



HAL
open science

Incarnation ou interprétation ? L'homme animal et la métamorphose dans leur mise en scène en contexte nord-amérindien.

Marie Goyon

► **To cite this version:**

Marie Goyon. Incarnation ou interprétation ? L'homme animal et la métamorphose dans leur mise en scène en contexte nord-amérindien.. L'homme en animal sur scène et au cinéma, ss la direction de Sylvie Perault, 2011. hal-01993837

HAL Id: hal-01993837

<https://hal.science/hal-01993837>

Submitted on 25 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Incarnation ou interprétation ?

L'homme animal et la métamorphose dans leur mise en scène en contexte nord-amérindien.

Marie Goyon

Pour comprendre la place et les rôles attribués à l' « animal » dans les rituels et l'art des sociétés nord amérindiennes, il faut commencer par préciser un contexte culturel général. Un point commun dans la multiplicité des configurations culturelles présentes en Amérique du Nord concerne un rapport spécifique au domaine dit du « naturel » en Occident. En effet, une grande partie des cosmogonies amérindiennes se construisent sur le principe de l'existence d'un continuum du vivant : c'est-à-dire que tout être vivant est relié à tout autre. L'univers, la « création » est conçue dans une interrelation et interdépendance, dont dépend la survie de l'ensemble.

Les implications d'une telle conception sont complexes et ses répercussions importantes, tout particulièrement en ce qui concerne les rapports taxinomiques entre les espèces et leur appréhension. Dès lors, quand il s'agit de les mettre en scène dans le cadre de danses ou de cérémonies, nous verrons que trois catégories fondamentales influencent leur figuration : continuité, transgression et métamorphose. Les contraintes ne sont alors plus celles de la représentation fidèle et réaliste de l'animal, notamment vis-à-vis de ses caractéristiques physiques, mais bien plus celles de son incarnation par « l'acteur », le « figurant » rituel ou le danseur.

Je proposerai de développer cette analyse à travers différents exemples : celui de la figure de Coyote dans la mythologie, de l'actualisation de visions où apparaissent des figures comme la Femme Daim ou l'Esprit du Cerf dans les Plaines américaines et Prairies canadiennes, ou encore celui de la Danse du serpent-antilope pratiquée par les communautés Pueblos du sud-ouest des Etats-Unis. Ainsi, on pourra voir à l'œuvre dans ces exemples la croyance en la métamorphose et le passage possible entre ce nous appelons « être » et « chose », ou « animal » et « humain ». Une réflexion pourra être amorcée, à travers l'étude des costumes et matériaux utilisés comme de la gestuelle des danseurs ou « acteurs »,

sur la question, dans ce contexte particulier, du caractère effectif des pratiques : s'agit-il alors d' une « interprétation » ou d' une « incarnation » de l' animal ?

Continuité, transgression et métamorphose des catégories du vivant

Lorsque j'évoque les « êtres vivants », ou « existants » pour reprendre la terminologie proposée par Philippe Descola (Descola, 2005), cela comprend, pour la plupart des nations nord amérindiennes, les minéraux, les végétaux, les animaux (humains compris), les astres, et même certains phénomènes météorologiques. Allant de la poussière d'étoile à l'ours en passant par l'humain, le vivant est connecté. Le tout n'est pas parcellisé, fragmenté, mais au contraire envisagé dans ses liaisons (sa continuité), ses flux, ses mouvements, et enfin, cet aspect est particulièrement important pour notre propos, ses métamorphoses (Goyon, 2006).

Cette conception du vivant se voit parfaitement synthétisée dans une expression lakota très usitée (Prairies canadiennes et Plaines américaines): « *mitakuye oyasin* », « nous sommes tous parents, nous sommes tous reliés » et cette parenté est loin de n'être qu'humaine. Elle se partage avec le reste des espèces et catégories. On entretient donc des relations sociales avec ses « frères » ou partenaires, animaux, minéraux, astraux (Walker, 1980). La subsistance de l'un ou de l'autre est ainsi négociée et réglementée (je pense à l'agriculture ou à la chasse par exemple, Hamayon, 1990).

Les domaines du vivant sont donc dans ce cadre, en tant qu'éléments interreliés, équivalents en « valeur » : chacun est important pour le fonctionnement quasi organique de l'ensemble. Il n'y a donc pas de hiérarchisation des espèces et surtout pas de rapports permanents ou systématiques de domination.

En effet, le rapport ultra dominateur que l'homme occidental entretient avec tout ce qu'il rejette dans un domaine « autre », extérieur à lui-même tel que désigné sous l'idée de « nature », est fortement imprégné du modèle chrétien privilégié dans la Bible (prenons l'exemple simple de la Genèse :

l'homme doit dominer la nature et la soumettre, puis prospérer) et n'a pas cours dans les sociétés autochtones d'Amérique du Nord. Ainsi l'homme ne quitte-t-il pas symboliquement la nature pour devenir culture. Il n'a pas à rompre, il est nature (puisque'il n'est qu'un animal parmi les autres) et culture à la fois car « l'ordre des choses », des relations entretenues dans le domaine du Vivant, est éminemment culturel. Règles, discussions, négociations sont, comme je le soulignais, monnaie courante.

Dans ce contexte, le passage entre les formes elles-mêmes est donc rendu possible et concevable. La transformation, la métamorphose entre les catégories et les genres devient dès lors évidente, commune, elle va de soi. Ce qui serait désigné comme « transgression », est ici continuité, dans la perpétuelle métamorphose des êtres. Comme l'univers est mouvement¹, les frontières sont perméables et dynamiques, et toute la culture matérielle ainsi que les figurations théâtrales et cérémonielles ne cessent alors d'en témoigner.

La métamorphose est elle aussi mouvement, et à ce titre, propriété première de ce que vit. C'est pourquoi les échanges de fluides, de formes, d'aptitudes ou de connaissances entre les catégories du vivant sont possibles, et même plus que cela, « naturelles »...Chaque chose, chaque être recèle des potentialités : par les liaisons qui existent entre eux, ils peuvent échanger des parts de leurs substances et sont donc potentiellement, autrement dit en puissance ou virtuellement, en capacité de changer, de devenir autre (Irwin, 1994 : 62). C'est dans le domaine du mythe, du rêve ou de la vision, puis de leur actualisation (c'est-à-dire littéralement de leur mise en actes, en représentation aux yeux de la communauté élargie ou d'un groupe social spécifique) que va s'exprimer pleinement ce pouvoir de la métamorphose. Pour toutes ces raisons, cette catégorie apparaît comme une source inépuisable de réflexion et de création pour les artistes amérindiens, contemporains ou anciens. La thématique du devenir est en effet récurrente et centrale, à toutes les époques, et perceptible dans les styles culturels les plus variés : que ce soient les fameux masques à transformation (art de la côte Nord-Ouest, Etats-

Unis et Canada), les amulettes à cordon ombilicaux dans les Plaines², ou les bien connues sculptures inuit par exemple.

Ainsi, la thématique de la métamorphose accompagnée de cette vision particulière de l'interconnectivité du vivant, permettent une remise en question des taxinomies classiques entre homme et animal. Ce contexte, qui devient même paradigme, modifie donc non seulement la manière d'envisager les relations entre ces deux « genres » du vivant, mais encore la façon de représenter et mettre en scène la présence de l'un ou de l'autre, ou même de l'un et l'autre à la fois, d'un « homme-animal », dans le cadre rituel.

Mises en actes du rêve et du mythe : la transformation de l'homme-animal.

La perception d'un monde interconnecté, à l'image de celui décrit jusqu'ici, se construit à partir de l'élaboration de schèmes de représentations. Ces schèmes sont transmis, mais aussi réinventés dans les cultures amérindiennes par l'intermédiaire du mythe. Les mythes ne sont pas des contes ou légendes, mais des répertoires de sens et de connaissances, autant que des laboratoires d'expérimentation. Ainsi, les mythes avaient (et ont toujours) une fonction didactique.

Chacun peut y apprendre les codes, références et valeurs de sa culture, son éthique, ses principes, les comportements admis ou réprimés. On l'incorpore dès la prime enfance, et on évolue en son sein. Le mythe est appris, mais c'est important, le mythe est aussi vécu : à travers l'expérience rituelle, qui met en scène le mythe, mais aussi à travers l'expérimentation individuelle des ressorts de l'univers cosmologique, à travers le rêve. Ce vécu mythique, qui est donc principalement expérimenté par la pratique du rêve, de la vision, est par ailleurs essentiellement un vécu métamorphique (Irwin, 1994, Boccara, 2002). On vit alors, concrètement, le continuum du vivant. Tout être est en puissance, dans le domaine du rêve, capable de devenir autre chose. Il est un voyageur, un rêveur cosmique, en tant qu'il

accède aux mécanismes du cosmos lui-même, par le biais de la métamorphose. La plupart des guildes de rêveurs portent ainsi des noms qui marquent cette capacité d'ambivalence et de transformation, comme dans les Plaines, les rêveurs de l'Elan, ceux de la Femme Bisonne Blanche ou encore des Deux Femmes Cerfs³. Dans les rituels visant à l'actualisation de ces relations entretenues en rêve avec les esprits, les rêveurs se font ainsi très souvent danseurs et acteurs, tentant de mettre en scène l'intervention de l'esprit. On l'imité alors généralement par la gestuelle, les positions du corps ainsi que par la présence d'éléments symboliques, le plus souvent en nombre restreint (peinture corporelle, motif brodé sur le vêtement ou encore bijou), qui ont pour fonction d'évoquer les caractéristiques ou valeurs communément associées à cet « esprit »⁴.

La pratique du rêve dans les sociétés amérindiennes a été étudiée par de nombreux auteurs, nous reviendrons donc simplement sur quelques grandes lignes.

Obtenir une vision, « *hanbleceya* » en lakota, « implorer une vision » ou « *crying for a dream* » d'après l'expression communément employée dans les Plaines et Prairies, conférait aux hommes et aux femmes la connaissance de chants sacrés, de prières, de notices rituelles, de talismans et de capacités, comme celui de soigner, d'exceller au combat ou de broder en piquants de porc-épic⁵. Dans ce contexte, seul un individu ayant reçu en rêve l'autorisation des esprits de le faire, pouvait apposer un motif sacré sur un objet. Les hommes-médecine eux-mêmes devaient attendre une telle permission afin d'acquérir complètement leurs savoirs spécifiques, comme le soulignait Georges Devereux dans la culture mohave :

« Bien que, dans la pratique, le futur chamane apprenne les chansons et les techniques qui guérissent en regardant faire les chamanes établis, c'est le rêve de (ré) apprentissage qui compte, parce que seul l'apprentissage en rêve peut « infuser » de la puissance à sa propre performance. » (Devereux, 1996 : 32)

Les individus se voient ainsi délivrer des capacités spécifiques, dont ils sont les dépositaires et les gardiens, en même temps que ce don les inscrit dans un rôle particulier au sein de la communauté (par exemple l'appartenance aux guildes guerrières ou aux guildes de brodeuses). C'est pourquoi Bastide comme Devereux ont même nommé « sociétés du rêve » les sociétés amérindiennes (Bastide, 1975, Devereux, 1998), car elles sont structurellement affectées par cette prédominance du rêve.

Mettre en scène l'animalité, un être ou esprit animal dans le cadre du rituel ne revêt donc pas dans un tel contexte les mêmes contraintes de représentation qu'en Occident, car la valeur même de l'animal est différente.

Dans le cadre mythique, pour l'homme, la forme animale est la forme fondamentale, puisqu'elle est contenue dans la forme humaine elle-même : l'homme, qu'on le veuille ou non, fait bien partie intégrante du « règne animal ». On peut même considérer d'un point de vue mythique que tous les acquis de la « culture » sont des développements de son être animal : dans l'appréhension amérindienne du monde dans lequel nous cheminons à travers cette analyse, les animaux ont une culture, ils sont sociaux.

Dans les mythes, et donc également dans leur mise en scène rituelle, les animaux ont des attitudes que nous qualifierions d'« humaines » : ils rient, aiment, parlent, jouent, trichent... Dans le temps des mythes, les humains et les non-humains n'étaient pas différenciés, et Ours faisait la cuisine, Loup chassait à l'arc et les fourmis apprenaient aux femmes à broder (Lévi-Strauss, 1968).

Cependant une interprétation erronée et ethnocentriste pourrait nous conduire à affirmer alors que les cultures amérindiennes sont anthropocentristes et projettent leurs catégories sociales sur le monde naturel. Ce serait une erreur, car nous reproduirions ici la dichotomie occidentale nature/culture, rapport très spécifique aux « existants » (les catégories du vivant) élaboré en Occident, et nommé par Philippe Descola « naturalisme » (Descola, 2005), qui n'a bien sûr rien d'une évidence universelle. L'animal dans la conception amérindienne n'est pas naturel, mais bien culturel, ou l'on pourrait dire

aussi à rebours, que l'homme n'est pas culturel, mais naturel au même titre que tout autre être vivant⁶. Cela revient à définitivement jeter au panier la dichotomie stérile nature/culture, qui perd ici son sens.

Un bon exemple de cette « nature humaine », toute animalement partagée, est Coyote. Si les mythes ont pour fonction d'instruire les codes et les valeurs; les tricksters, tel Coyote, sont des figures essentielles de ce processus d'apprentissage. « Trickster » signifie farceur, celui qui joue des tours, le filou. Ces anti-héros connaissent et affrontent les réalités quotidiennes, ils sont même parfois lâches et fourbes : ils volent (de la nourriture comme la femme d'autrui), mentent, trichent, sont victimes de leurs instincts, extrêmement sexués; autant qu'ils sont généreux, capables de courage ou de dons désintéressés. Ils sont par essence, par « nature », pour continuer à jouer avec cette terminologie, changeants : de formes, d'avis, de sexes et même de nom, donc d'identité (Erdoes et Ortiz, 2000). Coyote par exemple est tour à tour décrit comme l'animal éponyme, un coyote, puis comme mi-homme mi-coyote, parfois seulement humain au sourire carnassier. Il est tantôt femme, tantôt homme, jeune ou vieux. Ces entre-deux, ces métissages ou même parfois hybridations, témoignent de la parenté symbolique mais aussi pratique entre les catégories du vivant. Ainsi lorsqu'un conteur ou un homme-médecine doit incarner Coyote pour mettre en scène le « story telling », le récit d'un mythe, il n'a pas besoin de revêtir de costume. Bien souvent, le conteur va plutôt choisir de modifier ses expressions du visage, adopter le ricanement ou prendre une attitude désinvolte. C'est le caractère le Coyote qui importe, pas sa forme plastique, puisqu'il a le pouvoir d'être tout à la fois. Il s'agit bien alors, d'incarner plus que de représenter, car la représentation, selon la définition proposée par Michel Foucault (Foucault, 1966 : 65), tentative de copie du réel, de ressemblance, conduirait à se fourvoyer dans une illusion du réel. Or Coyote est bien là et il est même une part de chacun de nous et c'est aussi à ce titre qu'il est une figure encore mobilisée aujourd'hui par les conteurs comme les artistes autochtones.

Il existe par ailleurs bon nombre d'autres tricksters en Amérique du Nord, qui ont tous ces propriétés métamorphiques. Ils transcendent les frontières de genre et d'espèce, et sont aussi les figures de la transgression de tous les tabous : sexuels, rituels, alimentaires... Iktomi l'homme-araignée sioux possède ainsi d'immenses pouvoirs. Comme Coyote, il est non seulement un pleutre, un fourbe et un farceur, mais aussi un démiurge : il crée et façonne l'univers, par ses erreurs comme par ses réussites. Cependant, il est très souvent décrit comme laid, tantôt une toute petite araignée, tantôt un grand homme dégingandé aux interminables jambes velues. Il est souvent pris de haut, méprisé et rejeté car « il couche avec n'importe qui » (ce qui signifie alors bien souvent avec n'importe quel individu, de n'importe quel genre et espèce...).

On le constate donc, le trickster est métamorphose, mais aussi transgression : l'ordre du monde naît aussi du désordre, de l'inédit. Le trickster incarne donc l'imperfection de l'humain, son ambiguïté, capable du meilleur comme du pire, mais aussi sa responsabilité, chaque acte ayant des répercussions sur l'ensemble. Le trickster n'est donc pas dans la « nature » au sens d'une sauvagerie, d'une animalité bestiale, mais bien au contraire complètement humain et culturel : il est d'ailleurs toujours humour, ironie, auto-dérision (Ryan, 1999).

Représentation, interprétation et incarnation dans le cadre rituel

De la même façon, les rituels qui mettent en scène des animaux font bien plus appel dans leurs formes à l'incarnation des valeurs symboliques et pratiques associées à l'animal, qu'à la recherche d'une ressemblance physique. Quelques traits élémentaires sont souvent choisis pour leur caractère évocateur, comme des cornes, une queue, un bec ou encore une couleur. En effet, ils permettent, par leur pouvoir métonymique, de reconnaître l'animal tout entier par le biais du simple détail. Cet aspect du costume de cérémonie trouve aussi sa raison d'être dans le fonctionnement de l'expérience visionnaire évoquée plus haut. Dans les rêves, les objets et les signes sont nombreux. Ce sont eux qui,

par évocation, symbole ou métaphore, donnent ensuite des indices au rêveur pour l'interprétation de son rêve (Irwin 1994, Walker 1980). Ils sont en quelque sorte les clés de compréhension, mais aussi les jalons de la métamorphose au fil de la vision elle-même. Bien souvent un être mythique ou un esprit se présente au départ sous la forme d'un objet d'aspect simple voir anodin. Cependant, à tout moment, cet élément familier peut devenir surnaturel, parler ou se transformer. Les objets pourraient ainsi être dits « transitionnels », non pas au sens psychanalytique du terme (Winnicott, 1969), mais au sens d'opérateurs de transitions, de médiateurs des passages entre les taxinomies, les genres, les dimensions et régimes de valeur (Goyon, 2006). Par conséquent les objets (masques, tambours, sculptures, costumes), qui sont produits par les artistes ayant reçu une vision, deviennent non seulement les témoins de ces chemins métamorphiques, mais également les opérateurs pratiques des relations et échanges engagés avec les Esprits ; les objets délivrent des pouvoirs, protègent, tuent...

Lorsqu'ils sont fabriqués à partir de matières vivantes comme la peau animale ou la fibre végétale, ils sont même « habités ». L'animal vit encore à travers sa peau et celui qui la porte, les broderies qui couvrent ce vêtement peuvent être faites de piquants de porc-épic et le porc-épic lui-même est alors encore également présent dans l'objet (Goyon, 2005). La manipulation et le traitement de ce type d'artefacts devient donc un défi pour les conservateurs et ethnologues: il s'agit de préserver les liens, les intentionnalités (c'est-à-dire le faisceau d'intentions du créateur, des matériaux, des récepteurs, qui président à la création et à la vie de l'objet et qu'il est nécessaire de connaître pour une interprétation globale et pertinente de l'objet, Gell, 1998) et les énergies, de veiller au respect d'une intégrité physique mais aussi d'une intégrité spirituelle...

Plus encore donc que des objets témoins, les créations issues de l'art visionnaire peuvent devenir directement les acteurs du vécu mythique évoqué plus haut. En effet, plus que des traces ou des réminiscences, on considère donc qu'ils ont un pouvoir. Ils permettent d'activer un don offert par les esprits et les costumes tout particulièrement, confèrent des capacités et des protections spécifiques à leurs porteurs (Dorsey et Kroeber, 1997 : 108). Les statuts, les exploits, les symboles héraldiques de

l'appartenance clanique ou tribale sont également affichés aux yeux de tous. Cependant le costume est plus qu'un blason ou une carte d'identité, il devient une part de soi, comme le souligne Emmanuel Désveaux :

« La raison de cet art décoratif n'est donc pas sémantique, ou plus exactement dénotative. Si le guerrier éprouve le besoin de se revêtir de l'image de ses propres exploits passés lorsqu'il retourne au combat ou lorsqu'il préside quelque important rituel, c'est plus probablement parce que ceux-ci lui confèrent un surcroît de vaillance ou de prestance, que ceux-ci agissent comme un constituant majeur, ontologique, de sa personne. » (Désveaux, 1993 : 108)

Dans le cadre d'un costume rituel d'animal, il se produit le même phénomène. Revêtant l'apparence de l'animal, le caractère de ce dernier pénètre dans son porteur, et c'est là qu'opère à nouveau, sous une forme différente, le processus de métamorphose présent dans le mythe ou la vision, que le rituel a pour but de mettre en actes. Il est par ailleurs intéressant de souligner que de nombreux groupes sociaux décrivent même la métamorphose, ou sur un mode plus mineur la ressemblance physique avec l'animal, comme un changement de « costume », de « déguisement » ou d' « habit » (Descola, 2005 : 185). Philippe Descola propose ainsi de voir, dans cette conception d'une continuité du vivant (proposition afin de revisiter une notion ancienne de l'anthropologie, l' « animisme »), des « intériorités » semblables qui ont, grâce à ce point commun, la possibilité de passer d'une « physicalité » différente à une autre.

Ainsi la danse du serpent-antilope, pratiquée par les Pueblos⁷ du sud-ouest des Etats-Unis, bien connue des ethnologues de l'Amérique indienne, car elle fût l'une des cérémonies les plus documentée et étudiée, dès les débuts de la discipline, notamment dès 1907 par le photographe Edward Curtis (Curtis, 1997), puis par Aby Warburg (Warburg, 2003), procède-t-elle de tous les aspects détaillés plus haut. Chaque fin d'été est organisée dans les villages Pueblos, et notamment chez les Hopis (c'est là que la cérémonie a été la mieux documentée) la cérémonie dite de la Danse du serpent-antilope ou Danse du

serpent⁸. Les sociétés pueblos étant agricultrices, dans un milieu aride et semi-désertique (Arizona et Nouveau-Mexique actuels) donc hostile, elles ont développé une cosmologie centrée autour des notions d'équilibre et d'harmonie, si fragiles dans leur environnement. Pour leur survie, il est nécessaire de s'attirer les bonnes grâces des esprits « naturels », et notamment ceux de la pluie, nommés katchinas⁹, afin de faire fructifier les cultures. Ainsi, Frank Waters note que :

« le serpent est le symbole de la terre-mère où naissent toutes les formes de vie. L'antilope, qui en général porte deux petits, est pour les Hopis un symbole de reproduction bénéfique représentant par conséquent l'accroissement de la population. L'union des deux constitue un symbole de création et de reproduction de la vie. » (Waters, 1978 : 239).

La Danse du serpent-antilope a donc pour but de maintenir cet équilibre, entre les forces chtoniennes (serpents) et terrestres (antilopes), elle clôture une année complète de dévotion aux esprits. Les sociétés religieuses ou confréries du Serpent et de l'Antilope se retrouvent donc durant neuf jours de cérémonie, afin de mettre en scène les forces cosmogoniques en présence, par le médium de l'homme, en l'occurrence du danseur. Il ne s'agit alors pas d'interpréter le rôle du serpent ou de l'antilope, mais de parvenir à invoquer et même incarner l'esprit de l'animal. Il faut devenir une part de l'enjeu, car ce qui « se joue » n'est précisément pas « faux » (ce n'est pas une « représentation » au sens théâtral du terme), mais bien au contraire, réel et même vital.

Le cycle cérémoniel de la Danse du serpent débute par la recherche des serpents vivants qui seront nécessaires aux danseurs : les hommes des deux groupes partent aux quatre coins cardinaux afin de les collecter. La plupart des serpents se trouvent être des crotales, des serpents taureaux et des couleuvres (Turner, 1985 : 123). Ils sont ensuite lavés puis enfermés dans les pots, au sein des kivas, chambres cérémonielles. S'en suivent de nombreuses cérémonies de purification et de préparation dans chacun des groupes, car la danse elle-même n'a finalement lieu que le neuvième jour.

C'est alors que les danseurs antilopes et les danseurs serpents se rejoignent sur la place du village. Chacun arrive d'un côté de la place, en fait par quatre fois¹⁰ le tour, et se rejoint au centre. Les danseurs serpents se noircissent au charbon ou au nananha (poussière de maïs provoquée par un parasite), le visage et le haut du corps, alors que les danseurs antilopes, au contraire, s'éclaircissent la peau à l'aide de farine de maïs ou de tuma (argile blanche).

Les deux groupes portent les cheveux déliés sous des coiffes faites de plumes, feuillages et fanes de maïs, et ont la poitrine nue, seulement ornée de peintures et de parures, ils arborent ainsi des colliers de perles et d'argent, et attachent des grelots faits de carapaces de tortues et de sabots de cervidés (antilope ou cerf) à leurs chevilles, qui serviront, tels les marqueurs métonymiques évoqués plus haut, à figurer la sonnette du serpent et le bruit des sabots de l'antilope. Les deux groupes portent également des pagnes de coton, de larges ceintures tissées et des peaux de renard accrochées, qui leur figurent une queue. Ils ne se distinguent donc les uns des autres que par la couleur de leur peau, les motifs qui y sont peints ainsi que ceux tissés sur leurs ceintures, et bien sûr également par leurs rôles respectifs au sein du rituel.

Aucun des deux groupes ne ressemble donc aux animaux qu'ils vont appeler et mettre en scène. Ils ne recherchent d'ailleurs pas cette ressemblance, puisqu'ils ne cherchent pas à imiter l'animal, mais à le devenir. Ainsi, ils vont progressivement et charnellement, par des attitudes et des sons évocateurs, produire un effet sur les spectateurs comme sur eux-mêmes.

Les danseurs antilopes portent des pagnes blancs et des marques blanches semblables à des éclairs ou des lignes ondoyantes, sur le dos, les bras et la poitrine. Ces marques symbolisent, d'après les témoignages (Curtis, 1997, Waters, 1978), l'antilope, qui est rapide et proche du tonnerre, car elle surgit de l'ouest, c'est-à-dire des montagnes par lesquelles arrive également la pluie. Dans sa main droite, le danseur tient deux plumes d'aigle nommées « le fouet du serpent », et dans sa main gauche un petit sac de nourriture rituelle (pollen de maïs).

Les danseurs serpents, qui portent des pagens rouge-brun avec un motif de serpent noir faisant le tour de leurs hanches, sont les premiers à engager le rituel, en dansant sur une planche située devant le kisi, un abri composé de branchages de peuplier sous lequel sont conservés les pots avec les serpents. Cette planche symbolise le sipapu, le puits d'émergence du monde¹¹. Les danseurs serpents martèlent ainsi le sol à cet endroit afin d'attirer l'attention des esprits, et notamment des serpents, esprits chthoniens par excellence. Ils marquent également le temps –le *tempo* aussi- de l'actualisation du mythe, de la mise en actes de la création du monde, qui doit sans cesse être renouvelée pour que demeure l'ordre du cosmos et de la vie.

C'est pourquoi chacun d'entre eux revient tour à tour avec un serpent vivant, qu'il dispose alors entre ses dents¹² : l'esprit animal a ainsi été appelé par son alter ego humain, et va ensuite faire corps avec lui, opérant une traduction symbolique de type métamorphique. Aby Warburg décrira ainsi ce procédé : « les serpents ainsi consacrés deviennent, en s'unissant aux Indiens, des faiseurs de pluie et des intercesseurs. Ce sont, sous une forme animale, des saints-serpents faiseurs de pluie » (Warburg, 2003 : 105).

Aussitôt, un danseur antilope va régler son pas sur celui du serpent, lui passer son bras gauche autour des épaules (celui qui tient la nourriture), et brandir de sa main droite le « fouet du serpent », qui permettra d'attirer l'attention du reptile. Les danseurs antilopes martèlent alors le sol, afin de faire retentir le bruit de leur « sabots » et d'appeler à leur tour les esprits à les rejoindre, en faisant résonner le bruit du tonnerre sous la terre. Cette vibration est sentée courir sur l'axe du monde (Lévi-Strauss, 1968), des tréfonds de la terre-mère aux sommets du ciel, et faire venir la pluie.

Les danseurs serpents et antilopes établissent ainsi, par leur danse, un espace de continuité et d'harmonie physique entre les espèces. Il n'y a plus de disjonction entre les corps, ceux-ci pouvant ainsi enfin opérer la coalescence déjà existante des esprits, tant réelle que mythique. Ils créent l'harmonie symbolique¹³ nécessaire afin de perpétuer l'équilibre des forces cosmiques et spirituelles. Ils donnent au sens propre corps à cet équilibre entre les mondes, deviennent le vécu mythique évoqué

plus haut, et ce dans le corps même des humains qui implorent. Les danseurs en viennent donc, plus qu'à représenter, à incarner les esprits animaux et par la même l'ordre cosmique.

Les couples de danseurs font ainsi le tour de la place, puis d'une secousse de la tête, jettent les serpents à terre et se dirigent à nouveau vers le kisi, pour attraper un nouveau reptile. Un jeune apprenti joue le rôle de ramasseur, et bondit sur les serpents pour les capturer et les réunir. Ils ne seront pas remis dans le kisi, car « ils ont déjà dansé », et seront regroupés dans un enclos dont le sol est couvert de farine de maïs. Chaque danseur viendra ensuite y saisir un ou plusieurs serpents selon le nombre capturé, pour l'emporter ensuite dans les environs afin de le relâcher, tout en priant avec ferveur. En effet, on croit que les reptiles iront ensuite jusque dans leur domaine, rapporter l'hospitalité et les égards dont leurs frères hopis ont fait preuve envers eux et intercéder en leur faveur. Une fois ce dernier geste rituel accompli, les hommes prennent un puissant vomitif nommé nanano'ya (mélange de différentes plantes identifiées comme la gila agregate, sue grappi et pilostrophe psareiflore, Waters, 1978 : 246). On pense en effet que sans cela, les ventres des danseurs gonfleraient tels des nuages gorgés de pluie et éclateraient. S'en suit une longue période de purification dans les kivas.

En conclusion

Ainsi, on comprend que dans le contexte culturel amérindien, la mise en scène de l'animal suppose une gestuelle, ainsi que des costumes ou parures qui ont pour but d'aller plus loin que la simple représentation de l'animal. Le danseur va plus loin que le « jeu », il devient ce qu'il incarne, et les accessoires qui lui permettent cette incarnation deviennent des prolongements de son être. Les pieds du danseur antilope qui martèlent le sol deviennent des sabots et les grelots qui tintent à ses chevilles sont le bruit de ses sabots. Le costume aide à la métamorphose, les étapes successives de l'habillement agissent comme les jalons de la transformation, et l'esprit, comme nous l'évoquions plus haut, peut petit à petit changer d'apparence en se défaisant de son vêtement primordial pour rentrer dans un autre.

Le rituel n'est pas une simulation, il fait advenir ce qui est nécessaire pour le groupe. Ainsi, comme le faisait remarquer Elias Canetti, observateur des danses peublos, ce qui semble débiter par une imitation du réel, aboutit en fait à sa transformation :

« Ce sont des danses de multiplication, destinées à amener la pluie. Les Indiens font pour ainsi dire sortir la pluie du sol en le piétinant. Le martèlement des pieds est comme la chute des gouttes. La danse qui mime la pluie se change finalement en celle-ci. Un groupe de quelques quarante personnes aux mouvements rythmiques se transforme en pluie. » (Canetti, 1966 : 147).

Dans le temps du rituel, l'interconnexion organique entre les êtres, pensée dans la cosmologie, se trouve plus fortement encore concrétisée. Les danseurs habitent leurs parures animales comme un vêtement qui n'entre pas en conflit, mais au contraire s'harmonise avec leur vie organique. Dans cette mise en scène, l'absence d'individuation des corps permet de rendre concrète la pensée mythique et de faire advenir l'homme-animal.

Notes

¹ Cette vision du vivant est une configuration du social, mais aussi de l'espace et du temps. Elle est rendue possible par la condition sine qua non du vivant lui-même, qui permet de qualifier ce qui vit : le mouvement. Dans la plupart des langues amérindiennes, il est considéré comme l'intensité même du vivant, une sorte d'essence. C'est ce qui explique en partie pourquoi certains objets, comme une flèche, sont considérés comme animés pour les langues amérindiennes (Boas, 1966). L'énergie, la force de vie, partagée par tous les êtres, non seulement circule, mais aussi se transmute : elle se meut (au sens grec de kinesis), mais encore elle se transforme, elle est passage d'un être à un autre (au sens grec de metabolé).

² Les amulettes à cordons étaient très répandues dans de nombreuses nations autochtones. Il s'agit d'un petit sachet de peau tannée décorée, souvent brodée de piquants de porc-épic ou de perles, fabriqué par un parent féminin de l'enfant, afin de contenir son cordon ombilical séché. Les amulettes sont portées comme des colliers et prennent le plus souvent une forme animale, un lézard pour les garçons, une tortue pour les filles. L'animal choisi transmet ses spécificités et aptitudes supposées à l'enfant, dans un processus de transformation et d'extension métonymique, par l'intermédiaire du cordon à son « propriétaire » (Goyon, 2005).

³ Ces esprits ont tous en commun la capacité de passer d'une apparence à une autre, en gardant souvent l'indice de cette potentialité dans un de leurs comportements. Par exemple, la Femme Daim revêt l'apparence d'une belle jeune femme, mais on la reconnaît car elle laisse des traces de sabots derrière elle. Pour en savoir plus sur ces différentes figures, voir par exemple chez Walker, 1980 ou Powers, 1994.

⁴ Par exemple, dans le cas de la Femme Double, qui parfois apparaît également sous la forme de la Femme Daim, esprit inspirant la pratique du travail aux piquants dans les Plaines, les rêveuses actualisent leurs visions en s'associant par paires de femmes, déambulant dans les rues (Wissler 1912). Elles portent bien souvent la broderie ou peinture d'une toile d'araignée sur leurs vêtements, indice révélateur de leur relation particulière à l'esprit (Hassrick 1993). L'araignée et sa toile évoquent en effet le don de protection des siens par la broderie comme la qualité de leur artisanat.

⁵ La broderie à l'aide de piquants de porc-épic teints, aussi appelée « travail aux piquants », est une technique de décoration unique en Amérique du Nord, qui prévalait avant l'importation des perles en céramique par les Européens, au XVII^{ème}

siècle. Ce savoir-faire très délicat a survécu entre les mains d'artistes qui perpétuent et renouvellent aujourd'hui cette tradition. J'ai eu la chance de travailler pendant plusieurs années aux côtés de certains d'entre eux, en Saskatchewan, au Canada, pour mon travail de thèse. Certaines brodeuses affirment ainsi être toujours inspirées en rêve par la figure de la Femme Double ayant aussi pour avatar la Femme Daim, instigatrice du travail aux piquants chez les Lakota (Goyon 2004).

⁶ Philippe Descola souligne que « les mythes amérindiens n'évoquent donc pas le passage irréversible de la nature à la culture, mais bien plutôt l'émergence de discontinuités « naturelles » à partir d'un continuum « culturel » originaire, au sein duquel humains et non-humains n'étaient pas nettement distingués » (Descola, 2005 : 187)

⁷ Les « Pueblos » ont été nommés ainsi par les Espagnols lors de la conquête, car ils bâtissent des villages en terre (adobe) semblables à ceux que connaissaient les conquistadores. Cette dénomination regroupe les Zunis, Hopis, Pimas, Tewas, Keres.

⁸ Danse du serpent : Chu'tiva en langue hopi, de chu'a : serpent et tiva : danse (Waters, 1978 : 234).

⁹ Les katchinas sont des êtres surnaturels, au rang desquels peuvent aussi s'inscrire les esprits des défunts. Ils sont représentés avec des corps humains pourvus de têtes surréalistes mêlant de multiples et complexes symboles liés à la spécificité du katchina représenté (différents types de pluie, esprit du maïs, du tonnerre, etc...). Les enfants apprennent à connaître ces esprits par le biais de poupées de bois sculptées, peintes et ornées de divers matériaux naturels (paille, fanes de maïs, piquants, plumes, os...). Tous les enfants entre 5 et 9 ans sont initiés à cette connaissance, entre autre par l'intermédiaire du récit des mythes, dans des chambres cérémonielles nommées kivas. Les katchinas sont également incarnés par les hommes adultes lors de diverses cérémonies, au fil du calendrier rituel annuel. On porte alors les masques katchinas, qui sont le reste du temps protégés et nourris par les femmes, conservés dans les kivas. Les objets liés au culte sont très souvent considérés comme vivants en Amérique du Nord, ils nécessitent donc un traitement et des égards particuliers comme le fait de les nourrir.

¹⁰ Le chiffre quatre est récurrent dans les cosmologies amérindiennes, il correspond à ce que Claude Lévi-Strauss puis Emmanuel Désveaux ont nommé la « quadrature de l'univers » (Lévi-Strauss 1968, Désveaux, 2001). Les quatre directions, les quatre vents sont perpétuellement mis en scène dans le cadre mythique et rituel, ils structurent l'univers et donc la pratique religieuse. On fume par quatre fois, on mange par quatre fois, on fait quatre offrandes, etc...

¹¹ L'un des mythes fondateur des Hopis met en scène Grand-Mère Araignée, qui « mit au monde » les humains, en les guidant à travers les quatre monde chtoniens vers la surface de la terre, par un trou creusé dans le sol, nommé sipapu. Chaque kiva (chambre cérémonielle) possède en son centre un sipapu creusé, autour duquel on s'assoit pour entendre le récit des mythes, « story telling ».

¹² De nombreux récits ethnographiques mentionnent l'utilisation d'argile blanche, afin de se recouvrir les dents pour ne pas blesser les serpents lors des chocs inévitables au cours de la danse.

¹³ Rappelons que « symbole » vient du grec symbolon, qui signifie l'élément de liaison, et même l'acte magique qui établit des liens concrets. Le symbole est donc un médiateur et un opérateur de connexions qui ne sont pas uniquement du domaine de la pensée ou de l'imaginaire, mais bien aussi du concret.

Bibliographie

BASTIDE, Roger, 1975, *Le sacré sauvage et autres essais*, Paris, Payot.

BOAS, Franz, 1966, *Introduction to Handbook of American Indian Languages*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.

-2003, *L'art primitif*, Paris, Adam Biro.

BOCCARA, Michel, 2002, *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris, Anthropos.

CANETTI, Elias, 1966, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard.

CURTIS, Edward S., 1997, *Les Indiens d'Amérique du Nord, les Portfolios complets*, Paris, Taschen.

DESCOLA, Philippe, 2005, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

DESVEAUX, Emmanuel, « Les Grands Lacs et les Plaines, le figuratif et le géométrique, les hommes et les femmes », *Papers of the 24th Algonquian Conference*, Ottawa, 1993, 104-111.

-2001, *Quadratura Americana. Essai d'anthropologie lévi-straussienne*, Genève, Georg Editeur.

DEVEREUX, Georges, 1998, *Psychothérapie d'un Indien des Plaines. Réalité et rêve*, Paris, Fayard.

DORSEY, Georges A. et KROEBER, Alfred L., 1997: *Traditions of the Arapaho*, Lincoln, University of Nebraska Press.

ERDOES, Richard et ORTIZ, Alfonso, 2000, *Et Coyote créa le monde, Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord*, (Tome 2), Paris, Albin Michel.

FOUCAULT, Michel, 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency : an anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

GOYON, Marie, 2004, « Le rêve de la Femme Double. Etre femme et artiste dans les sociétés amérindiennes des Plaines », *Parcours Anthropologiques* 4 : 35-41.

-2006, « La logique du lien dans l'art du travail aux piquants des Amérindiens des Prairies », *Recherches Amérindiennes au Québec*, volume XXXV, n°1, 37-47.

HAMAYON, Roberte, 1990, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme à partir d'exemples sibériens.*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

HASSRICK, Royal B., 1993, *Les Sioux. Vie et coutumes d'une société guerrière*, Paris, Albin Michel.

IRWIN, Lee, 1994, *The Dream Seekers. Native American Visionary Traditions of the Great Plains*, Norman, University of Oklahoma Press.

LEVI-STRAUSS, Claude, 1968, *Mythologiques III. L'origine des manières de table*, Paris, Plon.

-1989, *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon.

POWERS, William K., 1994, *La religion des Sioux Oglala*, Paris, Ed. Du Rocher.

-
- RYAN, Allan J., 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Washington, University of Washington Press.
- TURNER, Geoffrey, 1985, *Les Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Armand Colin.
- WINNICOTT, D. W., 1969, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- WALKER, James, 1980, *Lakota Belief and Ritual*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- WARBURG, Aby, 2003, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula.
- WATERS, Frank, 1978, *Le livre du Hopi. Histoire, mythes et rites des Indiens Hopis*, Paris, Payot.
- WISSLER, Clark, 1912, "Societies and ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota", *Anthropological papers of American Museum of Natural History*, vol.11.

Légendes des illustrations (au choix, dans la troisième partie « Représentation, interprétation et incarnation dans le cadre rituel ») :

-« serpents.jpg » : fig.69 p107 in Aby Warburg *Le rituel du serpent*, 2003, d'après H.R Voth, *Oraibi Summer Snake Ceremony*, 1893. « Peinture de sable représentant quatre serpents-éclairs jaillissant des nuages ».

-« hopidancer.jpg » : « La danse du serpent », lithographie d'après un dessin de A.F. Hammer, publié dans J.G. Bourke, *The Snake Dance of the Mokis of Arizona*, 1884.

-« curtis1.jpg » : « Antelopes and Snakes at Oraibi », vol XII, 1922, in Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord. Portfolios complets*, 1997, p.501.

-« curtis2.jpg » : « Snake Dancer and Hugger », vol XII, 1922, in Edward S. Curtis, *Les Indiens d'Amérique du Nord. Portfolios complets*, 1997, p.502.

Résumé :

L'auteur s'interroge sur l'idée d'incarnation ou de représentation de l'homme-animal dans le contexte rituel nord-amérindien. Elle souligne les différents aspects du rapport au « naturel » dans ces sociétés et notamment leur conception spécifique du Vivant. Elle dégage un système connectiviste articulé autour de trois axes : continuité, transgression et métamorphose. Les rapports taxinomiques entre les espèces étant bouleversés, les contraintes de figuration de l'animal ne sont plus celles de la

représentation fidèle et réaliste, mais liées à son incarnation par le « figurant » rituel ou le danseur, démonstration faite en suivant l'exemple de la figure mythique de Coyote et de la Danse du Serpent-Antilope chez les Pueblos du sud-ouest des Etats-Unis.

Mots-Clés : rituel, incarnation, métamorphose, rêve, cosmologie

Coordonnées Marie Goyon :

Professionnelles : CREA (Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques)

Université Lyon 2, Faculté de Sociologie et Anthropologie

5 avenue Pierre Mendès-France, 69676 Bron cedex

Tel : 04 37 65 99 18 / Fax : 04 78 77 24 88

Courriel : marie.goyon@univ-lyon2.fr ou mariegoyon@free.fr