



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

13 | 2011

Pièges à voir, pièges à penser

Le masque de l'animiste

Chimères et poupées russes en Amérique indigène

The Animist's Mask. Chimeras and Russian dolls in indigenous America

Carlos Fausto



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2030>

DOI : 10.4000/gradhiva.2030

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 18 mai 2011

Pagination : 48-67

ISBN : 978-2-35744-042-5

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Carlos Fausto, « Le masque de l'animiste », *Gradhiva* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 18 mai 2011, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2030> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2030



Le masque de l'animiste

Chimères et poupées russes
en Amérique indigène¹

*Ne Dio, suo grazia, mi si mostra altrove,
Piu che 'n alcun leggiadro e mortal velo
E quel sol amo, perche 'n quel si specchia.*
(Michelangelo Buonarroti, Sonetto LVI)

Carlos Fausto



1. Ce texte a été présenté pour la première fois en novembre 2007, au musée du quai Branly, au colloque « Art-Image-Mémoire » organisé dans le cadre d'un accord Capes-Cofecub (2007-2010). Il a été représenté en anglais à la réunion de la SALSA à Oxford en juin 2008. Une partie du présent article se fonde sur un texte présenté en 2003 au congrès international des américanistes à Santiago (Fausto 2011). Dans cette version finale, j'ai maintenu le texte de 2007, en ajoutant de nouvelles parties et un dialogue avec le travail de Philippe Descola (2010) que j'ignorais à l'époque. J'ai eu le privilège de voir ce texte révisé et traduit par Emmanuel de Vienne, qui m'a aussi aidé à clarifier mon argument. Je tiens à remercier Carlo Severi pour notre collaboration et le Capes-Cofecub pour le financement de ce projet. Je remercie aussi Mutuá Mehinaku pour ses commentaires fort pertinents sur le masque Atuguá ainsi que Sepê Kuikuro pour avoir gentiment accepté que j'utilise ses photos dans cet article.

À la fin du XIX^e siècle, quatre expéditions allemandes atteignirent les sources du fleuve Xingu. Les deux premières furent conduites dans les années 1880 par le célèbre ethnologue Karl von den Steinen ; les deux autres, une décennie plus tard, par Hermann Meyer, qui ne connut pas la même renommée ni ne laissa de rapports aussi remarquables que ceux de son prédécesseur. Il présenta néanmoins en 1904, au congrès international des américanistes, une communication sur l'art des Indiens du Xingu dans laquelle il analysait quelques masques de la région. Il écrivit notamment sur l'un d'entre eux :

« Au moyen de certaines lignes, l'artiste essaye de représenter de manière adéquate certaines parties du corps qu'il croit importantes. Mais dans cette opération, il confond deux idées : celle de reproduire des parties du corps humain et celle de représenter des symboles animaux qui montrent la finalité spéciale du masque. [...] Il est difficile de décider dans quelle mesure les différentes parties du masque cherchent à représenter le corps humain ou un animal déterminé. » (Meyer 1906, cité dans Krause 1960 : 116)

Meyer touchait ici à un problème central pour l'analyse des iconographies et des objets rituels amérindiens : l'apparente confusion produite par la multiplication des référents et le mélange de formes animales et humaines. Il ne pouvait en l'occurrence aborder cet objet autrement que comme une ébauche rudimentaire de représentation figurative. C'est pourquoi il est resté indécis : les Indiens voulaient-ils représenter un homme ou un animal ?

Dans cet article, j'essaierai de répondre à cette question en me concentrant sur l'efficacité des masques amérindiens en tant qu'objets rituels. Si l'on accepte que l'agentivité d'un masque résulte de l'attribution d'une subjectivité quelconque à cet objet, alors deux questions se posent qui relèvent de l'ethnographie : d'abord, de quel type de subjectivité s'agit-il ? Ensuite, quelles sont les propriétés formelles

PAGE 48

Fig. 1 Derniers préparatifs de la cérémonie de Kuarup dans un village kuikuro. Tagukagé Kuikuro, principal chanteur et spécialiste rituel, Mato Grosso, Brésil, 2005. Photo Sebastião Salgado © Sebastião Salgado/ Amazonas Images/Contact Press Images.

qui font qu'un masque se prête à l'attribution de subjectivité ? On pourrait répondre à ces interrogations de manière déductive et particulariste : l'agentivité des masques amérindiens serait la conséquence logique d'une ontologie qui n'est pas fondée sur la séparation sujet-objet. Il serait aussi possible, à l'inverse, d'adopter une perspective universaliste selon laquelle le statut de personne qu'on prête aux masques relève d'une réponse générique, proprement humaine, aux images rituelles en général. En naviguant entre ces deux pôles, je chercherai à défendre ici deux notions formelles – « emboîtement récursif » et « référence multiple » –, afin de rendre compte de l'efficacité rituelle des masques en Amérique indigène.

Croyance et présence

Le paradoxe du masque est que tout le monde sait qu'à l'intérieur, ne se trouve pas un esprit, mais un membre de sa propre communauté ; et, cependant, un masque sans personne pour le porter reste un simple objet inerte. La question est de savoir comment un masque peut être effectif, c'est-à-dire comment le déguisement n'est pas pris à la lettre, mais, au contraire, donne lieu à une attribution de subjectivité *déplacée*. Comment l'absent se rend-il présent (et le présent, absent) ? Comment le visible recule-t-il pour céder la place à un invisible rendu visible par le moyen du masque ?

Pour répondre à cette interrogation, je laisse de côté le « problème de la croyance », qui nous emmènerait vers deux questions que je préfère éviter : les Amérindiens croient-ils en leurs masques ? Et si oui, comment peuvent-ils y croire ? À tenter d'y répondre, on risque de tomber dans une « ethnologie traditionnelle des croyances d'autrui » (Lenclud 1990) et d'importer artificiellement une notion tributaire des grandes religions monothéistes². Or il est nécessaire d'éviter aussi bien la définition doctrinale de la croyance (comme adhésion à un ensemble de doctrines explicites) que celle, plus spontanéiste, qui en fait l'adhésion à une vision du monde implicite. Il est plus intéressant de penser la « croyance », à la manière de Pouillon (1993), comme impliquant nécessairement le doute, et l'acte de croire comme un état mental caractérisé par une incertitude constitutive (Severi 2007 : 241)³. Cette piste nous oblige en effet à expliciter les conditions dans lesquelles surgissent des situations d'instabilité cognitive telles que l'interprétation d'une sortie des masques comme « étant peut-être un cas de présence d'un esprit ».

Je viens d'employer ici la notion de « présence », qui exige aussi une certaine prudence. Elle resurgit aujourd'hui en anthropologie en lieu et place de celle de représentation, jugée inapte à rendre compte des rituels non occidentaux parce qu'elle serait justement trop « occidentale ». Mais, loin d'être neuve, cette opposition entre présence et représentation demeure bien traditionnelle et a jadis été utilisée pour marquer la différence entre la modernité européenne et les peuples primitifs. Elle apparaît même si persistante dans notre tradition que Belting, citant Erhart Kästner, en parle comme de « l'ancienne antithèse entre représenter et être présent, entre occuper la place de quelqu'un et être ce quelqu'un » (1994 : 9).

Cette opposition se trouve bien au cœur de l'interprétation par Fritz Krause des masques amérindiens. Il écrit ainsi dans un texte du début des années 1930 :

« Les danseurs masqués sont véritablement l'être en question. Ils ne représentent pas simplement ces êtres, ni ne les présentent à la manière d'une pantomime comme si c'était un spectacle [...]. Les actions que les masqués réalisent ne sont pas simplement symboliques, mais comprises comme totalement réalistes. » (Krause 1931 [ms. : 13])

● ● ●
2. Mais comme le remarque finement Pouillon : « [...] et pourtant, chaque jour, dans chaque église, on peut entendre : "je crois en Dieu". Croire, c'est être sûr, mais, s'il faut le dire et le répéter, n'est-ce pas pour s'en persuader ? » (1993 : 22)

3. La référence classique en ethnologie pour cette mise en doute de la notion de croyance est Needham (1972), qui, avec une tournure sceptique, reprend de façon systématique une question qui a toujours hanté la discipline. Pour une discussion plus récente en français, voir *Terrain* 14 (Lenclud 1990). Pour un argument contraire, voir Noret (2007), qui rejette la subordination du croire au doute. Cf. aussi mon analyse du problème, à partir d'une situation ethnographique précise en Amazonie, dans « The Bones Affair » (2002).



Fig. 2 Masque de phoque yup'ik, Kuskowin Area © Courtesy of the Burke Museum of Natural History and Culture, Catalog Number 1.2E644 (don de Robert Gierk).

À l'époque de Krause, cette confusion entre être et symbole, présence et représentation, prototype et image, se révélait l'indice d'une mentalité qui n'avait pas encore accédé au temple de la raison. On utilise aujourd'hui un vocabulaire similaire pour parler de différences ontologiques – certes incommensurables et non hiérarchisables – selon lesquelles là où « nous » (les Occidentaux) verrions une représentation, les « autres » (les non-Occidentaux ou les prémodernes) postuleraient une présence réelle.

Cette substitution du signe par la chose prend à rebours le mouvement de la Réforme et sa négation de la présence du corps et du sang du Christ dans l'Eucharistie, un mouvement qui, d'une certaine manière, a ouvert la voie à une lecture de la peinture religieuse comme « Art » au cours des siècles suivants. Ce n'est pas un hasard si le retour aujourd'hui de la « présence » s'accompagne justement de discussions sur la « fin de l'Art » : l'accent sur l'efficacité, le pouvoir et l'agentivité des images est une réponse au déclin de la tradition esthétique classique⁴. Quoique fortement influencé par cette réponse, cet article cherche à s'en maintenir à une certaine distance. En effet, d'un point de vue anthropologique, il s'agit d'abord de savoir si l'« ancienne antithèse » entre signe et chose peut être appliquée à toute tradition iconographique, et ensuite d'identifier à quels états mentaux correspond ce que nous appelons « présence » (afin d'éviter de retomber à nouveau dans le « problème de la croyance »).

Ces réserves émises, je tiens à préciser que mon approche distingue trois niveaux analytiques. Le premier est ontologique : il s'intéresse aux êtres que l'on cherche à figurer au moyen d'images dans une tradition donnée. Le deuxième, formel, s'intéresse aux conventions esthétiques qui permettent la figuration adéquate de ces êtres dans la même tradition. Enfin le troisième niveau, pragmatique, s'intéresse aux dispositifs actanciels par lesquels ces images conventionnellement produites deviennent efficaces dans des contextes déterminés.

Je me concentrerai dans ce texte sur les deux premiers niveaux analytiques, laissant le troisième pour un travail ultérieur, dans la mesure où il nécessite un développement propre. Je ne cherche pas à minorer l'importance de la mise en action des masques en situation rituelle. Il est au contraire nécessaire de garder à l'esprit que les masques ne sont jamais des images statiques : ils sont tridimen-

4. Sur la fin de l'« Art » [ou de « l'histoire de l'Art »], voir Lang (1984) et Belting (1987). Sur cette idée qui « était dans l'air au milieu des années 1980 », voir Danto (1997). Pour les nouvelles approches qui ont suivi l'affaiblissement de l'esthétique et de l'histoire de l'art, voir les textes philosophiques de Danto (1983, 1988, 1992) qui explorent les frontières de l'art et du non-art, les textes provocateurs de Mitchell (2005) sur le « tournant pictural » et la nouvelle économie de l'image dans le capitalisme tardif, ainsi que l'intérêt renouvelé pour le « pouvoir des images » (Freedberg 1989, Belting 1994) et l'iconoclisme, qui déboucha sur la célèbre exposition *Iconoclasm* [Latour et Weilbel 2002].



5. Dans l'article « Vogel's net », Gell critique la distinction posée par Arthur Danto entre un artefact et un vrai objet d'art. L'objet en question est un piège de chasse zandé présenté dans l'exposition *Art/Artifact* à New York en 1988. À partir de cette discussion et d'une analyse sophistiquée d'une série de pièges de chasse, Gell propose une nouvelle définition de l'œuvre d'art : « Je définirais comme un candidat au statut d'œuvre d'art tout objet ou performance qui suscite potentiellement un tel regard, car il incorpore des intentionnalités à la fois complexes, qui exigent l'attention et qui sont sans doute difficiles à reconstruire parfaitement. » [1999 : 211] Cette idée que la forme d'un artefact peut poser un obstacle cognitif à la reconstruction de l'intentionnalité responsable de sa production était déjà présente dans son article sur les technologies de l'enchantement. C'est dans ce sens que j'emploie ici la notion d'un piège cognitif, en essayant de montrer quels sont les mécanismes formels responsables de cette imbrication relationnelle.

6. Fienup-Riordan note que cette interprétation doit être considérée avec prudence, car l'unique façon sûre d'interpréter les caractéristiques formelles d'un masque particulier serait de connaître le récit qui lui était associé. En ce qui concerne notre exemple, elle affirme : « Certains chercheurs décrivent le masque *yua* typique comme un visage ou un corps animal dans lesquels un visage humain (le visage de la personne de l'animal) est incorporé (dans ses yeux ou son dos). Ce visage humain, cependant, peut aussi représenter l'*angalkuq* (le chamane) et l'*anima* son esprit auxiliaire, masculin ou féminin. » [1996 : 60]

sionnels, offrent des odeurs et des textures particulières, se présentent vêtus et animés, et sont toujours employés dans des contextes précis, dans lesquels ils produisent une instabilité cognitive, et où on ne saurait décider si l'on se trouve devant une subjectivité autre où simplement devant un objet manufacturé porté par un membre de la collectivité. Cette instabilité cognitive est produite au cours de l'interaction avec les entités-masques pendant le rituel : soit par l'impossibilité de lire dans le masque une expression faciale qui corresponde à ses actions ; soit par le doute qui pèse sur l'être qui agit en fin de compte, dans la mesure où son *modus operandi* est stéréotypé ; soit enfin par le fait que l'interaction, normalement sans paroles, mette entre parenthèses le régime normal de la communication.

Cependant, pour que ces mécanismes interactionnels restent efficaces, il faut que les masques mobilisent avec succès certains principes formels. L'instabilité cognitive est aussi produite par la forme qui fonctionne, ainsi que le suggère Gell, comme un « piège cognitif⁵ ».

L'humain à l'intérieur

Un masque amérindien pourrait être caractérisé – pour tenter une première définition – comme étant la face d'un non-humain qui s'avère en même temps, par bien des aspects, une personne humaine. Cette définition s'accorde avec la présupposition minimale de l'animisme selon laquelle, derrière un non-humain, se trouve toujours une personne qui partage la condition humaine (Descola 1992, 2005). Cette dualité entre extériorité non humaine et intériorité humaine serait même au fondement, selon Tim Ingold (2002), de toute « figuration » (*depiction*) dans le monde animiste. Nous pouvons complexifier un peu cette définition initiale en regardant les masques comme des objets rituels actifs : ils révèlent la virtualité humaine des non-humains parce qu'ils sont animés du dedans par une personne humaine. La présence de cette personne actualise ce qui était simplement présupposé (à savoir, que les non-humains sont des personnes). Pour que cette opération puisse être possible, il faut exploiter un trait formel constitutif des masques : le rapport contenant-contenu.

Prenons comme exemple les masques de l'extrême nord du continent américain, qui illustrent, comme le remarque Descola, « l'une des manières les plus économiques de dévoiler une intériorité animale » (2010 : 23). Les masques de bois des Yupiit d'Alaska comportent souvent un petit visage humain sculpté en bas-relief sur une face animale. C'est notamment le cas d'un exemplaire collecté par le révérend Sheldon Jackson en 1893. Ce dernier indique qu'il s'agit d'un masque de danse « montrant l'esprit d'un renard. Au sommet de sa tête, l'esprit montre sa face qui a, comme tous les esprits, quelque chose d'humain ou peut se montrer en tant qu'humain » (Fienup-Riordan 1996 : 86). L'anthropologue Jarich Oosten signale un autre masque, cette fois-ci inuit, qui s'ouvre en révélant le visage humain du danseur à l'intérieur même de la face animale : « Dans le contexte du rituel, le porteur du masque représentait l'animal, et quand il ouvrait le masque son visage représentait l'*inua* de l'animal⁶ » (1992 : 116).

Inua (ou *yua*) se traduit littéralement par « sa personne », bien que certains auteurs l'aient traduit par « âme » ou « esprit ». Il semble que nous nous trouvions ici face à une idée aussi simple que répandue : l'extériorité animale contient et cache une intériorité humaine qui, bien qu'elle représente la condition ontolo-



Fig. 3 Homme médecine eskimo, exorcisant les mauvais esprits d'un enfant malade. Alaska, 1924. Photo John Edward Thwaites (1863-1940) © Alaska State Library, Juneau, Thwaites Collection Neg PCA-18-497.



Fig. 4 Masque yup'ik à corps de poisson, collecté par Ellis Allen en 1912, Goodnews Bay © Courtesy of the Burke Museum of Natural History and Culture, Catalog Number 4528.

gique de base, ne se donne à voir que pendant la transe chamanique, les expériences oniriques et les performances rituelles. Le rapport contenant-contenu exprimé en image et en mouvement par un masque traduirait ainsi visuellement une notion ontologique fondamentale. Les choses semblent cependant un peu plus complexes dès lors que l'on reconnaît l'existence de plusieurs niveaux successifs d'emboîtement.

Je viens d'affirmer qu'un masque est la face d'un non-humain qui est aussi une personne avec des caractéristiques humaines. J'ai ensuite ajouté que le masque doit être toujours animé du dedans par une autre personne, cette fois-ci visiblement humaine. Où se trouve la récursivité de cet emboîtement ? La personne dans le masque possède également un visage visible (devenu invisible), et un intérieur invisible, censé contenir une « âme », elle-même une image. Le masque auquel Jarich Oosten se réfère joue exactement sur ce thème : le visage qu'on trouve à l'intérieur n'est pas simplement un visage humain, mais un visage humain qui contient lui-même une autre image-âme (« sa personne »). Dans le cas du masque yup'ik « l'esprit du renard », si le bas-relief nous suggère l'idée d'intériorité, l'intériorité est elle-même un autre visage, c'est-à-dire, une autre extériorité⁷.

Est-ce que la complexité du masque se résume à ce deuxième degré d'emboîtement ? Pour répondre à cette question, il nous faut étendre notre échantillon. Un masque-phoque (fig. 2), provenant également de l'excellent livre de Fienup-Riordan, présente un niveau supplémentaire d'élaboration formelle : le visage principal est mi-humain mi-phoque (la bouche en arc est un indice qu'il s'agit d'un animal marin). Il s'élève d'une plaque de bois figurant un corps animal d'où sortent quatre pattes. En bas se trouvent deux autres faces à caractéristiques humaines, sortes de masques en haut-relief, qui émergent du corps de l'animal en inversant, par rapport au masque du renard, la relation entre figure et fond. Ce type de masque à fonction propitiatoire pour la chasse était porté par une femme qui devait crier comme un phoque (Fienup-Riordan 1996 : 88). Nous disposons donc ici d'un masque dans lequel intériorité humaine et extériorité animale ne se distinguent pas aisément, puisqu'il établit une dynamique transformationnelle entre les deux conditions qui ne se réduit pas à l'opposition contenant-contenu.

Analysons un autre exemple de l'Alaska qui peut être classé, de manière consensuelle, comme un « masque de chamane », puisque l'on dispose d'une illustration sans équivoque de son contexte d'emploi. Dans une photographie prise par John Edward Thwaites vers 1912 chez les Aglegmiut de la baie de Nushagak (fig. 3), il est porté par un chamane qui venait de soigner un garçon⁸. Cette image nous donne une idée de l'impact visuel de ce masque et de tous les vêtements qui l'accompagnaient, y compris les gigantesques mains curatives.

Le jeu formel du masque consiste à multiplier les références iconiques et le nombre de faces repérables : on distingue un corps d'oiseau d'où sort une tête d'oiseau et deux ailes. La tête de l'oiseau forme aussi le nez d'une des faces représentées dans le masque, et ses ailes, formellement identiques à la bouche dentée, sont aussi des oreilles. Ensuite, à l'emplacement des yeux du masque se trouve une autre face, très ronde, dont la bouche est également dentée. Sur la photo de 1912, on repère des yeux supplémentaires – ceux de la face la plus grande – figurés par de petites plumes à rayures. Il est difficile de décider, devant un tel masque, le nombre de faces simultanément représentées, lesquelles sont manifestement humaines, et quels sont les référents animaux précis auxquels il renvoie.



7. Ce type de masque, orné d'une petite face en bas-relief, semble avoir été assez répandu en Alaska et pouvait présenter des variations qui altéraient la relation entre la partie et le tout. Ainsi, on trouve des masques où le visage humain était mis sur l'un des yeux de la face animale (Fienup-Riordan 1996 : 104) ou à l'intérieur de sa bouche ouverte [1996 : 70].

8. Une collection de 396 images sélectionnées à partir de 1 300 négatifs de Thwaites est disponible en ligne dans la collection digitale de l'université de Washington. Celle-ci est l'image n° 3 (<http://content.lib.washington.edu/thwaitesweb/index.html>). Voir aussi Fienup-Riordan [1996 : 189].

En fait, ce masque joue sur une représentation paradoxale de l'animal et de l'humain, manifestée sous la forme de l'hybridation ou d'une juxtaposition de zoomorphisme et d'anthropomorphisme, aussi bien que par une oscillation entre figure et fond. Rappelons qu'il s'agit exactement des caractéristiques que Hermann Meyer avait détectées dans le masque xinguanien et qui lui semblaient être le produit d'une confusion. L'artiste voulait-il représenter un animal ou un humain ? Eh bien, ni l'un ni l'autre, ou plus exactement, les deux, puisque il n'existe jamais de rapport terme à terme entre *un* masque et *un* référent.

Cette sorte de complexité représentationnelle pouvait être poussée plus loin par une multiplication iconique des animaux. Parmi certains masques gigantesques collectés par Ellis Allen en 1912 à Goodnews Bay, on trouve une prolifération de faces et de membres qu'on avait déjà observée dans le masque-phoque. Dans un exemplaire (fig. 4), un corps de poisson présente sur son dos deux autres faces : « un animal terrestre souriant au-dessus et un mammifère aquatique mécontent au-dessous » (Fienup-Riordan 1996 : 163). Cette seconde face, d'ailleurs, se trouve à l'intérieur de la bouche dentée du premier, d'une manière formellement similaire à un autre masque collecté par Allen, décrit par Fienup-Riordan comme un petit masque de phoque finement sculpté, « son *yua* sortant de sa bouche » (1996 : 70). On voit ainsi comment le motif de base avec lequel j'ai commencé cette analyse – le petit visage humain donnant à voir la personne de l'animal – peut être employé dans des configurations beaucoup plus élaborées.

Masques à transformation

Les meilleurs exemples de la combinaison intensive entre ces deux principes formels – emboîtement récursif et référence multiple – sont peut-être les célèbres « masques à transformation » du sud de l'Alaska, en Colombie-Britannique. On observe ici une certaine variété de motifs, mais nous nous concentrerons sur les seuls exemples qui manifestent une métamorphose animale, et nous utiliserons surtout les travaux de Boas. On sait que son intérêt pour l'art de la Côte Nord-Ouest est né précisément du travail de catalogage de la collection du capitaine norvégien Johan Adrian Jacobsen qu'il conduisit en 1885 pour Alfred Bastian, alors directeur du musée royal d'Ethnographie de Berlin. Cette collection comprenait au moins un masque à transformation obtenu chez les Kwakiutl de Tsaxis (Fort Rupert). Cette expérience incita Boas à entreprendre sa première expédition dans la région, à l'automne 1886⁹ (Cole 1999 : 96-97). Dans *The Kwakiutl of Vancouver Island* (1909), Boas introduisit les dessins que réalisa Rudolf Cronau des nombreux masques recueillis pendant l'expédition Jesup North Pacific (1897-1902). Dans la moitié supérieure de la planche 51, par exemple, sont reproduits deux masques utilisés au cours des potlachs. Le premier figure la tête d'un loup qui, une fois ouvert, laisse apparaître un corbeau ; le second présente un motif similaire aux masques d'Alaska qui représentent l'*inua* (« sa personne ») comme un visage : l'extérieur est un corbeau qui, ouvert, montre une face qui n'est cependant pas entièrement humaine puisqu'elle comprend le nez-bec d'un oiseau prédateur, probablement un aigle¹⁰.

Les deux transformations représentées ici séparément (animal → animal / animal → humain) pouvaient se retrouver sur un même masque, portant à un degré supérieur de sophistication le jeu des emboîtements successifs. C'est ce que l'on observe dans la planche 41 (Boas 1909), qui contient trois dessins d'un

9. Il écrivit, des années plus tard : « Mon esprit a d'abord été frappé par les envolées imaginatives des œuvres d'art des Colombiens-Britanniques par comparaison avec la sévère sobriété des Eskimo orientaux. » (Boas 1909 : 307)

10. Comme le montre Boas (1927 : 190), une convention claire distingue la représentation de l'aigle de celle du faucon. Tous deux possèdent un long bec incurvé, mais chez le second, il va jusqu'à toucher la face au-dessus de la lèvre supérieure, alors que chez le premier, il ne se courbe que légèrement vers le bas. On trouve la même configuration dans un masque de coquillage, provenant des Heiltsuk, collecté par le lieutenant George T. Emmons, au début du xx^e siècle, et qui se trouve aujourd'hui au National Museum of the American Indian [9/222?] (<http://americanindian.si.edu/>).



Fig. 5 Motif du serpent visible dans une photographie des Kwakiutl en 1914. Photo Edward Curtis. Courtesy Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Library.

même artefact (fig. 6). Le dessin 3 montre le masque fermé, représentant un poisson (*bull-head fish*); il s'ouvre (dessin 5) sur la tête d'un corbeau, laquelle s'ouvre à son tour pour révéler un visage humain (dessin 4)¹¹. Le masque représenterait donc une triple métamorphose, qui serait la solution figurative d'une ontologie postulant, comme l'indique Descola, la séparation entre une identité intérieure et une forme apparente, entre une « âme » et un « vêtement corporel » (2010 : 25-26).

Comme je l'ai déjà suggéré dans un texte antérieur (Fausto 2007), je crois que, quoique appuyée sur des données ethnographiques robustes, cette lecture qui oppose physicalité apparente et intériorité essentielle n'est pas assez dynamique pour rendre compte des formes ambiguës et paradoxales de représentation d'une pluralité non duelle. Prenons par exemple une autre variante des masques



11. Il s'agit du masque présenté au public lors de l'exposition *La Fabrique des images* et qui se trouve à l'American Museum of Natural History. Dans le catalogue, la forme extérieure est identifiée comme étant celle d'un chabot (Descola 2010 : 28-29).

12. Il existe un exemple contemporain similaire, sculpté en 1993, par l'artiste Kwakwaka'wakw Richard Hunt, fils de Henry Hunt et petit-fils de Mungo Martin, l'un des principaux artisans de la renaissance de l'art sculpté kwakiutl dans les années 1950 [Jonaitis 2006 : 241-43]. Il s'agit d'un masque de corbeau qui, en s'ouvrant, présente le visage d'un homme, en même temps que le bec du corbeau se transforme en devenant la face dédoublée du serpent Sisuitl [Minneapolis Institute of Art, G259].

13. Edward S. Curtis [1914 : 214, photogravure « Sisiutl-Qagyuhl »], Boas (1909 : pl. 49, dessin 4). Il en fournit la description suivante : « Le visage du milieu représente "l'homme au milieu du serpent", avec ses deux plumes ; à chaque extrémité se trouvent des têtes de serpents à plumes dont les langues mobiles peuvent par un jeu de ficelles être tirées et rentrées. Les deux côtés du masque peuvent bouger d'avant en arrière. Utilisé pendant les danses d'hiver lors des représentations pantomimiques de la légende de Mink. » [1909 : 521]

14. J'ai proposé ailleurs une lecture alternative des données sur la personne humaine et non humaine en Amazonie, bâtie non plus sur le dualisme mais sur la multiplicité afin d'éviter la réduction des relations internes à la personne à deux et seulement deux termes [Fausto 2007]. Je visais moins les oppositions affin-consanguin ou proie-prédateur que la distinction âme-corps et sa projection sur la paire humain-animal. J'avais été inspiré par un passage de Strathern sur la personne multiple et le « *dividuel* » [1988 : 275], mais il s'agissait aussi d'un petit geste deleuzien, dans la mesure où je donnais priorité à la multiplicité par rapport aux binarismes structuraux. Cela dit, il faut remarquer que si la formulation de l'animisme par Descola et celle du perspectivisme par Viveiros de Castro sont tributaires de ces binarismes, le régime de la métamorphose y fonctionne comme un dispositif de déstabilisation des oppositions duelles.



Fig. 6 Trois figures d'un même masque (Franz Boas 1909, planche 41).

à transformation illustrée par un exemplaire haida, collecté par le lieutenant Israel W. Powell en 1879, et qui se trouve aujourd'hui au musée des Civilisations du Canada (fig. 7¹²). Fermé, il montre la tête d'un orque sur lequel se trouve une mouette ou un goéland ; ouvert, il révèle un visage d'homme. Mais si l'on prête attention à la partie interne de la face externe, on voit la représentation d'une autre face animale, cette fois-ci du serpent mythique Sisuitl, communément appelé « le serpent de mer à deux têtes ». Ce motif du serpent est très récurrent dans la région et on le retrouve sur une photo d'Edward Curtis prise chez les Kwakiutl en 1914 (fig. 5). Le style du masque haida est plus « naturaliste » que celui du masque kwakiutl (Jonaitis 2006 : 127-169) : le visage humain est clairement anthropomorphe tandis que dans le masque de la photo de Curtis, ainsi que dans un autre reproduit chez Boas, « l'homme au milieu » possède les mêmes cornes que Sisiutl, en accord avec d'autres représentations de celui-ci depuis la fin du XIX^e siècle¹³.

À mon avis, ce qui se trouve figuré ici n'est pas exactement qu'une extériorité animale contient une intériorité humaine, mais qu'un être puissant s'avère irréductiblement multiple et capable de transformation. L'efficacité de la forme ne trouverait pas son origine dans l'abduction d'une agentivité humaine cachée derrière une enveloppe animale, comme le suggère le modèle animiste boréal dans la version d'Ingold (2000). Il ne s'agit pas non plus d'un dévoilement de la « véritable nature » d'un animal comme l'affirme, pour sa part, Descola au sujet du thème yupiit des animaux qui se décapuchonnent (2010 : 25). Ce que je mets en question, dans ce texte, est l'idée d'un noyau dur, d'une identité en dernier ressort humaine derrière des vêtements-corps animaux, qui me semble impliquée par la notion de dévoilement et par l'emploi d'un nombre d'oppositions binaires en série : intérieur-extérieur, âme-corps, humain-animal, etc.¹⁴.

L'art de la Côte Nord-Ouest se distinguerait plutôt par ce que Severi appelle un « anthropomorphisme latent », qui n'est pas représenté figurativement comme la simple présence d'un humain à l'intérieur d'un animal, mais davantage comme une « conjonction spécifique entre l'animal et l'humain » (Severi 2009 : 484). Les masques à transformation ne montrent pas seulement des humains aux caractéristiques morphologiques animales. Ils présentent plutôt des visages anthropomorphes recouverts de peintures corporelles dont les motifs, comme nous le savons grâce à Bill Holm (1965), forment un alphabet combinatoire de formes représentant des animaux en les réduisant à leurs composants élémentaires. Ce qui se marque par la peinture sur le visage humain à l'intérieur du masque, c'est, certes, la condition sociale, l'appartenance à un clan particulier, mais c'est aussi une combinaison spécifique d'humain et d'animal.

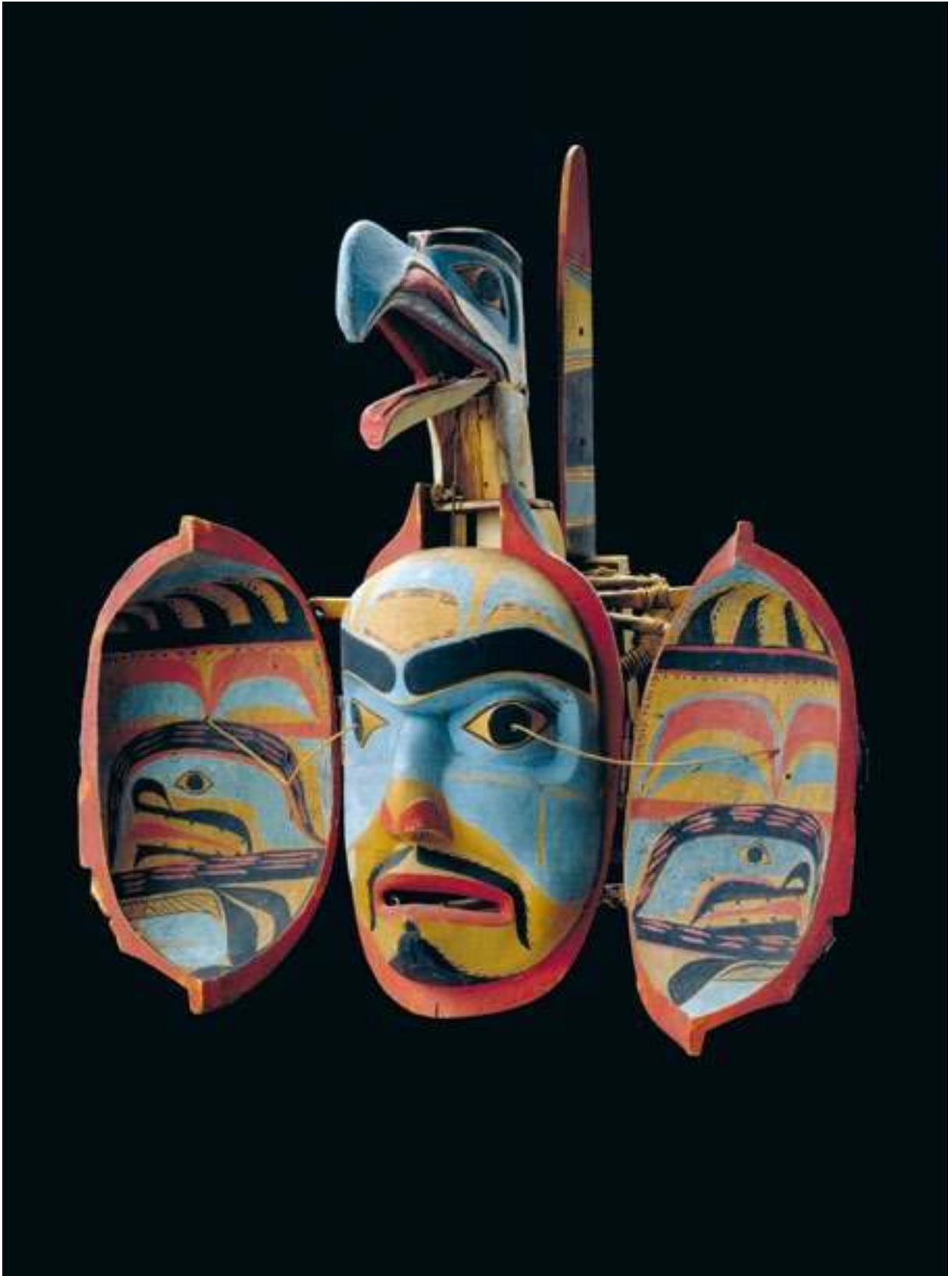


Fig. 7 Masque haïda (ouvert) © Musée canadien des civilisations, VII-B-23, S92-4174.

Un tourbillon d'images

Passons maintenant à l'Amazonie où l'on ne trouve pas de masques comme ceux de la Colombie-Britannique ou de l'Alaska, les solutions esthétiques choisies y étant très différentes malgré des principes formels similaires. Je commencerai par le Haut-Xingu, en particulier par les Kuikuro que je connais directement, où les masques rituels recouvrent une grande diversité, depuis des formes de mascarades improvisées, très souvent comiques, jusqu'à des types répertoriés, distincts les uns des autres et très stables dans le temps.

Le terme qui désigne la partie principale du masque est « face » (*imütü*) : le masque est une face, auquel s'attache un vêtement fait de paille qui cache le corps du porteur. Les masques sortent toujours en couple et combinent anthropomorphisme et zoomorphisme, un fait qui, comme nous l'avons vu, a intrigué Hermann Meyer. Pour la plupart des Kuikuro, les masques sont la forme visible de certains *itseke*, les êtres extraordinaires qui peuplent le cosmos et peuvent capturer l'âme des humains (Fausto, à paraître). Pour les chamanes, cependant, ils ne sont pas la face des *itseke*, mais bien leur « fête », car leur « corps » est humain¹⁵.

Le plus impressionnant des masques xinguanais est sans nul doute celui du tourbillon, génériquement appelé *atuguá*, dont la première photographie fut prise par Hermann Meyer en 1896. Reproduite en dessin par O. Dinger, l'image fut publiée dans l'article que Fritz Krause a consacré aux masques du Haut-Xingu dans les années 1940¹⁶. Chez les Kuikuro, le masque-tourbillon peut prendre quatre formes. Deux d'entre elles (*agahütanga* et *agijamani*), ne font pas référence à des animaux, alors que les deux autres sont désignées par un nom d'animal suivi d'un suffixe qui indique une condition ontologique spéciale : *eginkgokuegü* (hyper-pacu¹⁷) et *asutikuegü* (hyper-crapaud)¹⁸. La forme de ces masques, leur dynamique concentrique et les lignes de fuite dessinées par la paille renvoient de manière iconique à un tourbillon. De plus, pendant la performance, ils décrivent des mouvements circulaires rapides de sorte que leur « fouet » (une longue tresse de paille fixée à l'arrière du masque) atteint les spectateurs à la manière des tourbillons de poussière très fréquents dans la région à la saison sèche (fig. 8).

Si le masque entier est un tourbillon, il est aussi une personne avec des traits anthropomorphes : il a des yeux, un collier de coquillages en lieu de bouche, un diadème de plumes (l'ornementation rituelle caractéristique de la région) et il porte le motif graphique du tronc humain (les deux arcs dos à dos). Mais ce tronc contient, dans deux de ces masques, une icône d'animal (poisson ou crapaud). Nous nous trouvons donc face à un tourbillon, qui est à la fois un animal et un humain, et qui est animé du dedans par une personne qui a un autre visage et un autre corps. Et c'est justement en raison du fait que le corps humain contient une image (une « âme »), que l'on doit personnifier et alimenter les tourbillons, puisqu'ils peuvent voler les images des humains qui deviennent, ensuite, des tourbillons.

Ceci n'arrive cependant que rarement. Il y avait de nombreuses années qu'Atuguá, le « Tourbillon », ne s'était montré dans le village kuikuro d'Ipatse. En 2009, cependant, après une maladie de près d'un an, Ipi fut diagnostiquée comme étant victime de Tourbillon ; on lui demanda alors de devenir maîtresse du masque et, par conséquent, responsable du rituel où ces artefacts apparaissent. Il y eut d'abord, comme il est d'usage, un rituel thérapeutique appelé *itseke inhenkgutoho*, « pour faire accoster les esprits », consistant à présenter sans



15. Je demandai un jour au principal chamane kuikuro si le masque était l'apparence de l'*itseke*. Il me répondit : « non, ça c'est sa fête, le corps, au contraire, est humain » (*inhalü, isunduhugu higei, ihü bahüle kugei*). Le terme *kuge* désigne la corporeité humaine, en particulier xinguanienne (Fausto, à paraître). Cette question, apparemment simple, surprit cependant mes interlocuteurs non chamanes. Pas seulement pour la réponse que j'en reçus, qui ne leur paraissait pas si évidente, mais aussi pour le simple fait que jeus le courage de la poser à un chamane. Ainsi, l'image mentale du non-spécialiste sur les *itseke* n'est pas celle d'un humain tout court, un fait qui va à l'encontre des images que les Wauja ont produites à la demande de Barcelos Neto (2008), même si beaucoup d'entre elles ont été effectuées par des chamanes.

16. Steinen a consacré près de trente pages de sa relation de l'expédition de 1887 aux masques *jakuikatu* et *kuambü*. Il décrit un masque *atuguá* au village Kamayurá sans établir le lien, cependant, avec un dessin tracé sur le sol, à la sortie du village mehinaku, que lui-même décrit comme représentant le visage d'« Aturuá » (1940 : 306). Les travaux les plus récents et précis sur les masques xinguanais sont ceux de Barcelos Neto (2004, 2008).

17. Poisson de la famille des characidés.

18. Pour la traduction de *kuegü* comme « hyper », voir Franchetto (2003).

grande sophistication formelle au patient encore convalescent son ou ses esprits pathogènes. Après la guérison, la famille du malade partit pêcher et l'on fabriqua le masque *agijamani* dans la maison des hommes. Ce lieu empêche que tous ne connaissent l'identité du porteur. Il est même de mauvais goût de chercher à deviner celle-ci, car cela discréditerait la personne masquée. Ce jeu de dissimulation passe aussi par la voix : Tourbillon ne parle qu'au moyen d'une petite flûte, et, étant terriblement vorace, uniquement pour demander sans cesse plus de nourriture.

Il est encore un élément d'une extrême importance, comme nous le verrons dans la section suivante : qui revêt le masque doit se peindre le visage et le torse en noir et les cheveux en rouge. Ceci est nécessaire à la métamorphose du masqué en « esprit » – transformation que les Kuikuro appellent *itseketilü* par verbalisation du terme *itseke*, et que nous pourrions traduire par « se spiritiser¹⁹ ». Chez les Kuikuro, le masqué n'est donc pas seulement un « accessoire mécanique » du masque, comme l'affirme Taylor (2010 : 43) pour le cas amazonien, car même s'il n'est pas possédé par l'esprit, il se fait esprit lui-même²⁰. Nous trouvons donc ici un niveau supplémentaire de complexité, car le masque contient un humain, lui-même désormais transformé en non-humain. La peinture corporelle, qui apparaissait aussi de manière élaborée dans les visages humains des masques à transformation, ajoute encore une enveloppe entre le masque et la peau non décorée.

Or cette peau nue n'est elle-même pas exactement le contenant d'une *unique* intériorité animique²¹. Il n'est pas, en effet, chez les Kuikuro, d'image unitaire de la personne : après la naissance, le bébé reste lié au placenta, dit « grand-mère », qui prend soin de l'enfant, mais peut aussi capturer son âme-image ; au cours de la vie, chaque maladie causée par le vol de l'âme-image conduit à une cosubstantialisation avec l'entité voleuse ; les adolescents de sexe masculin qui rêvent du « maître de la racine » sont toujours accompagnés par son image qui les aide à devenir de grands champions de lutte²² ; et les chamanes, bien naturellement, ont leurs auxiliaires toujours présents à leurs côtés. À la mort, notre image se divise en de multiples singularités : une image part au ciel des morts, d'autres rejoignent les êtres qui ont causé les maladies et, dans le cas des champions, une image va vivre avec les « maîtres de la racine ».

Les principes formels que j'essaie de mettre en évidence ici à travers l'analyse des masques présentent une claire affinité avec ce modèle composite et multiple de l'identité personnelle proposé par plusieurs collègues amazonistes. Ce n'est pas un hasard si cette matrice est employée dans la figuration des êtres extraordinaires : si l'on attribue une subjectivité à des objets rituels, en particulier une subjectivité puissante, on doit les construire, en Amérique indigène, comme des êtres multiples et capables de transformation.

La peau et ses âmes

Je voudrais maintenant me pencher sur un dernier point qui touche à la notion de peau ou d'enveloppe en Amazonie. Nous avons vu que pour les Kuikuro l'action rituelle de Tourbillon nécessite que le masqué reçoive préalablement une peinture corporelle – en l'occurrence non un motif graphique sophistiqué, mais un noircissement du corps similaire à celui que s'appliquent les lutteurs xinguanais avant le combat. Cette enveloppe de peinture est nécessaire à sa transformation en *itseke*.



19. La traduction de *itseke* par « esprit » est inexacte, mais je l'utilise ici par économie d'espace [Fausto, à paraître]. J'emprunte « se spiritiser » à Cesarino (2007).

20. Voyant une photo d'un porteur de masque un cigare à la main, alors que seuls les chamanes fument, j'en demandai le motif à Mutuá. Il me répondit qu'« il était déjà esprit ».

21. Comme souvent en Amazonie, âme et image sont désignées par le même terme : *akunga*. Mais en kuikuro, il existe un terme supplémentaire, *hutoho*, qui désigne tout dessin ou sculpture figurative, ainsi que la photographie. Ainsi, le poteau du Kwarup est l'*hutoho* du chef auquel on rend hommage, et la poupée du Javari est *huge hutoho*, « effigie de personne humaine » (voir Penoni 2010, Fausto et Penoni, à paraître). Il existe aussi des représentations figuratives d'animaux dans le rituel, qui sont également dites *x-hutoho* [sculpture de [nom de l'animal]]. Les masques, cependant, ne sont jamais désignés comme *itseke hutoho*. Une seule représentation figurative peut être appelée *akunga* : la figurine anthropomorphe qu'utilisent les chamanes pour récupérer l'âme des malades capturée par les esprits.

22. Il s'agit d'un esprit entièrement anthropomorphe, qui possède toutes les caractéristiques de l'homme idéal du Haut-Xingu, et qui maîtrise les racines données aux jeunes en réclusion afin de fabriquer leur corps.

Cette idée se retrouve en Amazonie chez les Tikuna, chez qui les masques doivent également être portés par une personne peinte pour être efficaces. Goulard rapporte un mythe dans lequel un jeune chasseur rencontre un groupe d'immortels masqués. En soulevant un peu leur habit, ce chasseur s'aperçoit qu'ils sont tous décorés de peintures au *genipa*. Le narrateur tikuna conclut alors que, sans cette peinture, les masques ne serviraient à rien (Goulard 2001 : 77). Leur efficacité est ainsi associée au fait qu'ils contiennent plusieurs couches d'enveloppes : à l'intérieur du masque, on trouve la peau décorée, mais la peinture est aussi une autre peau (et un autre masque), qui enveloppe une image-âme.

Nous voyons donc que le principe de l'emboîtement récursif suppose une complexité propre à l'enveloppe. Il y a quatre-vingts ans, Fritz Krause avait déjà attiré l'attention sur ce fait en se référant au « motif de l'enveloppe » et au « principe de la forme » dans un article récemment récupéré par Viveiros de Castro (2002 : 348) dans le contexte de sa théorie du perspectivisme (1996) – une théorie qui attribue à la corporéité la production d'une discontinuité dans un monde de continuité subjective :

« En accord avec la conception de l'unité interne de l'homme et du reste du monde vivant – en dépit d'une essence distincte qui repose sur la diversité de la corporéité – il résulte l'opinion que les hommes et les animaux se relient entre eux en tant que semblables, puisqu'ils peuvent se transformer les uns dans les autres en changeant de forme physique. Le corps et sa forme sont les porteurs de l'essence. » (Krause 1931 [ms. : 2])

Dire que la forme porte l'essence signifiait pour Krause la prévalence du « motif de l'enveloppe », dont l'illustration la plus claire se trouvait dans les masques et dans les mythes de métamorphose. Et ce n'est pas un hasard si ses meilleurs exemples sont ceux-là même qui ont été au cœur de notre discussion : les masques à transformation de Colombie-Britannique (qu'il appelait « masques doubles ») et les masques d'Amérique du Sud, en particulier les exemplaires décrits par Koch-Grünberg. Dans son analyse, Krause a souvent recours aux mythes qui établissent un parallèle selon lequel « le masque représente l'équivalent parfait de la peau animale », que l'on revêt et dont on se dévêt selon que l'on souhaite se transformer en humain ou en non-humain²³.

Krause ne pouvait cependant imaginer que le motif de l'enveloppe se montrerait encore plus dédaléen qu'il ne le supposait. Les données de Koch-Grünberg sur les masques d'écorce collectées au cours de son expédition sur le Rio Negro, entre 1903 et 1905, ne permirent pas à Krause d'aller plus loin. Un siècle plus tard, cependant, Irving Goldman a apporté les preuves que ces masques contiennent une multiplicité déroutante. Dans son livre posthume, il analyse quelques masques des Cubeo du nord-ouest de l'Amazonie, qui apparaissent dans un rituel de lamentation funéraire. Les danseurs masqués personnifient les « gens-vêtement-d'écorce », une classe d'animaux primordiaux associée au personnage mythique Kuwái, qui est à l'origine de flûtes du Yurupari²⁴. Voici ce que Goldman dit de ces masques :

« En tant que masque de dance, le *takü* (*tawü*, pl.) est une couverture externe et est comme une peau. Comme la peau organique, ce n'est pas un simple vêtement. Avec ses ornements, ses motifs graphiques et ses couleurs dont chacune représente une substance vitale différente, il possède une "peau" qui n'appartient qu'à lui. Les pigments sont certainement sa peau et sont l'un des éléments qui lui donnent vie. » (Goldman 2004 : 277)



23. Un bon exemple de cette démarche est par exemple la référence aux mythes kwakiutl recueillis par G. Hunt, dans lesquels les clans trouvent leur origine dans la venue d'un être animal qui se dévêt de son masque, se transformant ainsi en un homme ancestral du clan et faisant du masque l'un des emblèmes claniques. Il faut noter cependant que Boas se réfère aussi à d'autres thèmes mythiques qui racontent, de diverses manières, comment chaque clan a obtenu ses emblèmes (*crests*) [1931 : 335-338].

24. Selon les peuples arawak de la région, ces aérophones trouvent leur origine dans la mort de Kuwái, qui fut incinéré par son père ñapirrikuli [littéralement, « fait d'os »]. De ses cendres naît un palmier qui est à l'origine de tous les aérophones employés rituellement par les humains. Kuwái était un vrai Arcimboldo sonore, puisqu'il contenait dans son corps tous les sons des animaux : « Kuwái "parle" avec toutes les parties de son corps – pieds, mains, dos, cou, bras, jambes et pénis – pas seulement avec ses organes phonatoires. Et chaque partie du corps est réputée être une espèce de poisson, d'oiseau ou d'animal de la forêt. [...] Kuwái est ainsi un être anthropomorphe dont le corps est en même temps une synthèse zoomorphe de toutes les espèces animales. » (Hill, à paraître)



Fig. 8 Masque-tourbillon (*atuguá*) des Kuikuro, collection Sepê Kuikuro.

Le masque constitue la peau d'un être animal, qui est une « personne-vêtement-d'écorce », et chaque partie du masque représente une substance vitale qui possède sa propre peau. Chaque paire de masque renferme des propriétés animiques particulières, puisque la manufacture humaine leur confère « leur "peau", qui est équivalente à la forme-âme ; leur pigment qui contient leur *úme* ou vie-âme ; leurs motifs graphiques, qui révèlent leurs noms ; les chants qui sont leur voix ; les danseurs qui sont leur vie active ; leurs ornements qui les articulent aux autres espèces de l'univers » (Goldman 2004 : 278). On voit donc combien la notion d'extériorité, loin d'être simple, désigne ici une surface composée de multiples parties animées imbriquées les unes dans les autres. Et l'on ne trouve pas, cachée sous l'enveloppe, une identité essentielle, finale, élémentaire.

Cette conclusion rejoint ce que j'affirmais sur la corporéité dans les ontologies amérindiennes, quand j'écrivais que le corps des animaux n'était pas une « unité monolithique, le substrat mécanique habité par une essence humanoïde », mais, au contraire, que chacune de ses parties était « un édifice d'âmes multiples » (Fausto 2007 : 512). Mon intention était alors de complexifier la distinction entre vêtement animal et âme humaine, en suggérant qu'en Amazonie existait une tension entre deux modes de pluralité : le duel et le multiple. Le premier mode correspondrait à la distinction que je discute ici – non parce qu'elle serait incorrecte mais parce qu'elle ne raconte qu'une partie de l'histoire, et une partie qui me semble moins productive, surtout quand il s'agit de penser les formes de représentation rituelle d'êtres extraordinaires. J'ai cherché tout au long de ce texte à montrer au contraire que les masques, comme d'autres objets rituels amérindiens, opèrent plutôt sur le registre de la multiplicité et de l'emboîtement récursif que sur la distinction duelle entre une intériorité humaine et une extériorité animale²⁵. J'aimerais pour conclure faire une brève digression comparative qui permettra peut-être d'éclaircir cette idée.

Conclusion

J'ai commencé ce texte par une rapide discussion des notions de croyance et de présence. Elle pourrait être superflue si elle ne délimitait le registre où s'exerce mon analyse : je ne vise pas seulement l'analyse de la forme mais aussi celle de la réponse à cette forme. Une théorie de la réponse aux images est devenue un élément analytique central en anthropologie, au moins depuis le livre de Freedberg (1989) et sa réécriture, en clé non occidentale, par Gell (1998). Dans le cas précis qui nous occupe, les conventions esthétiques et les principes formels qui gouvernent la fabrication des masques cherchent, davantage qu'à communiquer une croyance, à extraire une réponse. Et cette réponse dépend de la production d'une zone d'incertitude, d'une instabilité cognitive où l'on cherche à faire une « abduction d'agentivité » (Gell 1998), mais dont on ne sait si elle est humaine ou non humaine. Dans une certaine mesure, cette idée peut être appliquée à tous les objets rituels, de quelque tradition que ce soit – ce qui nous conduirait à l'un de ces universaux aussi triviaux qu'infalsifiables qui constituent les limites épistémologiques de notre discipline. La variation intervient, cependant, au niveau du régime iconographique, c'est-à-dire des conventions esthétiques qui président à la production d'images dans une tradition donnée.

Que me soit permise une brève comparaison, aussi préliminaire que générale, qui pourrait nous aider à mieux comprendre ce que le régime amérindien des

25. Il faut en outre noter que nous nous habituons très rapidement à penser seulement au motif du vêtement zoomorphe dissimulant une âme anthropomorphe. Il existe pourtant des exemples ethnographiques où la forme humaine est elle-même un vêtement. Chez les Kuikuro, par exemple, quand un *itseke* apparaît sous forme humaine dans le rêve, on dit qu'il a revêtu une tenue d'humain [*itseke etinhudelü kuge ingü atati*].

images comporte de singulier. Selon Hans Belting, qui constituera notre point de comparaison initial, le principe formel qui déclenche l'attribution de subjectivité à une image dans la tradition chrétienne est la ressemblance, et en particulier la vérisimilitude. C'est-à-dire que la perception de la présence du divin à partir d'une image serait fonction de la correspondance exacte entre l'image et le prototype (ce qui serait universellement valide d'après Freedberg).

Cette question renvoie à une très longue et complexe histoire, que, faute d'espace et de compétence, je ne peux développer ici²⁶. Je voudrais simplement signaler un point concernant la représentation de la double nature, divine et humaine, du Christ. À ce problème-là, le christianisme a répondu par une anthropomorphisation et une simplification radicales de l'image. Le Christ réunit dans une personne unique un corps humain, passible de représentation, et une essence divine, insaisissable et irréprésentable. Le paradoxe théologique posé par le fait que le Christ était à la fois homme et Dieu (et que Dieu est à la fois le père, le fils et l'esprit) a été évacué en faveur d'une représentation figurative, naturaliste et unitaire de la divinité en tant qu'homme.

Le caractère transformationnel des êtres, l'ambiguïté des formes et le zoomorphisme ont été rejetés du côté du Malin. Le diable et les démons ont capturé cette possibilité de saillance formelle, mais comme négatif de la représentation légitime. Ce n'est pas pour rien, comme le note Schmitt (2001 : 211), que la culture hégémonique de l'Église a, dès l'origine, violemment condamné les mascarades. Non parce qu'il s'agissait d'une fausse apparence, mais parce qu'elles produisaient une similitude illégitime qui « brise, en effet, la seule *similitudo* légitime : celle de l'homme créé "à l'image de Dieu" (Genèse, I, 26) » (*ibid.* : 217). Et cette rupture n'est pas sans conséquence, car le fait de se masquer implique non un simple déguisement, mais une transformation, une transfiguration qui est le propre du diable. Celui-ci est parfois représenté justement comme une multitude de masques :

« Ainsi l'iconographie du bas Moyen Âge le représente-t-elle souvent exhibant sur le bas-ventre et le postérieur les répliques fidèles de son visage. Mais ces visages multipliés ne sont pas des masques que porterait le diable : ils *sont* son ventre, son derrière, ses articulations, comme le rappel délirant de ce qu'il est, le Masque par excellence. » (Schmitt 2001 : 219)

L'association entre le visage, la transfiguration et le démon s'est fait sentir à plusieurs reprises pendant la colonisation des Amériques, en particulier dans les condamnations violentes par les missionnaires de l'usage des masques et de la peinture corporelle (en particulier sur le visage). Il pouvait difficilement en être autrement attendu que la tradition iconographique amérindienne a germé sur un terrain éloigné du christianisme : son problème ne fut jamais la ressemblance et la forme humaine, mais de savoir comment représenter la transformation, comment mettre en image le flux transformationnel qui caractérise les êtres puissants. La réponse à ce problème ne pouvait pas être trouvée dans la reproduction la plus exacte possible des formes naturelles, mais, au contraire, il fallait la chercher dans la génération d'images les plus complexes et paradoxales possibles, où les identités sont enchevêtrées et les référents multiples.

Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
cfausto@terra.com.br

mots clés / keywords : rituel // *ritual* • chamanisme // *shamanism* • ontologie // *ontology* • esthétique // *aesthetics* • Amérindiens // *Amerindians*.



26. Je prends seulement en compte ici la tradition hégémonique en Occident, étant conscient qu'il existe des contre-exemples dans les traditions populaires et locales dans l'Ancien et le Nouveau Monde. Des mécanismes de normalisation ont cependant toujours existé, comme le note Schmitt à propos de la condamnation par le pape Urbain VIII de la « figuration de la Trinité sous la forme "monstrueuse" d'un homme à trois visages » (2002 : 139). Pour une « compatibilité équivoque » (Piña-Cabral 1999) de cette représentation « monstrueuse » de la Trinité et la conception aztèque de la personne dans le contexte de la colonisation du Mexique, voir Furst (1998).

Bibliographie

BARCELOS NETO, Aristóteles

2004 « As máscaras rituais do Alto Xingu um século depois de Karl von den Steinen », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 68 : 51-71.

2008 *Apapaatai : rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, EDUSP-FAPESP.

BELTING, Hans

1987 *The End of the History of Art?* Chicago, University of Chicago Press.

1994 *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*. Chicago, University of Chicago Press.

BOAS, Franz

1909 *The Kwakiutl of Vancouver Island*.

Leiden-New York, E.J. Brill-G.E. Stechert.

1927 *Primitive Art*. Oslo-Cambridge (Mass.), H. Aschehoug & Co.-Harvard University Press.

BOAS, Franz et HUNT, George

1970 [1897] *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*. New York, Johnson Reprint Corp.

CESARINO, Pedro N.

2008 *Oniska - A poética do mundo e da morte entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Rio de Janeiro, PPGAS-Museu Nacional-UFRJ, thèse de doctorat.

COLE, Douglas

1999 *Franz Boas: the early years, 1858-1906*. Vancouver-Seattle, Douglas & McIntyre-University of Washington Press.

CURTIS, Edward

1914 *The North American Indian*. Vol. X. Norwood (Mass.), Plimpton Press.

DANTO, Arthur Coleman

1981 *The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

1988 *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. New York, Center for African Art.

1997 *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press.

DESCOLA, Philippe

1992 « Societies of Nature and the Nature of Society », in Adam Kuper (dir.), *Conceptualizing Society*. London, Routledge : 197-226.

2005 *Par-delà nature et culture*. Paris, Gallimard.

2010 « Un monde animé : présentation », in Philippe Descola (dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris, Somogy-musée du quai Branly : 23-38.

FAUSTO, Carlos

2002 « The Bones Affair: Knowledge Practices in Contact Situations Seen from an Amazonian Case », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 8(4) : 669-690.

2007 « Feasting on People: Eating Animals and Humans in Amazonia », *Current Anthropology* 48(4) : 497-530.

2011 « Masques et trophées : de la visibilité des êtres invisibles en Amazonie », in Jean-Pierre Gouillard et Dimitri Karadimas (dir.), *Masques des hommes. Visages des dieux*. Paris, CNRS Éditions : 229-253.

À paraître « Sangue de Lua: reflexões ameríndias sobre espíritos e eclipses », *Journal de la Société des Américanistes*.

FAUSTO, Carlos et PENONI, Isabel

À paraître « Les effigies rituelles : la figuration de l'humain dans le Haut-Xingu », *Cahiers d'anthropologie sociale*.

FIENUP-RIORDAN, ANN

1996 *The Living Tradition of Yup'ik masks: Agayuliyararput (our way of making prayer)*. Seattle, University of Washington Press.

FRANCHETTO, Bruna

2003 « L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut-Xingu, Brésil) », *Amerindia* 28 : 213-248.

FREEDBERG, David

1989 *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago, University of Chicago Press.

FURST, Jill Leslie McKeever

1998 « The *nahualli* of Christ: the Trinity and the nature of the soul in ancient Mexico », *Res. Anthropology and Aesthetics* 33 : 208-224.

GELL, Alfred

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press.

1999 *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London, The Athlone Press.

GOLDMAN, Irving

2004 *Cubeo Hehénewa Religious Thought: Metaphysics of a Northwestern Amazonian People*. New York, Columbia University Press.

GOULARD, Jean-Pierre

2001 « Le costume-masque », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 64 : 75-82.

HILL, Jonathan

À paraître « Soundscaping the World: the cultural poetics of power and meaning in Wakuénai flute music », in Jonathan D. Hill et Jean-Pierre Chaumeil (dir.), *Burst of Breath. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America*. Lincoln, University of Nebraska Press.

HOLM, Bill

1965 *Northwest Coast Indian Art: an Analysis of Form*. Seattle, University of Washington Press.

INGOLD, Tim

2000 *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling & Skill*. London-New York, Routledge.

JONAITIS, Aldona

2006 *Art of the Northwest Coast*. Vancouver-Seattle, Douglas & McIntyre-University of Washington Press.

KRAUSE, Fritz

1931 « Maske und Ahnenfigur: Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form », *Ethnologische Studien* 1 : 344-364. [Cité à partir d'une traduction manuscrite d'Angela Rodrigues disponible à la Biblioteca Francisca Keller, PPGAS, Museu Nacional-UFRJ.]

1960 « Máscaras grandes no Alto Xingu », *Revista do Museu Paulista* 12 : 87-124.

LANG, Berel (éd.)

1984 *The Death of Art*. New York, Haven Publishers.

LATOUR, Bruno et WEIBEL, Peter

2002 *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Karlsruhe-Cambridge (Mass.), ZKM-MIT Press.

LENCLUD, Gérard

1990 « Vues de l'esprit, art de l'autre », *Terrain* 14 : 5-19.

MITCHELL, W.J. Thomas

2005 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press.

MEYER, Hermann

1906 « Die Kunst der Xingú-Indianer », *Internationaler Amerikanisten-Kongress* [14^e conférence, Stuttgart 1904]. Vol. II. Berlin-Stuttgart-Leipzig, Kohlhammer : 455-473.

NEEDHAM, Rodney

1972 *Belief, Language and Experience*. Oxford, Basil Blackwell.

NORET, Joël

2007 « En finir avec les croyances ? Croire aux ancêtres au Sud-Bénin », in Joël Noret et Pierre Petit (dir.), *Corps, performance, religion. Études anthropologiques offertes à Philippe Jesper*. Paris, Publibook : 283-307.

OOSTEN, Jarich

1992 « Representing the spirits: the masks of the Alaskan Inuit », in J. Coote et A. Shelton (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press : 113-134.

PENONI, Isabel

2010 *Hagaka: ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, Museu Nacional-UFRJ, mémoire de master.

PETRULLO, Vincent M.

1932 « Primitive Peoples of Matto Grosso, Brasil », *The Museum Journal (Philadelphia)* 23(2) : 83-173.

PINA-CABRAL, João de

1999 « Trafic humain à Macao. Les compatibilités équivoques de la communication interculturelle », *Ethnologie Française* 29(2) : 225-236.

POUILLON, Jean

1993 *Le Cru et le Su*. Paris, Seuil.

SCHMIDT, Max

1905 *Indianerstudien in Zentralbrasilien. Ergebnisse und ethnologische Ergebnisse einer Reise in den Jahren 1900-1901*. Berlin, Dietrich Reimer.

SCHMITT, Jean-Claude

2001 *Le Corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*. Paris, Gallimard.

2002 *Le Corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris, Gallimard.

SEVERI, Carlo

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

2009 « L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental », *Annales HSS* 2 : 463-493.

STEINEN, Karl von den

1940 *Entre os aborígenes do Brasil central*. São Paulo, Departamento de cultura.

STRATHERN, Marilyn

1988 *The Gender of the Gift*. Berkeley, University of California Press.

TAYLOR, Anne-Christine

2010 « Voir comme un Autre : figurations amazoniennes de l'âme et des corps », in Philippe Descola (dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris, Somogy-musée du quai Branly : 41-52.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

1996 « Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio », *Mana* 2(2) : 115-144.

2002 *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Cosac & Naify.

Résumé / Abstract

Carlos Fausto, *Le masque de l'animiste. Chimères et poupées russes en Amérique indigène* – Il est devenu courant de dire que les Amérindiens attribuent une subjectivité aux objets, et que certains objets, dans des contextes rituels, rendent littéralement présents les esprits et les animaux, et non qu'ils se contentent de les représenter. Une telle identification entre image et prototype, ainsi qu'entre sujet et objet, est souvent vue comme une conséquence de la fluidité qui caractérise les ontologies amérindiennes. Dans cet article, je considère les objets rituels d'un autre point de vue : plutôt que de les voir comme des illustrations de présupposés ontologiques généraux, j'étudie les traits formels qui les rendent rituellement efficaces, avant de demander quelle sorte de subjectivité leur est attribuée. Afin de développer une telle approche, cet article est consacré à l'analyse de masques d'Alaska, de Colombie-Britannique et d'Amazonie.

Carlos Fausto, *The Animist's Mask. Chimeras and Russian dolls in indigenous America* – It has become commonplace to claim that Amerindian peoples attribute subjectivity to objects, and that rather than merely representing spirits and animals in ritual contexts, some objects actually make them present. This conflation of image and prototype, as well as of subject and object, is often seen as a result of the fluidity that characterises Amerindian ontologies. This article approaches ritual objects from an alternative point of view: instead of seeing them as illustrations of general ontological premises, it explores the formal features that make them ritually effective, and then ask what sort of subjectivity is attributed to them. In order to develop this approach, it focuses on masks from Alaska, British Columbia and Amazonia.