

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

214 | 2015

Varia

---

## Casse-tête caribe, jeu d'images

Analyses iconographiques des motifs des massues circum-caribes, des ciel-de-cases wayana et des vanneries yekuana

*Game of Images. Iconographical Analysis of Circum-Carib War-clubs, Wayana Wheel-of-the-ceilings and Ye'kuana Trays*

Dimitri Karadimas

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23806>

DOI : 10.4000/lhomme.23806

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 21 mai 2015

Pagination : 37-74

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Dimitri Karadimas, « Casse-tête caribe, jeu d'images », *L'Homme* [En ligne], 214 | 2015, mis en ligne le 18 mai 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23806> ; DOI : 10.4000/lhomme.23806

---

# Casse-tête caribe, jeu d'images

Analyses iconographiques des motifs des massues *circum*-caribes,  
des ciel-de-cases wayana et des vanneries yekuana

Dimitri Karadimas

LES QUESTIONS associées aux modalités de la figuration et de l'art dans les sociétés occidentales, et surtout non occidentales et traditionnelles, ont mobilisé l'attention de l'anthropologie depuis maintenant plus d'une vingtaine d'années. Depuis *Art & Agency* d'Alfred Gell publié en 1998, le « tournant iconographique » ou *Iconic turn* en anthropologie a tendance à être comparé au « tournant linguistique » des années 1960. Au sein de ce courant porteur, Carlo Severi tente depuis une dizaine d'années une approche du phénomène iconographique en le rattachant au rituel, dans une analyse analogue à celle qu'il avait menée avec Michael Houseman sur la cérémonie du Naven en Papouasie-Nouvelle-Guinée.

Dans *Le Principe de la chimère* (2007), Carlo Severi se propose d'analyser les productions artistiques de quelques sociétés traditionnelles ainsi que certaines modalités graphiques singulières. Selon lui, ces formes et ces contenus iconiques énigmatiques sont des stratégies graphiques qui permettent d'élaborer les contours d'un objet rituel absent, lequel objet se matérialise mentalement dans une relation. En opérant de la sorte, Severi envisage les réalisations iconiques étranges, ou n'étant pas de prime abord figuratives, comme des équivalents de réalisations rituelles, dessinant les contours d'une construction culturelle dans laquelle le point de vue de l'observateur – culturellement déterminé – crée une relation entre les objets figurés. Ces objets, multiples, sont combinés dans

---

Je remercie Renzo Duin et Stephen Rostain pour les commentaires qu'ils ont bien voulu apporter à ce texte.

un ensemble graphique qui, selon Severi, ne demanderait pas un déchiffrement, mais une compréhension de la relation, là encore culturellement déterminée, fonctionnant comme une sorte de chimère, d'où le recours à ce qualificatif pour expliquer ces phénomènes d'ordre iconique.

Parallèlement à cette approche, nous proposons de voir ces compositions énigmatiques non pas comme des figurations d'une relation, grâce à des parties d'animaux ou d'artefacts, mais plutôt comme une manière de figurer un être ou un phénomène réel à partir de ce que chacune des parties qui le constitue évoque, séparément ou non, dans une culture donnée. Cette interprétation alternative se fonde sur le principe de nomination des espèces, notamment celui des noms composés qui empruntent à une autre espèce que la leur une caractéristique présente dans leur nom. Un poisson-chat, par exemple, est « chat » par ses vibrisses, analogues à celles du félin. Ainsi, dans plusieurs langues, cette particularité est marquée par le fait de juxtaposer au nom d'un genre, ici le poisson, le nom d'un être qui la possède de façon marquée, le chat de notre exemple. Notre proposition d'interprétation constitue donc une anti-chimère en ce qu'elle considère que la présence de l'hybride propose à un observateur une mise en image d'une évocation, par l'intermédiaire d'une espèce jouant le rôle d'apocope visuelle (comme la présence du nom « chat » pour ses vibrisses). Il devient alors possible de figurer deux, ou plus, de ces espèces, sous la forme d'un hybride afin d'en évoquer une troisième, réelle.

Le propos de cette contribution est de donner une vision d'ensemble des différentes expressions de certains motifs récurrents chez les groupes caribes des Guyanes (Wayana et Apalaï, Kali'na, Tiriyo, mais aussi Yekuana du Venezuela) et de montrer que l'usage qu'en fait Carlo Severi, en particulier dans son article de 2011, ne prend pas suffisamment en compte la variation intergroupe qui, seule, permet de comprendre les conjonctions entre iconicité et cosmogonie, à la manière de la variation structurale des mythes de Lévi-Strauss. À cette fin, nous nous autoriserons à faire une comparaison avec les populations des régions voisines comme le Nord-Ouest amazonien (en particulier les Miraña du Caquetá et les groupes de langue tukano du Vaupès en Colombie), non seulement en mobilisant des versions mythiques parallèles, mais aussi en faisant dialoguer les formes données par ces groupes à des référents identiques (raie-disque, par exemple). Un tableau des transformations tant mythologiques qu'iconiques nous permettra d'avancer plusieurs pistes interprétatives quant à ces motifs, ce qu'ils représentent et comment ils varient.

En 1927, l'archéologue et ethnographe suédois Hjalmar Stolpe publie une enquête sur l'ornementique des sociétés traditionnelles, dont l'apport sud-américain est constitué par les motifs gravés présents sur des massues en provenance des Guyanes et appartenant majoritairement à des groupes de langue caribe. L'analyse qu'il en propose s'attache à une comparaison des formes rencontrées sur celles-ci, sans les raccorder, toutefois, aux mythologies ou à la cosmogonie locales. Bien que comparative, son étude se veut axée sur la variation ou la continuité des formes plus que sur l'analyse de contenu. L'étude de Stolpe a été reprise par Carlo Severi (2007) dans la présentation de son principe de la chimère, ainsi que par d'autres ethnologues intéressés par la question des arts en milieu amérindien, mais, là encore, c'est plus sur la démarche que se focalise leur attention et non sur ce que les motifs, en apparence abstraits, sont ou ne sont pas en mesure de figurer. Dans un examen plus récent des motifs amazoniens issus des Guyanes par exemple, Severi (2011) fait ainsi l'impasse sur l'analyse des motifs sur les massues, alors qu'il s'agit là d'un matériel important pour l'étude de l'iconographie amazonienne.

Outre les casse-têtes, la plupart des groupes des Guyanes expriment leurs qualités artistiques sur d'autres supports tels que les vanneries ou, comme chez les Wayana, sur ce qu'ils nomment le *maluwana* ou « ciel-de-case ». Ces artefacts sont décorés de motifs parfois identiques ou différents selon les groupes mais, pour la plupart, ils peuvent être reliés à des thèmes mythologiques, même s'ils sont le plus souvent nommés d'après la forme qu'ils évoquent (et non d'après le mythe, ou l'épisode mythique, dont ils s'inspirent [voir Déléage 2007b]). Ces motifs ornent aussi les corps, les visages et se retrouvent sur certains masques qui peuvent être vus comme les peintures corporelles des esprits, tout en les donnant à voir.

Revenons à l'interprétation de Severi des motifs de ce disque de case : ce n'est pas la série de ces figures présentes dans le *maluwana* qui renvoie à la « raie-en-tant-qu'anaconda », mais l'artefact en lui-même. D'après Lucia Hussak Van Velthem, en effet :

« Um segundo elenco decorativo empregado pelos Wayana compreende as pinturas corporais de um sobrenatural aquático, denominado *Maruanāimë*, cujo correspondente zoológico é a raia de água doce. Este ser não está desprovido da essência sobrenatural da *anaconda* sendo, por conseguinte e mais corretamente, uma *anaconda*/arraia » (2003 : 299).

Dans plusieurs systèmes de classification indigènes, les raies d'eau douce d'Amazonie appartiennent aux anacondas car, comme eux, elles mettent bas des petits déjà formés (ovoviviparité) et non, comme les poissons,

serpents et autres reptiles, des œufs (oviparité) : en cela, les raies sont « anacondas », c'est-à-dire relevant d'un mode de reproduction ovovivipare et ce ne sont pas des « raies-anacondas », mais des raies appartenant à la classe des anacondas. Comme pour Van Velthem, le « disque de case » est, selon l'ethnographe des Wayana Renzo Duin, non pas seulement l'effigie d'une raie, mais la représentation d'une raie véritable renvoyant à un être fantastique :

« Van Velthem [...] stated that this “*roda-de-teto*” (wheel-of-the-ceiling) is not just an “effigy” but constituted of the proper *Maruanāimë* (= *Maluwaleimë*). She [...] stated that this supernatural being corresponds with the sweet water stingray (*Potamotrygon [sic] sp.*). When I was discussing the *maluwana* with the Wayana, the Elders (I have to thank Kulienpë in particular) told me about *Maluwaleimë*, the “monstrous *maluwana*”, too. *Maluwaleimë* is like the large sipali (stingray, *Potamotrygon hystrix*), but different ; it is like the *maluwana*. *Maluwaleimë* is an *ipo* (water spirit). It is a ray with a *maluwana* drawing on the upper plane and a sharp edge surrounding the body. In contrast to the stingray, *Maluwaleimë* does not have a tail (*iwatkë*). If you face *Maluwaleimë* too long it will blind you, analogous to *Mulokot* » (Duin 2006 : 132).

Duin identifie cette espèce, en apparence fantastique, à la raie électrique, ce qui ne nous paraît pas être le cas, car celle-ci n'est pas particulièrement de forme circulaire et possède une queue bien marquée (de plus, il s'agit

d'une espèce marine qui, si elle remonte parfois le cours des rivières, n'est pas visible dans les eaux détachées des milieux marins). Or, il nous semble que l'informateur de Duin lui fournit une description et non une configuration « chimérique » qui représenterait quelque relation dont l'absence de queue serait la marque. Parmi les différentes espèces de *Potamotrygon*, ou raies d'eau douce, comme *Potamotrygon leopoldi*, *Potamotrygon motoro*, celle qui pourrait correspondre le mieux à la description proposée serait *Potamotrygon hystrix*, qui possède sur sa face dorsale des motifs allongés sur fond noir. En outre, *Potamotrygon hystrix* est une désignation construite à partir du latin qui renvoie à une « raie-d'eau-douce-utérus », élaborée là encore sur une analogie formelle, à la manière des Indiens du Nord-Ouest

Figure 1. Raie commune d'eau douce de la variété *hystrix* (*Potamotrygon hystrix*) aux motifs allongés sur sa face dorsale, ex-*Trygon hystrix* (dessin J.-L. Oudart, in d'Orbigny 1835-1847 : pl. 13)

amazonien, pour qui l'origine de la raie remonte, dans un temps mythique, à un placenta rejeté dans le fleuve (voir Karadimas 2003). Autrement dit, son aspect révèle sa qualité « mythique ».

À en croire la description faite à Renzo Duin, l'espèce en question ressemblerait à un être surnaturel, hypothèse que reprend Van Velthem et donc Severi. Cette description est toutefois suffisamment précise pour que l'on puisse y reconnaître une raie amazonienne d'une autre famille que les *Potamotrygonidae*, à savoir la raie-disque (*Paratrygon aiereba*, *Discus-Ray* en anglais, ou *Raya-disco* en espagnol). Comme son nom l'indique, cette espèce est de forme parfaitement discoïdale et possède une queue très courte qui semble presque incluse dans la circonférence de son corps. En comparaison des raies communes (*Potamotrygon* sp.), la raie-disque est proprement monstrueuse ou fantastique, puisqu'elle peut atteindre un diamètre de 130 cm et peser jusqu'à 60 kg, tandis que les bords externes de son corps finissent en une peau plus fine, selon l'informateur de Duin. Ce dernier trait anatomique est marqué graphiquement sur les *maluwana* des Wayana. Son appellation commune est un bon indicateur de la forme du disque et du ciel-de-case des Wayana lesquels, pour les exemplaires les plus grands, possèdent un diamètre presque équivalent et un poids tout aussi conséquent. D'activité essentiellement nocturne, on rencontre la raie-disque dans le Rio Negro, l'Orénoque et un peu partout dans les affluents de l'Amazone, où elle aime rester dans des grandes profondeurs plutôt que sur les bancs de sable comme les autres raies, d'où sa classification par les Wayana en *ipó*, terme qui désigne les êtres et les esprits peuplant le fond des eaux (cf. *infra*). Le *maluwana* fait ainsi référence à une espèce certes rare, mais néanmoins tout à fait réelle.

Selon différents travaux d'ethnohistoire (voir Chapuis 1998), les Wayana ont effectué, ces deux derniers siècles, plusieurs migrations qui les ont menés du Jari, un affluent de l'Amazone où cette espèce est encore visible, vers la région de la Guyane française où, en revanche, cette espèce de raie d'eau douce n'est plus rencontrée. Il est ainsi probable que la tradition ait gardé une description d'une espèce réelle – ainsi que son effigie –, alors que celle-ci n'est plus présente dans le milieu vers lequel les Wayana ont migré. Le *maluwaleimë* (= *maruanāimë* de Van Velthem) est

Figure 2. Raie-disque (*Paratrygon* sp.), référent probable des *maluwana* "ciel-de-case" des Wayana (dessin D. Karadimas d'après le cliché de K. Sutton, Amazonie, Brésil, 2000)

une *sipali* (« raie »), mais de la forme d'un ciel-de-case (disque) qui n'a pas de queue (en comparaison avec les autres *sipali*). Il s'agit donc d'une espèce monstrueuse ou fantastique, mais réelle.

Une des questions qui peut émerger directement de cette localisation du *maluwana* est de savoir en quoi une raie, ou son effigie, serait à sa place dans le toit d'une maison rituelle ? En quoi une raie serait-elle une référence à un ciel ? Selon Renzo Duin en effet, le ciel-de-case est orienté de façon à être en conjonction avec le parcours solaire et les pôles Est et Ouest :

« Main motif on this disk is the dyadic dialectic serpentine *Kuluwajak* caterpillars ; a male and a female, facing east and west respectively. When discussing the painted disk with Wayana (with special acknowledgement for Kuliempë), they emphasized that the male (*eluwa*) is oriented towards the rising sun (*sisi mektopoinë*) and the female (*wëli*) towards the setting sun (*sisi eniktopoja*) » (2009 : 182).

Or, cette contrainte des orientes implique, sous l'équateur, une division symétrique du ciel dans laquelle le point central est au zénith et renvoie probablement à un ciel nocturne et à des constellations liées au soleil (Karadimas 2003). Pour les Miraña d'Amazonie colombienne, le masque de la raie, en plus d'incarner un personnage mythologique, est en même temps une représentation d'une constellation passant au zénith dans la voûte céleste. En comparaison, si l'on prend le toit de la case wayana comme une représentation microcosmique du ciel, la place qu'occupe le *maluwana* en son sein est celle du zénith (*Ibid.*). En d'autres termes, le *maluwana*-raie occupe, chez les Wayana de Guyane, la même place que la constellation figurée sur le masque de la raie chez les Miraña du Nord-Ouest amazonien (Orion) : il s'agit d'une variante combinatoire mythologique qui trouve à s'exprimer de façon distincte sur des artefacts faisant référence à la même réalité astronomique, par l'intermédiaire d'un même animal subaquatique. La forme anthropomorphe du masque est non pas une condensation arbitraire entre la forme du visage humain et celui d'une raie, mais plutôt une retranscription imagée et mythologique des étoiles d'une constellation, traitées de façon à les faire apparaître comme des taches ou des ocelles qui se trouvent sur le dos d'une raie, lesquels, associés à sa face ventrale et à ses narines, lui donnent un « visage » anthropomorphe (la raie étant un personnage mythologique). Il s'agit d'une coprésence traitée iconographiquement par le biais de l'anthropomorphisme et l'ensemble renvoie à des éléments réels de l'environnement, c'est-à-dire qu'il faut les envisager comme des indices et non comme les termes d'une relation (hypothèse défendue par Severi). La raie dans le toit wayana représenterait en fait un ciel, non pas diurne mais nocturne, dans lequel les taches ou les ocelles présents sur la peau du sélacien sont

interprétés comme des constellations. Selon Edmundo Magaña, autre ethnographe des Wayana qui a travaillé sur les connaissances astronomiques des groupes de langue caribe dans les années 1980 : « El poste central de la casa de hombres termina en un disco pintado con algunas constelaciones » (1987 : 67), alors que la chenille *Elukë* donne son nom à une constellation (*Ibid.* : 73). C'est une des raisons pour lesquelles, en plus des grenouilles, papillons et autres espèces dont les noms servent à nommer des constellations particulières, on voit apparaître sur les *maluwana* modernes, des formes d'étoiles au centre du disque, le plus souvent à la place du poteau central, c'est-à-dire qui occuperaient le lieu d'Epsilon d'Orion au zénith (Karadimas 2003). On remarquera cependant que le zénith est le point par lequel passent d'autres ensembles d'étoiles auxquels ces groupes caribes portent leur attention (Magaña 1987 : 71). L'interprétation du ciel-de-case lié à des réalités astronomiques explique en partie la présence, dans le toit des maisons, de l'effigie de la raie-disque.

Il est à noter que le nom commun donné à la raie-disque au Brésil est *raia-ceja*, « raie-sourcils ». Ce nom lui vient de la forme prise par deux taches situées en avant des yeux du sélacien qui, une fois anthropomorphisées, prennent la place des sourcils sur un visage humain que reproduirait la raie (voir la raie comme « masque » chez les Miraña, Figure 3).

Or, une fois que ces « taches-sourcils » sont reliées entre elles – certains exemplaires doivent posséder plus franchement que d'autres cette caractéristique –, leur forme reproduit celle qui est donnée aux motifs des « jaguars à deux têtes » sur les *maluwana*, c'est-à-dire sous l'aspect de chenilles urticantes. La présence et la place de ces motifs de chenilles sur le ciel-de-case deviennent ainsi un indice d'une réalité perceptible sur la raie-disque, à savoir les motifs des taches qu'elle porte sur sa face dorsale. Analysé de cette façon, l'artefact devient parfaitement intelligible en tant que combinaison de formes qui sont autant d'indices renvoyant à un être et à une configuration astronomique réels. Il faut donc s'atteler à une anthropologie des formes qui constituent aussi bien des référents mythologiques que des indices d'espèces ou d'éléments de l'environnement.

Figure 3.  
Raie-disque,  
ou "raie-sourcils",  
Amazonie brésilienne.  
Le flagelle encore présent  
chez les jeunes spécimens disparaît  
le plus souvent à l'âge adulte  
(dessin D. Karadimas, 2015)

D'autres motifs récurrents sur certains artefacts méritent d'être interprétés en comparaison des raies des ciel-de-cases. Il s'agit des motifs gravés sur les massues présentées dans l'ouvrage de Hjalmar Stolpe consacré à l'ornementique des sociétés traditionnelles.

## Orion et raies comme motifs des massues des Kali'na (?) de Guyane

Nous attribuons ces massues aux Kali'na, un autre groupe de langue caribe de la côte guyanaise, sans aucune certitude ethnographique car, classées sans plus de précision comme provenant des Guyanes, elles appartiennent probablement à différents groupes de cette famille de langue<sup>1</sup>.

Quadrangulaires et évasés, ces casse-têtes sont ornés, sur leurs différentes faces, de motifs en apparence abstraits, gravés dans un bois sombre et dur puis recouverts de kaolin, une argile blanche utilisée en pigment qui les fait ressortir par contraste. En examinant certains de ces

dessins de plus près, on y reconnaît des tracés évoquant des raies. Ainsi, sur les deux faces de la massue de la figure n° 6 de Stolpe (Figure 4a), les raies sont figurées en haut par une forme de losange avec deux points blancs rapprochés représentant des yeux, suivie d'une longue queue s'enroulant sur elle-même. Les autres motifs, échelonnés, encadrent cette première forme pour remplir l'espace restant. En bas de la massue, en dessous de la poignée au niveau de ce qui pourrait constituer un pommeau, la forme de raie est répétée mais de façon stylisée, c'est-à-dire que l'artisan caribe a tracé un triangle adossé à un quadrilatère – ou, sur l'autre face, un demi-cercle – à la place du losange pour évoquer une face de raie avec une queue s'enroulant à la manière d'un point d'interrogation. Cette forme

stylisée de raie se retrouve sur un autre casse-tête du même ensemble (n° 7 de Stolpe : ci-contre Figure 4b) où elle devient un triangle suivi d'une ligne droite, puis courbe. Juste en dessous de la raie, mais faisant partie de la même composition puisqu'entouré par le même motif barré de blanc,

Figures 4a & 4b.  
Massues kali'na (?)  
aux motifs  
de raies (in Stolpe  
1927 : fig. 6 & 7)

1. Voire, selon André Delpuech, actuel conservateur du département Amériques du musée du quai Branly, aux groupes dits « Caraïbes » des petites et grandes Antilles, qui peuvent également inclure des locuteurs de langues arawak (communication personnelle ; cf. aussi Delpuech & Roux 2013).

un cercle plein a été dessiné qui resterait énigmatique, si ce n'était que des motifs analogues apparaissent sur d'autres massues de la même série. Ce motif de la raie à la tête triangulaire a ainsi été utilisé sur le casse-tête de la figure n° 1a de Stolpe (Figure 5), agrémenté cette fois-ci de l'aiguillon dépassant sur le côté de la queue. Le motif de la raie y est répété deux fois sur la même surface, suivant une symétrie centrale autour du cercle placé entre ces deux formes qui est rehaussé d'un crénelage formant ainsi un motif étoilé.

Les yeux de la raie ont été sortis de l'intérieur de la tête formée par le triangle central pour être placés aux extrémités des deux angles de sa base. Un procédé analogue a été utilisé pour une des raies de la figure 5 (2a de Stolpe), alors que l'autre garde la forme purement triangulaire et sans yeux qui fait de cette massue un intermédiaire entre les motifs 7 et 1a de Stolpe. Dans notre article de 2003 qui traitait du masque de la raie dans le Nord-Ouest amazonien, et chez les Miraña en particulier, nous avons montré que l'utilisation mythologique du thème des yeux de la raie était une référence faite à deux étoiles périphériques de la constellation d'Orion, situées au-dessus de l'horizon lorsqu'elle réapparaissait à l'est. La comparaison était faite en prenant l'image

des yeux du sélacien qui dépassent de la surface lorsqu'il évolue dans des eaux peu profondes<sup>2</sup>. Schématiquement en effet, la constellation d'Orion peut être décrite comme étant constituée par quatre étoiles périphériques, disposées en trapèze, qui encadrent les trois étoiles du Baudrier. Epsilon d'Orion, l'étoile centrale du Baudrier, est alors située à la croisée des diagonales imaginaires partant des quatre étoiles du trapèze.

Figure 5. Motifs de raies stylisés, disposés en symétrie centrale autour d'un cercle étoilé, massues des Kali'na, littoral guyanais (?) (in Stolpe 1927 : fig. 1 & 2)

2. Pour une association entre la raie et Orion dans la mythologie des Kali'na, cf. Edmundo Magaña (1988: 151-153) ; pour une figuration d'Orion en tant que raie, cf. Magaña (*Ibid.* : 16, fig. 3).

Or, cette configuration est parfaitement rendue sur la figure 1a (Figure 5) et sur la figure 3a de Stolpe (Figure 6), si ce n'est qu'il n'y a que l'étoile centrale du Baudrier placée entre les deux raies qui a été représentée alors que les côtés des têtes triangulaires forment les diagonales issues du trapèze formé par les quatre yeux.

Figure 6. Motifs de raies disposés en symétrie centrale autour d'une triade au centre de la composition, elle-même constituée d'un cercle plein agrémenté de deux petits demi-cercles sur les côtés  
(in Stolpe 1927: fig. 3)

Les motifs de la figure 3a de Stolpe (Figure 6) montrent une variation de ces mêmes dessins gravés. Les deux autres formes nécessaires pour figurer le Baudrier dans son ensemble apparaissent de part et d'autre du cercle central (occupé ici par le même motif en forme de T qui est utilisé sur les *maluwana* des Wayana). Il est à noter que cette forme en T est répétée sur le pommeau de la massue où elle forme une triade en étant dédoublée de manière symétrique et inversée, de part et d'autre d'un simple rectangle

(une première fois en 3b incluse entre les éléments d'une forme renvoyant à la capsule des œufs des raies de mer – sorte de chambre de transformation d'où sort une petite raie formée – et une autre fois en 3d en étant partiellement placée à l'extérieur de cette forme).

Avec les deux yeux de chacune des raies et les triangles qui pointent vers le cercle central, le motif dans son ensemble cible parfaitement la constellation d'Orion et ses étoiles majeures (diagonales d'un trapèze se croisant en Epsilon d'Orion avec les deux autres étoiles du Baudrier, de part et d'autre de ce point central), tout en gardant l'évocation du thème mythologique (la raie).

Poursuivons l'analyse de la répartition des formes au sein de ces dessins gravés. Sur le motif 3c (voir Figure 6), la tête triangulaire d'une des raies disparaît pour être remplacée par le motif circulaire. Celui-ci évoque l'étoile centrale du Baudrier et devient ainsi graphiquement équivalent au disque du ciel-de-case des Wayana qui, nous l'avons montré plus haut, est une raie (-disque).

Figure 7. Sac ovigère ou capsule d'œuf de raie à la forme caractéristique reprise comme motif sur les pommeaux de certaines massues des Guyanes (cl. D. Karadimas, 2015)

8a

En comparant les motifs de la Figure 6 à ceux de la Figure 8, il apparaît que l'iconographie caribe a envisagé une autre variation de cette combinaison entre étoiles et yeux de raies : cette fois-ci, ce sont les deux étoiles extérieures du Baudrier qui sont dessinées, alors que l'étoile centrale est escamotée au profit d'une forme continue qui les relie. La thématique stellaire est maintenue avec la figuration des raies sur un mode qui mélange figuration, évocation et disposition des étoiles dans le ciel.

8b

Figures 8a & b.  
Disposition des yeux des faces de raie avec une forme entre elles qui joue le rôle du Baudrier de la constellation d'Orion  
(in Stolpe 1974 : 30 et 47)

On le voit, chez les Wayana et Kali'na, massues et ciel-de-cases s'inspirent du code astronomique d'Orion, élément central du ciel nocturne lié à la raie (de mer et d'eau douce), en utilisant la figuration d'une étoile centrale qu'encadrent deux formes symétriques formant trapèze. Dans un cas, les Wayana accrochent dans le toit de la maison des hommes, à l'endroit du zénith lié à Orion, un artefact – le ciel-de-case –, représentation de la raie, et sur lequel ont été peints des motifs évoquant des chenilles disposées en symétrie inversée. Dans l'autre, les Kali'na ont dissocié les deux faces des raies sur les motifs des massues suivant la même symétrie inversée, de façon à faire apparaître quatre yeux pour figurer les étoiles périphériques d'Orion autour du Baudrier. Par la forme donnée aux faces des raies, cette opération permet de restituer un élément de la disposition des étoiles, à savoir la place d'Epsilon d'Orion à la croisée des diagonales.

En tant que motif, l'association de la raie avec Orion chez les Wayana et les Kali'na<sup>3</sup> était donc parfaitement accessible à Carlo Severi, puisque la variation des ornements des massues et du ciel-de-case donne à voir une figuration de réalités astronomiques associées à une mythologie dans laquelle la raie joue un rôle clé. Mais là encore, reconnaître ce fait aurait signifié pour Severi d'accepter l'idée que ces iconographies, en apparence énigmatiques, voire chimériques, ciblent une réalité parfaitement perceptible et non, comme le voudrait son « principe de la chimère », quelque relation appelée en mémoire par le biais d'une absence.

Mais ce n'est pas tout.

La forme circulaire centrale donnée sur la figure 3c de Stolpe (Figure 6) est un élément intermédiaire entre le ciel-de-case, Epsilon d'Orion et la raie. Or, cette forme inclut le motif du T majuscule, placé au centre de la composition, qui semblerait ne pas avoir de rôle spécifique à jouer dans le visage de la raie. Il faut toutefois faire remarquer que les yeux font défaut à cette face arrondie. Si nous devons les réintroduire artificiellement dans la composition, ces yeux viendraient se situer de part et d'autre de ce motif en T, lequel, tel qu'il est placé dans ce cercle qui fait visage, en viendrait à jouer le rôle des sourcils et du nez.

Aussi étrange que cela puisse paraître, cette recomposition des yeux au sein du motif central révèle des traits analogues à ceux de l'iconographie du masque de la raie chez les Miraña, les Makuna, Yukuna et Matapi du Moyen Caquetá et de l'Apaporis, en Colombie (Karadimas 2003).

3. On se référera à un manuscrit nôtre, non encore publié, pour montrer comment, chez ces groupes de Guyane, le nom donné à la constellation d'Orion et qui renvoie au personnage à la jambe coupée d'Epitembo ou Ipetpun, est l'équivalent anthropomorphe de la raie. Celle-ci, une fois dressée et vue par sa face ventrale dotée d'un « visage », n'a plus qu'une « jambe » : sa queue.

Figure 9. Masque des Yukuna d'Amazonie colombienne montrant les deux faces d'une raie réunies sous les traits d'un visage anthropomorphe marqué par des sourcils et un nez constitués en "T" (composition D. Karadimas, 2015)

Sur ces masques, la forme anthropomorphe est notamment donnée grâce à des sourcils et à un nez en relief associés et schématisés, de telle façon qu'ils forment un angle droit (en T majuscule : voir Figure 9). La plupart des masques possèdent d'ailleurs quatre yeux, soit alignés, soit répartis en carré ou en trapèze, suivant la symétrie du visage. Ils font référence aux deux faces (ventrale et dorsale) de la raie. On le voit, il est probable que, sur les massues kali'na, le dédoublement des raies soit une référence à ces mêmes faces. Si nous faisons faire une opération structurale simple au motif 3a de Stolpe (Figure 6) en substituant aux deux têtes de raies le cercle central comme cela a commencé à être fait sur le motif 3c, et en réintroduisant les quatre yeux des deux faces à l'intérieur du motif, nous arrivons à une construction identique à celle que prennent les masques de la raie du Nord-Ouest amazonien, lesquels sont aussi une référence à la constellation d'Orion.

Notre propos n'est pas ici de prétendre montrer qu'une des formes du masque ou du ciel-de-case est redevable de l'autre, mais plutôt de souligner comment les iconographies des sociétés amérindiennes procèdent, en utilisant des éléments de l'environnement, pour construire un système de références et d'indices profondément ancré dans le réel et perceptible afin de constituer un savoir.

### Le *maluwana* ou ciel-de-case et les deux faces de la raie

Nous avons montré plus haut comment un des deux motifs des chenilles fantastiques reproduites sur les *maluwana* s'inspirait des taches présentes sur la raie-disque. Nous avons également vu que sur les motifs des massues, le dédoublement des raies était probablement une modalité graphique qui permet de faire référence aux faces ventrale et dorsale d'une

même raie. Cette modalité permet de recomposer un motif astronomique qui s'organise autour d'Epsilon d'Orion en tant que point central du ciel nocturne sous l'équateur (et double chthonien du soleil équinoxial, cf. Karadimas 2003).

Sur le motif ci-contre (Figure 10) pris d'une autre massue caribe, les triangles qui font référence à chacune des faces du sélacien ont disparu, ne laissant plus que le cercle central auquel les queues et leur aiguillon sont directement rattachés.

À propos de motifs décoratifs similaires (Figure 6), nous avons fait remarquer que le cercle central agrémenté d'une forme en T faisait office de *maluwana* et d'étoile centrale. Sur le motif de la figure 10, les cercles concentriques semblent représenter des faces empilées les unes sur les autres, avec un cercle plein situé au centre, constituant ainsi une des modalités graphiques des ciel-de-cases et une évocation d'Epsilon d'Orion. Sur les masques de la région Caquetá-Apaporis, au sud de la Colombie, la combinaison des deux faces de la raie se fait en les décalant chacune, de façon à ce qu'elles occupent une partie du visage (Figure 9).

Si nous prenons la disposition des deux faces de raies sur les massues caribes, celles-ci sont disposées de telle façon qu'elles se regardent l'une l'autre. En restituant cette fois-ci le motif de la face ventrale avec sa bouche et les narines, il apparaît que ce motif devient équivalent, mais de manière inverse, en miroir, à celui des taches « en sourcils » de la face dorsale. En les superposant, chacune des formes équivalentes – « sourcils-yeux » et « bouche-narines » – devient une des formes adoptées par les chenilles fantastiques des ciel-de-cases réparties symétriquement par rapport au cercle central. Comme sur certains masques du Nord-Ouest amazonien, le ciel-de-case des Wayana rend visible les deux faces de la raie en une combinaison qui les fait fusionner comme sur les motifs des massues caribes de la période historique.

Figure 10. Massue caribe (?) au motif des deux faces de la raie, équivalent du ciel-de-case wayana (in Stolpe 1974: 17)

En plus des chenilles à deux têtes, un autre motif récurrent sur les *maluwana* est celui d'un hybride nommé *Mulokot*. La forme qu'il prend systématiquement est celle d'un corps de poisson avec une tête d'un être qui reste à définir. L'anthropologue Lucia Hussak Van Velthem lui reconnaît des éléments propres aux oiseaux et aux mammifères (essentiellement une patte griffue à la place de la première nageoire ventrale). Or, en ne considérant que la forme donnée à sa tête, on s'aperçoit que les éléments « aviaires » sont en fait les plumes portées sur le haut de sa tête et que ces formes sont identiques à celles portées par les chenilles à deux têtes (comme l'est d'ailleurs la patte griffue). Elles renvoient ainsi aux poils et aux structures urticantes de ces chenilles. Iconographiquement cependant, la tête et la patte du *Mulokot* sont parfaitement identiques à celles de la chenille à deux têtes, et ce, sur l'ensemble des ciel-de-cases que nous avons pu examiner. Il faut donc en conclure que le *Mulokot* est un être hybride à la tête de chenille et au corps de poisson, en rappelant que, chez les Wayana, chenilles et larves sont englobées dans une catégorie plus générale faisant référence à leur aspect ophidien.

Pour pouvoir interpréter convenablement le motif *mulokot* et l'être auquel il renvoie, il nous faut faire une brève comparaison avec les groupes tukano du Nord-Ouest amazonien comme les Desana, Bara, Taywano et Barasana. Dans la mythologie de ces derniers, c'est l'« Anaconda-canoë » qui transporte dans son corps les ancêtres des humains et les dépose successivement pour peupler l'actuel territoire des différents groupes de la région. Dans une publication de 2008, nous avons émis l'hypothèse que cet Anaconda-canoë devait être compris comme une retranscription mythologique d'une chenille parasitée par des larves de guêpes. Pour un observateur extérieur, la chenille donne ainsi l'impression de servir de moyen de transport aux larves d'hyménoptères, à l'image de ce que serait une embarcation pour les humains. Dans la mythologie du Nord-Ouest amazonien, les ancêtres des

Figure 12. Ciel-de-case avec le motif *mulokot* au corps de poisson et à la tête de chenille, entre deux chenilles “jaguars à deux têtes” (composition D. Karadimas, 2015)

humains sont des guêpes parasitoïdes et le rituel d'initiation masculine (plus connu sous le nom de Yurupari, d'après le nom du héros culturel) permet aux jeunes hommes qui le subissent de s'identifier aux ancêtres, c'est-à-dire les guêpes, et de devenir eux-mêmes des hommes adultes (Karadimas 2008).

Or chez les Wayana, les hommes adultes qui font passer le rituel d'initiation aux jeunes hommes sont revêtus des masques *olok*, autre référence aux guêpes. Selon Lucia Hussak Van Velthem, en effet, ces guêpes, dans un temps mythologique, sont apparues sous forme humaine et déguisées de la sorte :

« As diferentes performances desta máscara ocorem principalmente durante o longo ciclo do ritual de iniciação masculino, o *okomoman*, “(dançar) como as vespas” pois, de acordo com o mito relativo a *Tukussimuré*, eram esses insetos, sob a forma humana, que portavam máscaras e dançavam » (2003 : 199).

Les guêpes forment ainsi une catégorie d'ancêtres incarnés par des masques, à laquelle se réfère le rituel d'initiation masculine. Lors de celui-ci, les jeunes Wayana reçoivent l'application de pièces de vannerie ou nattes dans lesquelles ont été introduites des fourmis et des guêpes qui les piquent cruellement (il s'agit ici d'hyménoptères sociaux et non de guêpes parasitoïdes qui sont solitaires). Cette partie de l'initiation doit être comparée au moment où, dans le Nord-Ouest amazonien, les adolescents sont fouettés avec des verges nommées « dards de fourmis », ce qui correspond métaphoriquement à l'initiation masculine des Guyanes (Stephen Hugh-Jones, cité in Karadimas 2007 : 48). Dans ce processus analogue à l'application des nattes d'hyménoptères chez les Wayana, le but est de transformer l'adolescent « chenille » ou « larve », en un guerrier identifié à une guêpe : la « chenille-victime » meurt (fin de l'enfance) et laisse la place à une guêpe prédatrice (âge adulte) qui sort de la « chenille ». Vidée de son contenu, cette dernière reste telle une peau ou un placenta après une naissance. D'après Lucia Hussak Van Velthem (2003 : 179-180), les piqûres de guêpes du rituel produisent, chez les Wayana, un changement de peau métaphorique chez ceux qui les subissent, qu'il faudrait plutôt interpréter comme étant ce qui demeure de l'ancien statut, c'est-à-dire que le processus renvoie à une métamorphose prédatrice.

Dans le Nord-Ouest amazonien, ce même processus de parasitage est considéré comme une métaphore de l'épisode mythique de la remontée de l'Anaconda-canoë contenant les premiers humains, si ce n'est que l'espèce de guêpe n'est plus la même puisqu'il s'agirait d'une famille de très petite taille (les Braconides, 4 mm à l'âge adulte). Par plusieurs dizaines, les larves de ces hyménoptères se développent en endoparasites dans la chenille encore vivante, jusqu'à arriver à maturité, moment où, ouvrant

elles-mêmes des orifices dans le corps du lépidoptère, elles sortent et tissent un cocon arrimé à celui-ci pour y effectuer leur métamorphose. Même ainsi trouée de toute part, la chenille continue de vivre quelque temps et se déplace avec des cocons accrochés sur son dos.

Chez les Wayampi de Guyane, un groupe voisin des Wayana mais de langue tupi, un autre serpent mythique nommé *aramari* (*waramari* en wayana, d'après le linguiste Hendrik Courtz [2008 : 237], puisqu'il est nommé aussi dans les groupes de langue caribe) porte des motifs sur son corps qui sont également repris comme ornements corporels. Dans une contribution de 2005, Dominique Gallois a publié un dessin, exécuté par un Wayampi, de plusieurs de ces serpents mythiques, sans proposer d'interprétation particulière. Quatre êtres serpentiformes sont figurés avec ce qui ressemble à d'autres petits serpents, sortant ou accrochés à leur corps (Figure 13a). Tels qu'ils sont dessinés, ces quatre « serpents fantastiques » aramari correspondent à des chenilles parasitées par des larves de guêpes au moment où, pour effectuer leur métamorphose, elles émergent du corps qui leur a servi de nourriture et d'habitat. Notons que les larves de guêpes y sont figurées suivant deux modalités graphiques, une première avec des langues de serpent en forme de T, une seconde avec des antennes dépassant latéralement de leur tête, renvoyant ainsi à deux de leurs qualités (larves « serpents » et guêpes).

13a

13b

Figures 13 a. Quatre serpents mythiques aramari des Wayampi, Amapá, nord du Brésil (in Gallois 2005 : 109). 13 b. Chenille parasitée par des larves d'un braconide (cl. Kristine, 2012, CC BY-SA).

Lorsqu'elles vivent encore dans le corps de la chenille, on voit les larves se déplacer tel un banc de poissons dans un milieu aquatique constitué par son hémolymphe. On prendra, comme autre élément de comparaison, un dessin réalisé par un Indien tukano afin d'illustrer cette partie de la mythologie du Nord-Ouest amazonien, dessin dans lequel les premiers humains ont été figurés, avec des poissons, dans le corps de l'Anacondacanoë (Figure 14). En restituant les identités respectives des êtres en

Figure 14. Dessin de Gabriel Gentil, Indien lettré tukano du Vaupés (Brésil), représentant la geste primordiale de l'Anaconda-canoë (in Gentil & Bruno 2007 : 239)

présence, il s'avère que si l'Anaconda-canoë est une chenille, et les premiers humains des guêpes, alors le fait de les figurer à l'intérieur du corps de l'Anaconda-chenille les place à leur stade larvaire et non d'imago, et ces humains-larves se déplaceraient dans ce corps comme des poissons le feraient dans un cours d'eau. Dans ce parallèle, les larves de guêpes sont à la chenille ce que les poissons sont à la rivière (et ce que les humains seraient à l'Anaconda-canoë). En d'autres termes, il s'agit de larves agissant comme des poissons carnassiers, raisons pour lesquelles ils sont figurés ensemble dans le corps de l'Anaconda-chenille et certains groupes tukano estiment être « poissons », tout en s'identifiant par ailleurs à des guêpes.

Revenons maintenant à la forme donnée par les Wayana au *Mulokot* qui serait, en suivant les indications purement iconographiques, un être mi-poisson, mi-chenille (corps du poisson *mulokoïme* – *Brycon falcatus* – et tête de chenille/larve). Si nous suivons le parallèle avec le Nord-Ouest amazonien, il faudrait émettre l'hypothèse que cette forme hybride est une référence aux larves de guêpes évoluant comme des poissons dans le corps de la chenille. Pour les Wayana en effet, les cours d'eau sont des « corps » habités, puisque les poissons et crustacés y résident et que les *ipó*, des prédateurs particulièrement redoutés des Wayana, se cachent dans les eaux profondes qui sont les « entrailles » de ce « corps » :

« Os rios são compreendidos como “corpos” líquidos onde vivem peixes e crustáceos. Seu “ventre”, ou as águas profundas, representam as suas “entranhas”, *iêtepú*, e constituem locais onde se alojam os sobrenaturais, genericamente designados como *ipó* e que constituem os mais temidos predadores do cosmo wayana » Van Velthem 2003 : 99.

Selon cette hypothèse des « poissons vivant dans un corps », ou « poissons-larves-parasites », c'est l'ensemble du *tukusipan*, la « maison des hommes » (litt.: « lieu des poissons tukusi »), qui deviendrait équivalente à la chenille-canoë des Tukano, c'est-à-dire un lieu de transformation des hommes, eux-mêmes compris comme des larves, mais désignés sous l'appellation de poissons *tukusi*. D'après un mythe recueilli par Edmundo Magaña, chez les Indiens tiriyo du Surinam, également de langue caribe, le *tukusipan* est un nid de guêpes abritant une multitude de nains qui se transforment en guêpes la nuit tombée, ainsi que de paniers, probablement les cellules et les opercules tissés par les larves dans lesquels elles se métamorphosent (1987 : 152). Le comportement nocturne de ces « nains » évoque ainsi une espèce de guêpe sociale aux mœurs nocturnes, la Guêpe-parasol *Apoica sp.*, dont le nid suspendu, pour les exemplaires les plus simples, prend la forme d'un toit de case pointu comme le *tukusipan* (Figure 15a), mais pouvant également devenir complètement plat et étendu pour d'autres variétés comme l'*Apoica flavissima*, où il ressemble alors à une galette de cassave, une raie ou à un placenta. Nous verrons plus loin comment la référence à cette espèce de guêpe permet d'interpréter d'autres motifs chez les populations caribes de la région.

15a

15b

15c

Figures 15a. Nids de *Apoica pallida* (British Museum of Natural History, n° 650930, CC BY-NC-SA 2.0) ;  
 15b. Nid de la guêpe-parasol *Apoica pallida* (dessin D. Karadimas, 2015) ; 15c. *Tukusipan* de Talhuwen, Guyane  
 (cl. R. Duin, 2012, avec l'aimable autorisation)

Dans le cas des Wayana, les premiers hommes seraient des larves de guêpe vivant dans la maison des hommes, à l'image des poissons (*tukusipan* : « maison des poissons *tukusi* »), tout comme les ancêtres des humains du Nord-Ouest amazonien le faisaient dans l'Anaconda-canoë-chenille. La forme graphique du *Mulokot* serait ainsi issue de celle d'une larve (tête et patte identiques à celles de la chenille) avec un corps de poisson et ferait référence aux larves de guêpe qui représentent une menace pour l'espèce qu'elles parasitent, comme les esprits aquatiques *ipó* le sont pour les humains. Parmi ces *ipó*, le *Mulokot* devrait correspondre aux *ëtèn* qui, selon le dictionnaire de Camargo, représentent des « chenilles et (des) êtres aquatiques carnivores, appartenant à la mythologie wayana : êtres carnivores [qui attaquent] se développent dans le ventre de la femme » (Camargo & Tapinkili 2009 : entrée « *ëtèn* »). Le *Mulokot* figurerait la forme analogique de ces êtres homicides, construite à partir des images que renvoient les larves parasitoïdes et qui représentent une menace pour les corps parasités.

Rappelons ici que, chez les Wayana, les esprits-ancêtres viennent chez les humains sous la forme de guêpes portant des masques *olok* qui sont, pour le formuler de manière succincte, autant une référence à un état larvaire et au monde aquatique, à la métamorphose et à sa mue, au soleil, qu'une référence à la prédation et à l'immortalité (Van Velthem 2003 : 199 *sqq.*).

De fait, c'est l'ensemble du *tukusipan* qui devient non seulement le lieu des hommes, mais aussi un espace-corps qui leur donne naissance en tant qu'adultes. L'association avec les guêpes doit ainsi se faire sur le même modèle que chez les groupes tukano du Vaupès (Desana, Barasana ou Taywano), c'est-à-dire avec des guêpes parasitoïdes qui se servent du corps d'autres espèces (chenilles, larves, araignées, etc.) pour se reproduire. Suivant ce parallèle, une fois sorties du corps de la chenille, les guêpes laissent cette dernière – ou le corps parasité – comme un placenta pour le groupe (un être double devenant une peau nécessaire à la naissance mais qui meurt lors de l'accouchement). D'où l'identification probable du *tukusipan* avec le *maluwana*-raie (*i.e.* l'équivalent graphique d'un placenta) qui rejoint l'analogie formelle avec le nid de guêpe.

Les derniers artefacts participant de cet ensemble auquel nous faisons référence sont les poteries placées de façon inversée, à l'extérieur, en haut de la maison des hommes, c'est-à-dire au-dessus du toit, à la même hauteur que le *maluwana*, arrimé, lui, au plafond de la bâtisse. D'après Lucia Hussak Van Velthem, cette poterie renversée est associée à une forme en terre cuite représentant une palombe ou un pigeon ramier, aussi connu sous le nom de Pigeon ramiret (*Columba speciosa*), l'ensemble renvoyant

aux temps primordiaux et au mythe de la Création (*Ibid.* : 175). Selon nous, le pigeon ramiret jouerait le rôle d'une guêpe adulte s'envolant après avoir effectué sa métamorphose dans le cocon attaché au dos de la chenille. Plutôt que les paniers trouvés en grand nombre dans la maison des hommes dans la mythologie des Tiriyó du Surinam et du Brésil, la poterie retournée sur le toit, et trouée, incarnerait ce cocon ouvert : elle prendrait comme modèle les chambres de transformation modelées en boue par des guêpes potières dans lesquelles elles déposent des chenilles paralysées servant de nourriture à leurs larves. Ce modèle serait aussi une référence aux « maisons de pierre » à qui les groupes du Vaupès prêtent la faculté d'accomplir des métamorphoses (Karadimas 2012b), expression également utilisée par les Wayana pour évoquer la maison des hommes (Van Velthem 2003 : 173, note 13). Chez les Wayana, l'intérieur des poteries est décoré avec des motifs en doubles grecques, lesquels, suivant leur code de couleur, se retrouvent de façon inversée sur les poteries représentant cet oiseau (Figures 16). Mais surtout, ces grecques ne sont pas sans rappeler un des motifs de vannerie les plus importants des Yekwana que nous étudierons plus loin.

16a

Figures 16a. Poterie en forme d'oiseau des Caribes, Guyane hollandaise (American Museum of Natural History, 40.0/6227) ;  
16b. Poterie collectée chez les Wayana du Para dans les années 1960 (American Museum of Natural History, 40.1/3297, avec l'aimable autorisation)

16b

On retrouve ces mêmes poteries retournées chez les Wauja du Xingu (Brésil) – parfois agrémentées d'une forme aviaire sur le dessus –, ornées de motifs qui se trouvent sur le serpent mythique Arakuni (Figure 17). Le corps de ce serpent est couvert de motifs utilisés par les Wauja dans l'ornementation du corps et la décoration d'artefacts et il semble jouer, pour cette ethnie, le même rôle que la *Tulupele* des Wayana ou le serpent Aramari des Wayampi. Selon Pierre Déléage et Mataliwa Kulijaman

(2012), *Tulupele* est le nom donné à une chenille primordiale, figurée en jaguar et présentée comme monstrueuse – ce qu'elle est, comparativement à la taille des humains-guêpes-Braconides –, recouverte de tous les motifs graphiques aujourd'hui communs aux Wayana et aux Apalaï. Bien que

Barcelos Neto, ethnographe des Wauja, ne donne pas cette interprétation qui est la nôtre, le « serpent » Arakuni de ce groupe ne devrait-il pas aussi être considéré comme une chenille ?

17a

Un autre serpent fantastique de ce groupe en effet, Kamalu Hai, assimilé au premier, est également un

« Anaconda-canoë » (Barcelos Neto 2011 : 1003), transportant sur son dos des poteries retournées (Figure 17b). Ces dernières sont censées représenter des chambres de transformation, à l'image de la poterie de la toiture des Wayana : elles joueraient ici le rôle des pupes que tissent les larves de guêpes une fois sorties du corps de la chenille pour se métamorphoser.

17b

17c

17d

Figures 17a. Être serpent Arakuni agrémenté d'une coiffe en plumes (auteur Aulahu Wauja, in Barcelos-Neto 2011 : 989, fig.1) ;

17b. Anaconda-canoë (auteur Kaomo, in Barcelos Neto 2011 : 1003) ; Poteries retournées des Wauja (17c. coll. part. Amoa Konoya, Arte Indígena shop et 17d. cl. A. Barcelos-Neto, 2000, avec l'aimable autorisation)

Il nous reste à mener une autre discussion concernant le matériel iconographique issu des Indiens yekuana du Venezuela (également de langue caribe).

## Abstractions amérindiennes ou figurations stylisées ? Les motifs des vanneries yekuana

59

Il s'agit d'une variation de cette même forme qui se retrouve peinte à l'intérieur des poteries wayana placées en haut des maisons des hommes, ou sur les vanneries apalaï. Forme épurée constituée de grecques dédoublées reliées entre elles par une simple barre, l'ensemble dessine un motif doublement symétrique qui semble être parfaitement abstrait (Figure 18).

18a

18b

18c

Figures 18. Motif en doubles grecques se faisant face en miroir, reliées par une simple barre.

18a. Articulation "Odosha" (Spurlock Museum, 1998.19.0207, avec l'aimable autorisation) ;

18b & c. Variantes grande et "affinée", vanneries yekuana (cl. Phillip Galgiani, in Guss 1989 :

176, pl. 5 & 178, pl. 7)

Les lignes que David Guss (1989), ethnographe des Yekuana, consacre à la forme épurée de ce motif la décrivent comme une abstraction de l'entité négative du panthéon de cette ethnie, Odosha. Celle-ci est en effet issue du Créateur Wanadi, très exactement de son placenta et du cordon ombilical qui se sont décomposés et ont formé cette entité négative (*Ibid.* : 54). Le motif renvoie ainsi au Créateur et à sa créature. Pour Guss, il s'agit de représenter un principe double (le Bien/le Mal) qui serait intellectualisé en une seule forme lorsqu'il s'exprime iconographiquement. Le principe négatif cependant, incarné par Odosha, est associé au diable chrétien par les Yekuana. Lorsque Odosha est représenté comme motif, il est nommé suivant deux entités : une fois en tant qu'*Odoyamo emudu* « articulations du diable », « Devil's joints »<sup>4</sup>, et une autre fois en tant que *Woroto sakedi* « masque de la mort », du Maître des vanneries : « "The Devil's Face Paint" »<sup>5</sup>. Ou, devrions-nous ajouter, le « masque du diable ». Or, ce

4. « This isolated figure is also referred to as *Odoyamo emudu* or "Odosha's joints", a name that calls attention to both the form of the symbol and its meaning » (Guss 1989 : 107).

5. « While *Sakedi* (or *isakedi*) means "design" or "painting", *woroto* is a Yekuana variant of the Kariña [Kali'na] loan word *ioroko*, meaning Odosha or the Devil [...]. As such, *Woroto Sakedi* might also be translated as "The Mask of Death" » (*Ibid.* : 103).

dernier terme emprunté aux Kali'na, *ioroko*, pourrait être une variation du terme wayana *iolok* « io(r-l)ok(o) » qui, nous l'avons vu, renvoie à des masques avec lesquels sont apparues les guêpes. Lorsque le même motif possède plusieurs coudes additionnels qui s'enroulent pour devenir des spirales (Figure 18c), il devient le « serpent corail », mais selon l'ethnologue Walter Roth (cité in Guss 1989 : 109), le motif est associé, par d'autres groupes caribes, à Oruperi (ou Uruperi), une variante de la chenille Tulupele des Wayana. Nous l'avons vu, cette chenille fantastique contient elle-même tous les motifs des vanneries (*Ibid.* ; voir *supra*).

Face à ce motif épuré des Yekuana renvoyant aux masques du « diable », la question est de savoir s'il est en mesure d'être rapproché des autres formes, plus figuratives, des productions iconographiques des ethnies de langues caribes, ou s'il doit être considéré comme une abstraction complète sans aucun lien avec un référent extérieur. Il nous faut, pour répondre à cette question, puiser dans le matériel iconographique issu de l'archéologie des zones avoisinantes.

Dans un article paru en 2012, nous avons montré comment plusieurs pièces archéologiques de la région du Tolima, en Colombie, étaient des figurations anthropomorphisées de certaines espèces de guêpes parasitoïdes (Karadimas 2012b). Ce qui les rend si énigmatiques aux analyses iconologiques (et donc également aux archéologues qui travaillent sur ce matériel) est que leur composition ne semble pas renvoyer à un être réel, mais plutôt à un hybride constitué d'une tête surmontée par ce qui avait été interprété comme des oreilles, des ailes, une multitude d'appendices dépassant perpendiculairement d'un corps allongé et terminé par une forme d'ancre marine (Figures 19a et c). L'ensemble ne semblait pas cibler un être particulier et cette dernière forme en ancre a parfois été interprétée comme une queue de jaguar se balançant de part et d'autre du corps du félin, alors que les éléments rayonnants autour du visage renvoyaient aux vibrisses d'un jaguar ailé ou, c'est selon, à la coiffe d'un chaman dans son vol extatique.

Il s'avère que cette composition générale en forme d'hybride correspond à la retranscription imagée de plusieurs espèces de guêpes parasitoïdes, dotées de longs ovipositeurs à l'extrémité de leur abdomen, lesquels prennent cette configuration particulière d'appendices s'enroulant sur eux-mêmes en une forme d'ancre (Figures 19b et d). Chez ces mêmes guêpes de la famille des Ichneumonidés, parasites des chenilles et des larves, les antennes répondent visuellement aux ovipositeurs en adoptant, à l'autre extrémité du corps de l'insecte, une disposition symétrique et inverse, c'est-à-dire en prenant la forme de deux éléments filiformes s'enroulant partiellement sur eux-mêmes. Sur les pièces d'orfèvrerie, ces antennes sont

plutôt rendues par des appendices situés sur la tête et forment des « coudes » ou des articulations, comme il en existe chez plusieurs familles d'hyménoptères, alors que les éléments rayonnants sont les poils présents sur leur tête. Sur les pièces archéologiques donc, la figuration des guêpes parasitoïdes – laquelle, nous l'avons vu, revêt une importance certaine chez les groupes amérindiens contemporains – présente certes une forme hybride, mais néanmoins fidèle quant aux éléments qui composent leur anatomie.

On peut ainsi constater que ces deux formes, antennes et ovipositeurs, se répondent en miroir sur le corps de l'hyménoptère et que les orfèvres précolombiens accordaient la même importance à ces insectes que les Indiens contemporains du Nord-Ouest amazonien ou des Guyanes.

19a

19b

19c

19d

19e

Figures 19a & c. Pièces d'orfèvrerie précolombienne du Tolima, Colombie (Museo del Oro del Banco de la República, Bogota, n° O05921 & n° O06418, avec l'aimable autorisation) ;  
19b & d. Guêpe ichneumon aux longs ovipositeurs (FCIT, etc.usf.edu/clipart) ;  
19e. Motif de vannerie en provenance des Apalaï (liveauctioneers.com)

En examinant maintenant les tracés faits pour l'ethnologue Edmundo Magaña par les Indiens tiriyo du Surinam, de langue caribe comme nous l'avons déjà souligné, afin d'illustrer les formes que prennent les différentes constellations reconnues par ce groupe, il y en a un qui attire plus particulièrement notre attention. Il s'agit du tracé intitulé *okomoimë* représentant la constellation de la guêpe<sup>6</sup>.

6. De *okomo* « guêpe », *okomë* en wayana et *-imë* un suffixe augmentatif dans plusieurs langues caribes qui traduit la marque du merveilleux, du fantastique ou de ce que Lucia Hussak Van Velthem nomme le « surnaturel » et qu'il faudrait plutôt considérer comme la marque de l'archétype ou du prototype.

Cette représentation de la constellation de la guêpe pourrait paraître parfaitement abstraite et ne pas renvoyer à une figuration d'un hyménoptère quelconque, si ce n'est qu'elle en propose plutôt une stylisation réduite aux ovipositeurs et aux antennes s'enroulant chacun sur eux-mêmes et reliés par un corps rendu dans sa plus simple expression, soit une compression de la tête, du thorax et de l'abdomen en une forme affinée. Cette manière de représenter la constellation de la guêpe par un informateur tiriyo montre qu'il a retenu ces marqueurs visuels de la classe « guêpe » pour les représenter dans leur ensemble. Il nous importe surtout de montrer qu'il s'agit d'une référence à des éléments réels de leur anatomie projetés mentalement sur un ensemble épars d'étoiles afin d'en faire une constellation.

Figure 20.  
Dessin d'un Indien tiriyo  
représentant  
la constellation  
de la guêpe (*okomoimë*)  
(in Magaña 1987 : 200, fig. 25)

Une fois retranscrite sur des vanneries comme chez les Yekuana, cette forme devient schématique et géométrisée, c'est-à-dire que les courbes se transforment en angles droits. Nous avons vu que la forme donnée par les Indiens yekuana à ce dessin de base se retrouve dans leur vannerie et renvoie aux personnages majeurs de leur mythologie (le serpent corail Awidi, l'entité maléfique Cajushawa et ses démons odosha), mais plus encore que Awidi, Cajushawa est une entité négative associée au diable chrétien. Lorsqu'il est représenté avec un trait supplémentaire en son milieu (Figure 21), ce motif est interprété par les Yekuana comme une figuration des jambes et des pieds de cette entité :

« When this figure is multiplied, the line bisecting it becomes part of a new counterimage called *tuhukato*, “with legs” [...]. The line itself which runs down its middle is referred to as “its feet” » (Guss 1989 : 107).

Figure 21. Motif du “Masque du diable”  
des Yekuana (in Roth 1924 : 356, pl. 168)

Cette forme devrait ainsi être comparée aux pattes des guêpes, comme sur la pièce d'orfèvrerie du Tolima colombien où elles apparaissent sous la forme de lignes droites perpendiculaires à l'abdomen de l'insecte (Figure 19).

Chez les Yekuana et d'autres groupes de langue caribe, il est probable que cette forme dérive d'une référence à l'anatomie singulière de la guêpe parasitoïde et qu'elle en soit une stylisation. C'est en effet cette classe de guêpe qui a été désignée par le terme *yurupari* dans le Nord-Ouest amazonien, où elle est aussi associée au diable chrétien, pour des raisons que nous avons exposées dans une autre contribution intitulée « Yurupari ou les figures du diable » (Karadimas 2007). Dans cet article, des pièces de tissus des Chimu du Pérou précolombien nous permettaient de montrer que des figures cornues étaient déjà présentes dans l'univers amérindien et qu'il est probable que les images du diable, également cornu, arrivées avec la colonisation, aient participé de l'assimilation, par les Amérindiens, de leurs propres entités à cette figure chrétienne. Jusqu'ici interprétés comme des oreilles de félin, ces appendices sont une retranscription graphique des mandibules de l'hyménoptère sur une figure anthropomorphe pour laquelle ils forment des sortes d'« oreilles » ou de « cornes » (*Ibid.*).

Chez les Chimu toujours, le personnage central de leur panthéon est parfois représenté avec des doubles spirales situées en haut et en bas du corps, où elles semblent retranscrire les antennes et les ovipositeurs de ces hyménoptères et leur disposition en miroir (Figure 22a). Il s'agit là d'une retranscription graphique analogue à celle que reproduisent certains groupes caribes du même référent naturel qu'est la guêpe parasitoïde.

22a

22b

Figures 22 a. Figure centrale du panthéon chimu, dotée de doubles spirales segmentées (tissu chimu, Pérou, IX<sup>e</sup> – XIV<sup>e</sup> siècle, American Museum of Natural History, n° B.7777, avec l'aimable autorisation) ;

22b. Guêpe pompile sud-américaine aux antennes segmentées enroulées de façon analogue (cl. D. Karadimas, 2014)

Il est ainsi probable que les figures majeures du panthéon yekuana renvoient à ce même ensemble d'hyménoptères au comportement parasitaire considéré comme négatif, et que le motif dit « des articulations d'Odosha » ou du « masque du diable » soit, comme dans les iconographies

des autres groupes caribes ou sur les pièces archéologiques, des références anciennes à cette famille de guêpes. Au présent ethnographique de David Guss cependant, ces motifs semblent détachés de toutes références au domaine de la nature, bien que les termes qui les désignent évoquent un être négatif associé aux hyménoptères.

Semblant appartenir essentiellement aux Yekuana, ces motifs se retrouvent toutefois sur d'autres artefact que des vanneries, comme les masques wayana, où ils apparaissent en tant qu'ornements faciaux des esprits Tamok. Est-il possible de relier ces motifs à des éléments réels de l'anatomie de ces êtres avant tout présentés comme des esprits ?

### Des motifs de vanneries yekuana aux masques Tamok

En suivant maintenant un parallèle proposé par Renzo Duin dans son travail de 2009, nous nous proposons de revenir sur cette association entre les personnages de la mythologie yekuana, le motif de la vannerie et son association avec des masques, mais cette fois-ci en provenance des Wayana.

Figure 23. Différents motifs de masques Tamok des Wayana (in Duin 2009 : 350, fig. 7.7)

Duin est le premier à faire un parallèle novateur et pertinent à partir de l'analyse comparée de la forme du motif sur le masque Tamok des Wayana et le motif dit des « articulations d'Odosha » ou, comme le désignent également les Yekuana, le « motif affiné du diable » (*Woroto Sakedi simiñasa*, de *simiñasa* « the thin one » [David Guss 1989 : 122]). Pour Duin, les motifs présents sur les masques de Tamok (Figure 23), sont des variations d'un seul thème de base et correspondent aux peintures faciales

de ces entités (2009 : 356). Sur la figure 24, Duin propose une succession de déclinaisons du motif de base nommé « panthère » ou « jaguar noir » (« *apuweika* or *taliliman istaino* [panther or black jaguar] » [*Ibid.* : 354]) du masque Tamok des Wayana, qu'il compare avec le motif d'Odosha des Yekuana. Chez ces derniers en effet, une variante ténue de ce même motif est nommée *mado fedi* « face de jaguar » (Guss 1989 : 111), autrement dit, ces motifs wayana et yekuana renvoient tous deux au jaguar ou à l'une de ses qualités.

Figure 24. Variations du motif de base des masques Tamok en comparaison du motif *waroto sakedi* ou *mado fedi* des vanneries yekuana (in Duin 2009 : 354, fig. 7.11)

Or, pour les Wayana, ce masque est porté par des invités, c'est-à-dire des « autres sociologiques » ou des affins, pendant une procession effectuée lors de la construction du *tukusipan* d'une localité donnée (Duin 2009 : 343-345). D'après Renzo Duin, il faut décomposer la cérémonie de Tamok en deux séquences. La première renvoie à la procession lors de laquelle les hommes *alter* viennent et participent à la construction du *tukusipan*, et la seconde lorsque les hommes d'une même localité imitent les esprits Tamok pour se moquer d'eux, en une sorte de procession apotropaïque censée les éloigner de la localité (*Ibid.* : 346). Jean-Marcel Hurault, ethnographe des Wayana note en effet que :

« [...] les esprits Tamok, nains vivants dans la rivière, sont particulièrement redoutés. Ils viennent de nuit dans les villages s'attaquer aux enfants [...]. On pratiquait autrefois contre les Tamok une danse au cours de laquelle les participants, entièrement dissimulés par des lanières d'écorce ukolat tombant jusqu'à terre, balayaient le village de coups de fouets » (1968 : 17).

Cette procession ou danse avait déjà été décrite par le médecin militaire et anthropologue Jules Crevaux, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; il la désignait sous le terme de *wayana pono*. Selon Duin, les Wayana d'aujourd'hui, en plus de ne plus pratiquer cette danse et d'avoir pratiquement oublié les éléments

de la mythologie qui l'accompagnaient, ne reconnaissent pas de sens particulier à ce terme en dehors de l'affixe *-pono* qui signifie les « habitants de... ». Duin propose une étymologie alternative qui verrait dans *pono* une combinaison de *upo* (« nid ») et *-no*, un nominalisateur, ce qui donnerait « a nest one : “un du nid” » (2009 : 341). Si l'on associe cette dernière proposition aux informations de Hurault selon lesquelles les esprits Tamok sont des nains à l'activité nocturne et que, chez les Tiriyó, c'est à des nains nocturnes que sont comparées des guêpes constructrices des nids – eux-mêmes assimilés à des *tukusipan* –, ne faut-il pas également rapprocher les masques Tamok revêtus par ceux qui viennent construire les maisons des hommes des guêpes ennemies ? Cela illustrerait l'information d'Henri Coudreau, explorateur et cartographe de la Guyane, selon laquelle les hommes masqués, une fois finie la danse du fouet au coucher du soleil, pouvaient danser *acomeu* (*okomë*) la « guêpe » (Coudreau, cité in *Ibid.* : 347). Auquel cas, il est possible de reconnaître sur les masques Tamok une adaptation, à l'échelle d'un visage et non plus d'un être entier, du motif représentant ailleurs la guêpe.

25b

Figures 25a.  
Tête d'hyménoptère, ici un  
Euménidé ou guêpe potière  
(dessin D. Karadimas, 2015) ;  
25b. Masque Tamok  
des Apalaï du Brésil,  
collecté dans les années 1930  
(American Museum  
of Natural History,  
n° 40.1/ 6366, avec l'aimable  
autorisation)

25a

En effet, dans les différents types des dessins des masques établis par Renzo Duin (Figure 23), on remarque que les grecques du haut du masque correspondent à une stylisation des antennes des guêpes – coudées ou enroulées – qui se réunissent sur le devant du visage au niveau du nez (sur un visage anthropomorphisé). La barre continue qui figure le corps de la guêpe dans le motif tiriyo est ensuite interrompue à

une ou plusieurs reprises pour placer une bouche humaine, puis le bas du masque reçoit l'autre combinaison de grecques tournées vers le haut qui devrait être une référence autant au motif général de la guêpe chez les Tiriyo qu'à l'anatomie de la tête de la guêpe. Il est probable qu'une partie des pièces buccales aient été visées par ces motifs. La grecque double placée sous la bouche du masque serait une possible évocation des palpes – articulés comme les antennes – qui s'enroulent sur eux-mêmes à la façon des ovipositeurs. Le triangle blanc du bas du masque serait ainsi autant une référence aux mandibules et galeae triangulaires et à la glosse, ou langue des hyménoptères, qu'une évocation du dard si le dessin renvoyait à l'insecte dans sa totalité. L'être ainsi masqué du motif du visage de la « panthère » ou de la guêpe parcourt le village grâce à son fouet, donnant une image complète d'une guêpe ennemie.

### De la raie-placenta au double de la guêpe

En suivant l'ethnographie de David Guss concernant les Yekuana, la relation entre Wanadi et Odosha prend des traits mythologiques analogues à ceux rencontrés plus au sud de la macro-zone caribe, chez les groupes de langues arawak, comme les Curripaco en Colombie. Cette relation unit la raie à Kuwai, qui est l'équivalent de Yurupari pour la région du Vaupès, et renvoie à un « être hyménoptère ». Le terme *kuwai*, « abeille », désigne en effet un ensemble d'êtres qui ressemblent aux abeilles, dont les guêpes (Jonathan Hill, cité in Karadimas 2012b). Or la raie représente le placenta de Kuwai, association énigmatique quant à la relation qui unit ces deux espèces. Chez les Yekuana, nous l'avons vu, Odosha est issu du placenta et du cordon ombilical du Créateur Wanadi et, tout comme la raie des Curripaco, il est ainsi le double négatif assimilé au diable, mais aussi le double chthonien et nocturne de Wanadi, le soleil. L'ethnographe des Yekuana ne donne pas d'autres informations concernant les assimilations possibles de cette entité négative avec, par exemple, la raie, tout en soulignant que l'un et l'autre (Wanadi et Odosha) sont identiques, assimilables à des jumeaux. Selon Guss toujours (1989 : 57), Odosha prend les traits de Wanadi lorsqu'il fait accomplir aux enfants de ce dernier le premier inceste entre frère et sœur. Sous cet aspect, il est l'équivalent d'une raie, puisque, chez les Miraña, la raie est interdite à la consommation car elle rend incestueux ceux qui en mangeraient alors que, mythologiquement, le placenta est le produit d'une relation incestueuse. Chez les Yekuana, la relation incestueuse entre les deux enfants du Créateur entraîne les premières règles de la jeune fille (*Ibid.*), alors que chez les Miraña, ce sont les règles qui deviennent le placenta.

Yurupari des Tukano et des groupes du Vaupès, Kuwai des Arawak de la région du Guainía incarnent l'un comme l'autre des valeurs tant négatives que positives et sont tous deux inspirés du comportement parasitoïde de la guêpe à laquelle ils sont identifiés. Quant au personnage de la raie, il intervient surtout en tant que double-placentaire du Soleil et occupe la place d'Orion.

Nous avons vu plus haut comment raie et chenille étaient associées, et que cette relation s'exprime iconographiquement dans le *maluwana* des Wayana. Pour la guêpe, la chenille représente un « placenta », entendu comme un être ou un corps aux dépens duquel on naît. L'expression directe de cette relation s'inscrit dans le ciel-de-case (Epsilon d'Orion au zénith) et dans l'iconographie des massues des Kali'na (les deux faces de raie en tant qu'Orion), mais ne semble pas avoir d'équivalent dans l'iconographie des Yekuana, où le motif de Wanadi ne paraît pas, non plus, participer de cette composition. Selon Guss toutefois, le motif de Wanadi prend la forme d'une croix de saint André et est désigné comme les « épaules du Pic de Malherbe » (*Campephilus melanoleucos*). Ces « épaules » renvoient aux plumes blanches en forme de V sur le dos de l'oiseau. Pour créer le motif en forme de croix, la forme est dédoublée vers le bas afin de dessiner une croix en forme de X. On la retrouve en tant que motif sur les vanneries de ce groupe où elle apparaît comme une croix interprétée parfois selon la symbolique chrétienne, lorsqu'elle est disposée verticalement et non pas obliquement (Déléage 2007a). Si nous partons du fait que, chez les Yekuana, Odosha a été détaché de Wanadi mais que, chez les autres populations de la région, c'est la raie qui représente le placenta de l'entité majeure associée au Soleil et que Wanadi est le « Fils du Soleil », alors Odosha en représente le double astronomique, c'est-à-dire Orion (Karadimas 2003). Wanadi et Odosha étant équivalents mais dotés chacun d'un motif spécifique, il faudrait s'interroger sur la relation qui les unit lorsqu'ils sont associés sur certaines vanneries (Figure 26) puisque, iconographiquement, Odosha est démultiplié afin que chacun des motifs qui le représentent puisse prendre la place d'une des étoiles périphériques de la constellation, réparties autour d'une croix (l'équivalent des yeux de raies des massues kali'na). Wanadi en tant que croix renvoie autant à un point astronomique, le zénith à la croisée des droites, par lequel passe le soleil équinoxial, qu'à une étoile, Epsilon d'Orion (également au zénith), puisque l'un est l'équivalent nocturne de l'autre.

Figure 26.  
Motif de Wanadi  
motai "épaules  
du Pic de  
Malherbe", disposé  
avec quatre motifs  
d'Odosha sur une  
vannerie yekuana  
(in Guss 1989 : 206,  
pl. 35, avec l'aimable  
autorisation)

Cette thématique se retrouve également sur les motifs des massues puisque, chez les Yekuana, l'autre nom du motif d'Odosha est *mado fedi*, le « visage du jaguar » (cf. *supra*), qui est maître de la massue nommée *tamu*, identique à celles des groupes caribes de la côte :

« In still another story, Mado (jaguar) is the owner of a deadly armament called *tamu*, which the Yekuana succed in stealing away from him. Shaped like a long hourglass with cover basketry [...] around its center, this three-foot long club is today one of the three traditional weapons of the Yekuana » (Guss 1989 : 111).

Or, nous avons vu que les motifs des deux faces de raie y prenaient la forme d'un croisement des diagonales d'un trapèze qui sont semblables au motif de Wanadi des deux V accolés par leur extrémité inférieure qui pointent vers une représentation d'Epsilon d'Orion.

On passe ainsi graphiquement de la forme des raies-Orion (Figure 27b) réduite ensuite à un cercle central accompagnée d'un début de croix (Figure 27a), à celle de la guêpe-zénithale en tant que croix agrémentée de spirales divergentes (Figure 27c) dans un jeu d'images et d'évocations astronomiques. Ainsi, dans la Figure 27b, les spirales du haut et du bas du motif central permettent de passer graphiquement de l'évocation des raies stellaire à celle de la guêpe-solaire pour, finalement, arriver à sa figure stylisée (Figure 27d).

27b

27c

27a

27d

Figures 27. Variations entre les motifs des deux faces de raies évoquant Epsilon d'Orion et le zénith ou en tant que croix associés au motif de la guêpe sur différents casse-têtes caribes (27a. Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, n° ANT.Br:33 ; 27b. & c. in Stolpe 1974 : fig. 30 & 48 ; 27d. Dessin D. Karadimas, 2015, d'après la massue caribe n° 40.0/6339 de l'American Museum of Natural History)



Les motifs des casse-têtes guyanais, des ciel-de-cases wayana et vanneries yekuana s'inscrivent dans un ensemble plus vaste de conceptions mythiques, astronomiques et cosmogoniques qui jouent des modalités d'abstraction dans leurs iconographies afin de donner à voir des articulations entre images et mythologies.

Les positions relatives entre centralité et périphérie dans les artefacts, associées à la contraction et la stylisation des formes permettent de construire une multitude de motifs servant d'ornementation des corps et des objets tout en donnant à voir une somme de savoirs. La mise en abyme des motifs n'interdit cependant pas qu'ils soient une manière de figurer autant que de référer, même si cela se fait de façon quasi abstraite pour certaines réalisations, soit de référents naturels (chenilles, raies, poissons, larves, étoiles, etc.), soit de conjonctions particulières d'événements astronomiques. Placées en comparaison de la région voisine du Nord-Ouest amazonien par l'intermédiaire du Guainía, nous voyons apparaître des conceptions analogues quant aux figures majeures des panthéons respectifs. Les phénomènes de parasitisme y occupent le même rôle clé dans l'identification que les hommes doivent adopter, reprenant en cela la mythologie de l'origine des humains (aujourd'hui présents sous la forme des « ancêtres », les hyménoptères).

L'analyse des modalités graphiques de ces groupes ne peut donc que difficilement se passer des références mythologiques et des renvois au milieu ambiant qu'elles retranscrivent. L'abstraction, dans ce sens, n'est qu'une façon d'épurer une figuration dans l'intention de l'inscrire au sein d'un artefact afin qu'il devienne le support visible d'une maîtrise d'un savoir sur la société (et non pas seulement une maîtrise technique). L'hybridité, enfin, tant des êtres « surnaturels » que de ceux issus de figures de l'archéologie, constitue une mise en images de ce que des êtres réels évoquent par l'intermédiaire de leur forme. Un jeu d'images qui se mue rapidement en énigme, véritable casse-tête guyanais rendu intelligible au moyen d'une comparaison entre les groupes, leurs mythologies et leurs savoirs.

*Centre national de la recherche scientifique  
Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris  
dimitri.karadimas@college-de-france.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Wayana – Kali'na – Yekuana – iconographie amérindienne/*ameridian iconography* – perception – image (théorie de l')/*image theory* – mythologies amériennes/*Ameridian mythologies* – Amazonie/*Amazonia* – Caribe.



Localisation des groupes ethniques cités

- Barcelos Neto, Aristóteles**  
 2011 « A serpente de corpo repleto de canções : um tema amazônico sobre a arte do trançado », *Revista de antropologia* 54 (2) : 981-1012.
- Camargo, Eliane & Tapinkili**  
 2009 *Dictionnaire bilingue wayana-français* [[http://www.vjf.cnrs.fr/celia/FichExt/Dic\\_alphas/wayana\\_francais/index.htm](http://www.vjf.cnrs.fr/celia/FichExt/Dic_alphas/wayana_francais/index.htm)].
- Chapuis, Jean**  
 1998 *La Personne Wayana entre sang et ciel*. Aix-en-Provence-Marseille, Université Paul Cézanne (Aix-Marseille), thèse de doctorat [[http://classiques.uqac.ca/contemporains/chapuis\\_jean/personne\\_wayana\\_entre\\_sang\\_et\\_ciel/personne\\_wayana.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/chapuis_jean/personne_wayana_entre_sang_et_ciel/personne_wayana.html)].
- Courtz, Hendrik**  
 2008 *A Carib Grammar and Dictionary*. Toronto, Magoria Books. [<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/12578/Thesis.pdf?sequence=1>].
- Déléage, Pierre**  
 2007a « La croix Yekuana : interprétations mythiques et graphiques de la croix chrétienne chez les Yekuana d'Amazonie vénézuélienne », *Images Re-vues* [Online] 4 [<http://imagesrevues.revues.org/150>].  
 2007b « Les répertoires graphiques amazoniens », *Journal de la Société des américanistes* 93 (1) : 97-126.
- Déléage, Pierre & Mataliwa Kulijaman**  
 2012 « Imilikut eitoponpë : inscriptions originelles wayana », *Vacarme* 58 : 204-217.
- Delpuech, André & Benoît Roux**  
 2013 « Des cabinets de curiosités aux musées modernes : où sont les objets caraïbes des Petites Antilles ? », in B. Berard, ed., *50 ans d'archéologie caribéenne 1961-2011 Martinique*. Actes du 24<sup>e</sup> congrès de l'Association internationale d'archéologie de la Caraïbe, EA 929 AIHP/GEODE, Université des Antilles et de la Guyane, Victor Schoelcher.
- Duin, Renzo**  
 2006 « Maluwana, Pinnacle of Wayana Art in the Guyanas », *Baessler-Archiv* 54 : 119-144.  
 2009 *Wayana Socio-Political Landscapes. Multi-Scalar Regionality and Temporality in Guiana*. Gainesville, University of Florida, PhD Dissertation.  
 2014 « Historical Complexity of Myth : In Search of the Genesis of the Whip-Dance Whereby Wayana Dance in Imitation of Tamok (Eastern Guiana Highlands) », *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi. Ciências Humanas* 9 (3) : 741-772.
- Gallois, Tilkin Dominique**  
 2005 « De sujets à objets : défis de la patrimonialisation des arts et savoirs indigènes », in Luís Donisete Benzi Grupioni, ed., *Brésil indien. Les arts des Amérindiens du Brésil. Catalogue de l'exposition, 21 mars-27 juin 2005. Paris, Galeries nationales du Grand Palais*. Paris, Éd. de la RMN : 98-110.
- Gell, Alfred**  
 1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford-New York, Clarendon Press.
- Gentil, Gabriel & Ana Carla Bruno**  
 2007 « Bahsariwii : a Casa de Danças », *História Ciências Saude-Manguinhos* 14 : 213-255 [<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v14s0/10.pdf>].
- Guss, David**  
 1989 *To Weave and Sing. Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley, University of California Press.
- Hurault, Jean-Marcel**  
 1968 *Les Indiens Wayana de la Guyane française. Structure sociale et coutume familiale*. Paris, Éd. de l'ORSTOM (« Mémoires de l'ORSTOM »).

Karadimas, Dimitri

2003 « Le masque de la raie : étude ethno-astronomique de l'iconographie d'un masque rituel miraña », in *L'Homme* 165 : *Image et Anthropologie* : 173-204 [http://lhomme.revues.org/202].

2007 « Yurupari ou les figures du diable : le quiproquo des regards croisés », *Gradhiva* 6 nouv. sér. : 45-58 [http://gradhiva.revues.org/986].

2008 « La métamorphose de Yurupari : flûtes, trompes et reproduction rituelle dans le Nord-Ouest amazonien », *Journal de la Société des américanistes* 94 (1) : 127-169 [http://jsa.revues.org/9253].

2010 « Animaux imaginaires et êtres composites », in Philippe Descola, ed., *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Exposition, musée du quai Branly, février 2010-juillet 2010. Paris, Somogy-Musée du quai Branly : 184-191.

2012a « Animism and Perspectivism : Still Anthropomorphism ? On the Problem of Perception in the Construction of Amerindian Ontologies », *Indiana* 29 : 25-51.

2012b « Historia de diablos, Mitos de avispa : Acercamiento iconográfico a una unificación regional », in François Correa Rubio, Jean-Pierre Chaumeil & Roberto Pineda, eds, *El Aliento de la memoria. Antropología e historia en la Amazonia andina*. Bogotá, Universidad nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, Departamento de antropología-CNRS-FEA : 68-86.

2014 « Voir une chenille, dessiner un serpent à plumes : analyse iconographique des serpents fantastiques dans la Mésoamérique précolombienne », *Journal de la Société des américanistes* 100 (1) : 7-43.

Magaña, Edmundo

1987 *Contribuciones al estudio de la mitología y astronomía de los indios de las Guayanas*. Amsterdam, CEDLA / Smithfield, Foris Publications.

1988 *Orión y la mujer Pléyades. Simbolismo astronómico de los indios kaliña de Surinam*. Amsterdam, CEDLA / Smithfield, Foris Publications (« Latin America Studies » 44).

Orbigny, Alcide d'

1835-1847 *Voyage dans l'Amérique méridionale*. Paris, Pitois-Levrault.

Roth, Walter

1924 *An Introductory Study of the Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Indians*. Washington, US Bureau of American Ethnology.

Severi, Carlo

2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Rue d'Ulm-Musée du quai Branly (« *Æsthetica* »).

2011 « L'espace chimérique : perception et projection dans les actes de regard », *Gradhiva* 13 : 8-47 [http://gradhiva.revues.org/2013].

Severi, Carlo, ed.

2003 *L'Homme* 165 : *Image et anthropologie*. Paris, Éd. de l'EHESS [http://lhomme.revues.org/293].

Stolpe, Hjalmar

1927 *Collected Essays in Ornamental Art*. Foreword by Henry Balfour. Stockholm, Aftonbladets tryckeri. 2 vol.

1974 *Amazon Indian Designs from Brazilian and Guianan Wood Carvings*. Ed. by Theodore Menten. New York, Dover Publications (« Dover Pictorial Archive Series »).

Van Velthem, Lucia Hussak

2003 *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Museu nacional de etnologia-assírio & Alvim.

Dimitri Karadimas, *Casse-tête caribe, jeu d'images : analyses iconographiques des motifs des massues circum-caribes, des ciel-de-cases wayana et des vanneries yekuana*. — Les groupes de langue caribe des Guyanes possèdent une iconographie particulière constituée majoritairement de formes en apparence abstraites, classée à la suite des travaux de Stolpe, dans les années 1930, sous la rubrique de l'« ornementique ». Largement repris par Carlo Severi pour illustrer son *Principe de la chimère*, ce point de vue n'est pas sans poser plusieurs interrogations quant à son ancrage ethnographique. En examinant alternativement les dessins présents sur les ciel-de-cases, les casse-têtes, les masques et les vanneries de cette aire culturelle, notre contribution entend déconstruire le caractère prétendument « abstrait » des premières interprétations proposées, tout en montrant, au contraire, leur inscription dans une référence imagée au réel. La restitution des images dans leur contexte ethnographique nous autorise à montrer que le « principe » dégagé par Severi ne peut se fonder sur ce corpus iconique pour illustrer sa proposition théorique.

Dimitri Karadimas, *Carib Brainteaser : Game of Images. Iconographical Analysis of Circum-Carib War-clubs, Wayana Wheel-of-the-ceilings and Ye'kuana Trays*. — The Carib speaking groups of the Guyanas use a complexe iconography mostly based upon apparently abstract forms that were classified under the « ornamental » category after the work of Stolpe in the 1930's. Abundantly retaken by Carlo Severi to illustrate his *Principe de la chimère* this point of view goes not without serious questioning as to its ethnographical background. By taking under analysis the drawings present on the painted disks, war-clubs, masks and baskets from this cultural area, our contribution will deconstruct the presumably abstract characteristics that was given to them by the first interpretations. At the same time, we will show that they are inscribed in an imaged reference to reality. Restitution of those images into the ethnographical context allows us to show that the «principe» presented by Severi can not be grounded on this iconic corpus to illustrate his theoretical proposition.