'opposition radicale définissant les sociétés comme de tradition exclusivement orale ou de tradition exclusivement écrite.

Selon l'auteur cette opposition conduit à une définition *négative*, résultat de son caractère explicatif insuffisant, ne permettant pas d'analyser des situations où il existe une complexité croissante de la relation entre l'image et la récitation rituelle et où la transmission des connaissances donne les moyens de préserver une séquence des faits dans le temps à travers un usage spécialisé de la parole rituelle lié à une tradition iconographique.

C'est ainsi que l'auteur s'interroge sur le problème de la transmission de la connaissance, sur les limites de la notion de tradition et sur les différences entre les mécanismes de production de la mémoire sociale, pour essayer de comprendre dans quelle mesure l'image pourrait assurer la préservation du sens. À partir d'une question essentielle présentée dès le départ de l'ouvrage, « *qu'est ce qu'une représentation iconique de la connaissance ?* » l'auteur insiste sur l'importance de l'analyse des modalités de relation entre la parole narrative et la parole rituelle afin d'ouvrir un champ nouveau d'étude, l'anthropologie de la mémoire comme une façon privilégiée de réfléchir sur la nature de la différence culturelle.

Le caractère vaste et complexe de ce nouveau champ d'étude, abordé dans cet ouvrage, demande la mise en œuvre d'une analyse à la fois historique et épistémologique et place l'auteur dans une zone intermédiaire « *entre le problème des origines de l'art et le débat sur l'histoire des écritures* » (Severi, 2007, p. 23). En effet on peut considérer qu'une approche d'ordre comparatif est privilégiée en termes méthodologiques, et que cette étude comprend d'une part la recherche ethnographique et d'autre part un travail d'archive prenant comme exemples les sociétés iatmul, bahinemo, kuna, apache, dakota, ojibwa, cheyenne, esquimau et néomexicaines, ce qui permet d'avoir un vaste panorama du chamanisme amérindien.

Cet ouvrage présente une nouvelle définition de la mémoire sociale, comme une mémoire iconique, s'opposant à la mémoire prescrite dans

des termes exclusivement narratifs. La possibilité d'une *mémoire montrée* (Severi, 2007, p. 261), face à une mémoire exclusivement narrative nous aide à comprendre comment sans représenter les sons du langage, la mémoire permet de construire autour de la représentation mentale, une série de conditions d'énonciation qui en préservent de manière originale la trace, le sens et la connaissance à l'intérieur d'une société.

Afin de construire cette nouvelle approche définissant la mémoire sociale, l'auteur évoque au début de l'ouvrage le débat sur la notion de tradition et s'interroge comment s'établissent à l'intérieur de celle-ci les relations entre formes et opérations mentales. Il est possible d'identifier donc, deux types privilégiés de relations de ce genre, les *images-séquences* et les *chimères*, comme des traits formels qu'organisent les techniques de la mémoire fondée sur l'image. Aussi l'auteur insiste-t-il sur l'importance d'une redéfinition de la notion de pictographie, afin de s'opposer à l'idée fortement répandue selon laquelle les pictogrammes étaient bien le résultat d'un exercice décoratif hors de toute volonté de transmission d'un savoir, ou bien une pratique maladroite et individuelle d'une technique de représentation graphique.

Une nouvelle définition de la pictographie nous dévoile une technique fortement élaborée, ayant un caractère « conventionnelle, fermée, sélectif, redondant, séquentiel, persistant dans le temps, répandu et évolutif » (Severi, 2007, p. 151-152). Cette nouvelle définition de la pictographie (partie graphique d'une technique mémorielle garantissant l'existence de la mémoire sociale), nous permet d'introduire un des arguments qui sont au centre du modèle théorique de l'ouvrage.

C'est à travers l'idée de **parallélisme**, technique mnémonique complexe, que nous pourrions essayer de donner une esquisse du mécanisme à travers lequel cette mémoire sociale de caractère iconique est possible, et comment l'auteur établit la relation entre l'images et mots dans un contexte rituel. De cette manière, on présentera d'abord les caractéristiques générales de cet art de la mémoire et sa relation avec la notion de pictographie. On exposera ensuite deux formes distinctes de parallélisme (objectif et réflexif) qui nous aideront à comprendre comment sont construits, à travers une technique mémorielle très spécialisée, les *objet chimères*, les *images-séquences* et l'émergence d'un énonciateur complexe dans le contexte de communication rituelle. Finalement on essaiera de souligner certaines conclusions de l'ouvrage et quelques nouvelles problématiques de recherche qui se dégagent de cette analyse passionnante de la mémoire sociale.

L'art de la mémoire : l'organisation paralléliste

Comme on l'a déjà évoqué dans l'introduction, le débat autour de la notion de pictographie, est fondamental pour pouvoir comprendre comment se construit une technique mnémonique dénommée parallélisme, de laquelle la pictographie est une des parties constitutives. Dans cette optique la pictographie a été définie par Severi comme un système iconographique cohérent et relativement fermé, qui peut fonctionner comme un code se concentrant sur un thème circonscrit, autour duquel émerge un vocabulaire iconographique.

Cette définition a été inspirée d'une série de postulats propres à un groupe d'ethnographes du XIX^{ème} siècle. Dans les années 1840, Schoolcraft, représentant du Congrès des Etats-Unis de l'époque, considéré comme un des pionniers de l'ethnographie américaine, a eu une intuition par rapport au caractère mnémonique de la pictographie des ojibwas. Il a affirmé que les Indiens avaient un ensemble des signes qui représentaient des mots-clés de composition poétique qu'ils apprenaient par cœur. Également, à la fin du XIX^{ème} siècle, Emmanuel Löwy affirmait que le dessin primitif n'était pas rudimentaire, mais qu'il était mnémonique.

Carlo Severi a repris ces idées dans son ouvrage, pour affirmer que les images, définies auparavant comme isolées, décoratives et arbitraires étaient en réalité des iconographies complexes liées à la description séquentielle de l'action. Partant de là, il peut être dit qu'une pictographie est aussi un mode de relation entre la forme - trace matérielle inscrite sur un support - et les opérations mentales - actes de regard et types d'association que suppose la forme -, et qu'elle est aussi une manière séquentielle d'orienter la mémoire d'un épisode à partir de quelques indications graphiques.

Ce premier postulat autour de la notion de pictographie est essentiel pour comprendre la partie graphique du parallélisme, comme technique mémorielle. Cette technique comporte une distribution claire entre les pictogrammes, qui traduisent les variations d'un texte, et les mots, qui ne sont pas représentés par l'image. L'organisation paralléliste permet de mettre en relation, « des traits linguistiques ou des traits iconiques comme les pièces d'une mosaïque, mais toujours régies par une logique commune » (Severi, 2007, p. 201). Il est important de dire que, dans ce sens, le parallélisme est d'une part, un moyen de codification mnémonique et, d'autre part, un mécanisme pour guider l'énonciation.

Pour comprendre cette dernière faculté du parallélisme comme technique mnémonique il est important de dire que cet art de la mémoire s'exerce à l'intersection de deux ordres différents de phénomènes. D'un côté il existe un exercice d'ancrage de la trace mnésique à travers des

classifications ou des chaînes d'inférences, ce qui donne au système paralléliste sa cohérence et lui permet de fixer un mot spécifique dans un ordre établi. Le parallélisme est alors une manière de préserver un texte dans sa structure. D'un autre côté, il existe un travail d'évocation, d'idéation ou d'imagination poétique, donnant au système mnémonique une possibilité de variation visuelle capable, à partir de l'image, de l'enrichir d'un certain type d'information. Cette deuxième partie du parallélisme offre une marge de liberté créative, une façon de déduire pour ensuite pouvoir représenter, et appliquer à d'autres situations des concepts et des schémas d'organisation.

Le parallélisme est donc la mise en place sur le plan graphique, de la structure d'organisation verbal. Ainsi :

La mémoire sociale d'une tradition amérindienne n'est fondée ni sur une pratique analogue à l'écriture alphabétique ni sur une tradition vaguement définie comme «orale». Cette pratique se fonde plutôt sur une mnémotechnique figurée dont l'essentiel est à identifier dans la relation qui s'établit entre une iconographie organisée de forme paralléliste et mise en mémoire. (Severi, 2007, p. 198)

L'organisation paralléliste peut nous aider à comprendre d'une part, comment se construisent les alliances et l'ordre dans une tradition iconographique, et d'autre part, selon quels mécanismes s'établit le rapport entre les images et les choses dites à l'intérieur d'un contexte rituel.

Parallélisme objectif et parallélisme réflexif

Jusqu'ici nous avons vu comment l'auteur explique, en termes théoriques, cette imbrication entre la parole et l'image dans le contexte de la communication rituelle. Pour cela, le parallélisme est à la fois un moyen d'organiser le statut de centralité du sens de l'image, et un moyen de diriger l'ordre afin de mémoriser. Attirons l'attention maintenant sur deux formes distinctes de l'usage de cette technique mémorielle. Il existe une forme de parallélisme dénommé *objectif*, parce qu'il s'applique à l'interprétation du monde extérieur, et une autre dite parallélisme *réflexif* qui s'applique à la définition du sujet de l'énonciation rituelle.

Le parallélisme objectif : les images chimériques et les images-séquences

Pour cette première forme de parallélisme, on trouve dans l'ouvrage deux genres d'images qui répondent à cette logique *paralléliste objective* : les *chimères* et les *images-séquences*.

Nous avons vu que le parallélisme, est un moyen d'organiser la saillance et l'ordre afin de mémoriser des phénomènes complexes. Dans ce cadre, les *images – séquences* ont un rôle essentiel dans le processus de mémorisation de noms propres, comme un axe qui dispose d'une certaine cohérence à l'intérieur du savoir traditionnel. Ainsi, les *images-séquences* comme la cordelette de nœuds chez les Iatmul de Kandingei, sont des objets qui permettent plus que la simple mémorisation d'une liste de noms. Les images – séquences peuvent établir un lien entre une liste de noms et leur usage rituel. Dans le cas de la cordelette iatmul, cette image permet l'articulation entre noms propres, noms de lieux et noms des ancêtres.

Dans le contexte de communication rituelle, l'objet met en relation un anthroponyme (liste de noms propres) avec un toponyme (liste de noms de lieux), et ainsi génère une distribution séquentielle des événements dans le temps, comme par exemple la migration des ancêtres d'une communauté, mais aussi dans l'espace, comme par exemple les lieux mythiques. Le parallélisme, comme technique mémorielle, est de cette façon un instrument de codification qui permet la préservation du sens de l'identité du sujet par rapport au territoire et par rapport à la parenté dans son groupe local.

Dès le début de l'ouvrage, l'auteur se questionne sur quels éléments, situés à l'intérieur de l'image, rendent possible la continuité dans le temps, sa transmission d'une personne à une autre et d'une société à une autre. Il insiste donc sur l'importance de comprendre la relation existante entre image, comme trace matérielle, et les opérations mentales à l'intérieur d'une tradition. Cette relation, qui est rendue possible dans l'usage des techniques mnémotechniques parallélistes, donne naissance aux créatures chimériques comme la Femme - Arbre où le Jaguar du Ciel chez les kuna, qui sont engendrées par l'évocation paralléliste et portent la force visuelle leur permettant de véhiculer et de préserver le sens.

Il est important de signaler que cette réflexion par rapport à l'existence d'un ensemble d'images chimériques, résultant d'une composition associant des éléments hétérogènes, comme dans le cas de certains masques, flûtes et crochets, est fortement influencé par les idées développées par Warburg à la fin de XIXème siècle. Cet auteur, représentant de la biologie des images, s'est intéressé depuis très tôt à la formation et à la transmission culturelle des symboles, et nous a donné de précieux éclaircissements. Il a influencé fortement l'idée des images chimériques avec son postulat sur l'*image - signe*, défini comme un schéma iconographique qui associe des images d'éléments différents, dans un seul corps.

Aussi on doit signaler qu'une chimère seulement est possible si l'image est conventionnalisée et son usage rituellement défini. Sur ce point un certain nombre de postulats de Hjalmar Stolpe sont importants par

rapport à la théorie de la conventionnalisation de l'image. Cet auteur a attiré l'attention sur la construction des séries iconographiques, à travers le processus de conventionnalisation de la représentation iconique.

À partir des idées de Warburg, Stolpe et en général des apports des auteurs de la biologie des images, Carlo Severi dégage, à partir d'un nombre important d'exemples du chamanisme amérindien, l'argument selon lequel les images chimériques existent comme une union dans une seule image de marques hétérogènes qui viennent d'êtres divers, et qu'elles sont le résultat d'un processus de mise en convention de la trace graphique. Une chimère se compose donc « d'un ensemble d'indices visuels où ce qui est donné à voir appelle nécessairement l'interprétation de l'implicite » (Severi, 2007, p. 70).

Il faut souligner qu'il existe toujours dans l'image chimérique une partie qu'on ne voit pas, et que cette partie n'existe seulement qu'à partir d'un certain nombre de traces données dans un espace mental. Par là même, une chimère, comme un acte de regard, demande d'une part un processus de projection et d'autre part un exercice d'association. Ce genre d'images rituelles permettent la relation entre la trace graphique et les opérations mentales qui en découlent.

Une chimère se définit en termes de cohérence de l'image comme un ensemble de traits qu'on observe et qui déclenchent un certain nombre d'inférences, en même temps un processus d'idéation est nécessaire en vue de compléter l'image en ajoutant des détails ou des variations visuelles. Ce processus est rendu possible grâce à l'organisation paralléliste comme mécanisme mémoriel. Le point crucial de la construction d'images contre-intuitives (comme le Jaguar du Ciel, la Femme - Arbre ou le Serpent - Foudre) est que ces images produisent des conditions contre-intuitives dans le processus de communication rituelle. Le passage de la formation d'images contre-intuitives à la production de conditions de ce genre dépend toujours, selon l'auteur, de la définition pragmatique du statut de l'énonciateur.

Le parallélisme réflexif : le moi - mémoire comme énonciateur complexe

Toutes les traditions du chamanisme amérindien qu'on a pu évoquer jusqu'ici, supposent une relation particulière entre l'image et un ensemble d'opérations mentales produites par un exercice spécialisé de la mémoire sociale. Ces traditions comportent une certaine transformation de l'image de l'énonciateur dans le contexte rituel.

L'image de celui ou de celle qui prend la parole au nom de la tradition fait toujours l'objet d'une transformation. Dans le contexte

de la communication ritualisée, qu'il s'agisse de la récitation d'un chant rituel ou de la simple réalisation d'une pantomime dansée, cette image occupe le lieu publiquement reconnu d'un moi-mémoire. (Severi, 2007, p. 27)

Dans l'exemple privilégié du chaman kuna, il existe une voix complexe qui, dans le contexte de l'énonciation d'un chant, produit à nouveau un paradoxe quant au temps de l'action et aussi quant à l'identité de l'énonciateur. Dans ce cas la langue est utilisée comme une sorte de visage acoustique, un moyen de produire le sens mais surtout comme un moyen réflexif d'engendrer l'identité rituelle de l'énonciateur. Cette transformation de l'énonciateur n'est possible que dans le contexte particulier de l'interaction et de la communication rituelle, se distinguant de la communication quotidienne. C'est dans ce contexte du chant rituel, et seulement dans ce contexte, que le chaman kuna peut produire le paradoxe quant à son identité et au temps de l'action, par exemple en décrivant, dans le chant rituel, quelqu'un qui est sur le point de commencer à chanter à l'intérieur même du chant.

De cette façon, le chaman est une figure centrale du chant, un *Moi-mémoire*, instrument essentiel pour la construction d'une certaine vision du monde, d'un état mental qui caractérise la performance du rituel. Ce *moi-mémoire* est un locuteur auquel est attribué une parole spéciale et unique, une parole au sein de laquelle toute une variété de créatures différentes peuvent être évoquées.

On remarque alors dans la performance d'un rituel, où l'énonciateur complexe est une partie constitutive, qu'ils existe deux états mentaux caractéristiques. D'une part s'établit une croyance et d'autre part une émotion du doute. Ainsi, l'acte de croire découle de l'expérience spécifique qui conduit à l'établissement d'un type particulier de lien social entre la personne qui fait l'acte de croire et une représentation, selon un processus projectif.

Cette approche nous révèle que la croyance est le résultat d'une série d'activités mentales qui ont lieu à l'intérieur de la personne qui croit, à travers un processus dans lequel existe d'une part, et dans la scène rituelle de l'énonciation, une image que le chant construit, et d'autre part à travers un ensemble de sons qui font sens en dehors de la langue. Ces sons jouent le rôle de caisses vides que la personne dans le contexte rituel est capable de remplir à travers ce que Gombrich appellerait un exercice de génération d'une illusion perceptive et que déclencherait la projection (Severi, 2007). Cette perspective nous permet de comprendre que le travail rituel dépend, d'un côté, d'un système de signes partagés dans une culture et, de l'autre

côté, d'une illusion perceptive orientée comme point de vue de l'expérience individuelle.

Entre l'énonciateur complexe, comme être paradoxal d'identité ambiguë, qui transforme le temps de l'action à travers le chant chamanique, et la configuration des images contre-intuitives, comme les chimères et les images –séquences, s'établit une relation qui oriente la construction du sens, la préservation de l'image et la transmission du savoir à l'intérieur d'une tradition.

Conclusion

Concernant l'ensemble des idées que nous venons de présenter on peut conclure que la mémoire sociale d'une tradition iconographique est construite à l'intérieur d'un contexte de communication rituelle spécifique où se retrouvent liées l'image et la parole, à travers une technique mnémonique particulière dénommée parallélisme. Cette technique qui met en relation la pictographie et les chants rituels, permet d'associer deux ordres de phénomènes : la fixation de la trace mnésique et l'exercice d'évocation et d'imagination créative.

Le parallélisme dans sa double acception, d'une part comme moyen d'interprétation du monde extérieur (parallélisme objectif), et comme définition du sujet de l'énonciation ritualisée (parallélisme réflexif), rend possible la formation d'images contre-intuitives et de contextes contre-intuitifs d'énonciation rituelle. Dans cette perspective, l'ouvrage de Carlo Severi, où est présentée, avec une remarquable rigueur, une large variété d'exemples du chamanisme amérindien, nous permet de mieux comprendre la relation entre un certain nombre d'images propres à une tradition et les contextes rituels qui leur donnent sens, existence et vigueur.

Cette approche a attiré notre attention sur l'importance de la recherche empirique comme moyen privilégié de compréhension des types de communication que les traditions mettent en acte. L'étude des contextes de communication ouvre la porte à de nouvelles questions sur les mécanismes de transmission de la connaissance et sur la nature de la différence culturelle. Ces questions émergentes peuvent être confrontées aux problèmes du contact entre cultures dissemblables, dans lequel les images deviennent une source très riche pour comprendre, ce que l'auteur appelle, la contagion et le conflit. La recherche empirique des contextes communicatifs, en utilisant à la fois des sources ethnographiques et des sources historiques, permet d'analyser un grand nombre d'exemples où l'on remarque des éléments iconographiques dissemblables utilisés dans des contextes rituels très variés.

Nul doute que cet ouvrage nous présente une nouvelle perspective pour comprendre le changement culturel et les transformations à l'intérieur d'une tradition iconographique. Dans l'approche théorique même, la variation est vue comme partie constitutive du processus de production de la mémoire iconique. Le concept d'évocation, comme liberté d'idéation ou imagination poétique, que configure le parallélisme (art de la mémoire), devient un élément essentiel pour analyser les transformations et variations d'une tradition, en nous donnant de nouveaux éléments explicatifs pour comprendre le changement dans des termes différents que l'hybridation, la conversion ou le syncrétisme.

Bibliographie

- Severi, C. (1993). La mémoire rituelle. Expérience, tradition, historicité. En A. Becquelin, & A. Molinié, *Mémoire de la tradition* (pp. 347-364). Paris: Société d'ethnologie/ Université de Paris X-Nanterre.
- Severi, C. (2007). *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris: Éditions Rue d'Ulm. Presses de l'École normale supérieure.