

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

165 | janvier-mars 2003

Image et anthropologie

Les masques de la mémoire

Essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro

Anne-Christine Taylor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/204>

DOI : 10.4000/lhomme.204

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 223-248

ISBN : 2-7132-1779-2

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Anne-Christine Taylor, « Les masques de la mémoire », *L'Homme* [En ligne], 165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/204> ; DOI : 10.4000/lhomme.204

Les masques de la mémoire

Essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro

Anne-Christine Taylor

« Apprends à voir les choses
avec les yeux de ceux qui ne voient plus »
Luigi Pirandello, *Nouvelles pour une année*.

P ARMI tous les éléments qui composent le costume et plus généralement le mode d'apparence traditionnel jivaro¹, il en est un qui résiste obstinément à l'usure de l'histoire : la peinture corporelle. Aujourd'hui encore, dans la majorité des communautés relevant de ce vaste ensemble ethnique, presque tous les hommes adultes et beaucoup de femmes continuent à s'orner le visage de dessins tracés au moyen d'un colorant rouge appelé *karair* ou *karawir* en shuar et achuar. Ce pigment, d'un vermillon soutenu, est fait d'un mélange de graines de roucou (*Bixa orellana*) et de sève d'une plante cultivée, *tái* (*Warscewzcia chordata*), parfois enrichi d'huile végétale pour lui donner du brillant. Les dessins n'ont de prime abord rien d'extraordinaire. Ils sont parfois sommaires et assez grossièrement exécutés, au doigt plutôt qu'avec un bâtonnet fin ou un pinceau ; parfois ils sont tracés uniquement avec des graines de roucou écrasées et humectées de salive, teinture dont la couleur se dénature rapidement. Aucun jugement négatif n'est porté sur ces barbouillages, ni sur l'individu qui les porte ; à l'inverse, même s'il arrive à des hommes de passer de longues minutes à se dessiner soigneusement des motifs compliqués, nul ne songerait à commenter la qualité esthétique de leur ornementation. A priori, il ne s'agit donc pas d'une tradition « artistique » investie d'un savoir-faire culturellement valorisé ; rien à voir avec les somptueux dessins des Caduveo (Lévi-Strauss 1955), les « belles peintures » (*òk mex*) des Kayapo (Vidal 1981, Vidal ed. 1992 ; Verswijver 1992 ; Turner 1992), ou les savantes ornementations des Embera (Ulloa 1992). C'est pour cette raison, sans doute, que les ethnographes des Jivaro n'ont, à de rares exceptions près², guère

1. Le terme jivaro, rappelons-le brièvement, désigne un grand ensemble ethnique de la Haute Amazonie, localisé dans le sud-est de l'Équateur et le nord du Pérou. Il regroupe aujourd'hui quatre-vingt-dix mille personnes environ, réparties entre six ou sept sous-groupes dialectaux : les Shuar, Achuar, Huambisa, Aguaruna et Shiwar, d'une part, composant la sous-famille jivaro proprement dite, et les Candoshi et Shapra, d'autre part, constitutifs de la sous-famille candoa. Les données sur lesquelles on s'appuiera dans ce texte proviennent pour l'essentiel des groupes shuar et achuar de l'Équateur.

2. Voir en particulier Karsten 1935 ; Bianchi 1982, Pellizzaro 1993, Surrallés 1999.

porté d'attention à cette pratique, de ce fait mal documentée et analysée. Le désintérêt des spécialistes s'explique aussi par la difficulté d'associer les peintures à des contextes rituels ou sociologiques aisément repérables, et par la variabilité considérable des motifs ou des styles qu'elles recouvrent, rapportée, faute d'exégèse indigène convaincante, à la simple fantaisie individuelle.

Pourtant, tandis que les autres éléments du costume indigène ont été presque tous abandonnés, apparemment sans regret (hormis la grande couronne en plumes de toucan dite *tawaspa*, qui reste un objet d'échange hautement valorisé), la peinture faciale continue de fleurir sur des corps par ailleurs de plus en plus indiscernables de celui des métis amazoniens. En outre, le maintien de cette pratique ne semble pas être une manifestation de traditionalisme, comme peut l'être aujourd'hui, notamment chez les dirigeants des mouvements indigènes locaux, le port des cheveux longs ou celui de la *tawaspa*, quasiment de rigueur chez les jeunes leaders indigènes dès lors qu'ils ont affaire à des étrangers. Par ailleurs, l'indifférence dont témoignent les Indiens à l'égard de la perte non seulement des habits traditionnels mais de pans entiers de signes extérieurs de culture tribale ne doit pas masquer la ferveur avec laquelle les Jivaro défendent leur identité ethnique face à la société dominante : les Shuar sont le premier groupe des basses terres à avoir créé une puissante fédération indigène, très présente dans la vie quotidienne des Indiens comme sur la scène politique équatorienne, et plus leur engagement avec la société nationale s'intensifie plus forte devient l'affirmation militante de leur identité tribale³.

En résumé, la peinture faciale constitue à l'évidence un élément important de la configuration culturelle qui soutient l'identité jivaro. C'est ce lien à la fois puissant et énigmatique entre une tradition et un usage apparemment banal qu'on cherchera à éclaircir dans cet article. Nous montrerons que la peinture faciale des Jivaro renvoie à des contextes particuliers d'interaction définissant ce qu'on a coutume d'appeler aujourd'hui, faute d'un meilleur terme, l'« individualisme » jivaro⁴. Cette expression synthétise un ensemble de traits sociologiques et d'attitudes typiques dont on sent bien qu'ils sont liés : l'habitat très dispersé des Jivaro et leur difficulté à s'adapter à des formes de résidence nucléée ; leur hostilité de principe à l'égard d'autres groupes locaux et tribus de la même ethnie ; l'absence dans cette société de chefferie et plus généralement d'institutions de nature politique ou rituelle ; « l'ardeur au singulier » si marquée dans l'agencement de l'apparence, dans la production d'artefacts, dans les choix de vie, dans l'affirmation

3. Dire d'une pratique qu'elle est « traditionnelle » n'est en rien préjuger de son antiquité. Il n'est donc pas inutile de souligner que la coutume jivaro de se peindre le visage et parfois le corps est attestée dès le XVI^e siècle, et que les descriptions de peintures léguées par les chroniqueurs se rapprochent beaucoup de celles qu'on relève dans les ethnographies modernes. De fait, les documents visuels dont on dispose depuis les dernières décennies du XIX^e siècle ne montrent pas de variation notable dans le style des peintures : tels les Jivaro s'ornaient le visage dans les siècles passés, tels ils se peignent aujourd'hui (Wierhacker 1985).

4. Bien entendu, l'usage de ce vocable par les « jivarologues » est d'origine récente ; les capitaines espagnols du XVI^e siècle parlaient d'« insolence », les missionnaires jésuites puis dominicains de « morgue cynique », les évangélistes américains du XX^e siècle de la « tyrannie du Malin ». Dans tous les cas, les mêmes dispositions sont montées en épingle. Sur la question du regard porté par les Occidentaux sur les Jivaro, voir Taylor 1983.

farouche de l'autonomie des unités familiales, et surtout, peut-être, la manière caractéristique qu'ont les hommes de se présenter à autrui, mélange indéfinissable de superbe, de densité de présence et de menace contenue, fortement soulignée par l'étiquette glaçante qui préside aux visites entre hommes non corésidents. Des Jivaro, le missionnaire salésien Miguel Allioni (1993 : 27) disait avec justesse qu'à leurs yeux « ... la liberté de pensée n'a pas davantage de limites que la liberté d'existence : chacun est juge de ses relations aux autres, exécuteur de sa propre justice ; les coutumes les plus invétérées n'ont pas force de loi ». Et il s'interrogeait : « Quelles sont donc les raisons d'une vie aussi sauvagement individualiste ? » La question est pertinente, tant il est clair que « l'individualisme » des Jivaro n'a rien à voir avec la disposition d'être, la forme de subjectivité et le mode de relation aux Autres désignés par ce terme dans notre propre tradition. Il repose en effet, selon notre hypothèse, sur la mise en place, dans un contexte rituel, d'une configuration très singulière, articulant deux relations à la fois agonistiques et mimétiques : celle entre un vivant et un mort, et celle entre deux personnes de même sexe et de même statut. Cette structure de rapports ne fait l'objet d'aucune théorie indigène et elle n'est jamais explicitement évoquée ; au contraire, elle est hérissée de prohibitions d'expression verbale. Mais c'est bien elle qu'indexe un ensemble de graphismes géométriques tracés en rouge sur le visage des hommes jivaro.

Lexique des peintures corporelles jivaro

Précisons tout d'abord la place de la peinture faciale dans l'ensemble des procédés locaux de marquage corporel, quitte à renvoyer à la fin de l'article les problèmes d'interprétation qu'ils posent. Les peintures rouges se situent entre deux séries noires : celle des tatouages faciaux à la résine de copal, et celle des peintures au *súa* (*Genipa americana*) associées, pour certaines, à la guerre, pour d'autres à la morsure par un serpent venimeux.

Le tatouage semble être nettement plus commun chez les Shuar que dans les autres sous-groupes jivaro, bien qu'on l'y rencontre aussi. Il s'agit de motifs très simples et généralement discrets – quelques points sur l'arrête du nez, le haut des joues ou le menton – réalisés par ponction de l'épiderme au moyen d'une épine enduite d'une résine noire. Ces motifs sont tracés par les mères sur le visage de leurs jeunes enfants, garçons ou filles, ou parfois par un jeune conjoint sur le visage de son partenaire. S'il est coutumier, le tatouage n'a rien d'obligatoire ; en orner son enfant, son époux ou son épouse, relève d'un choix ou d'une fantaisie personnels, et personne ne semble prêter attention à la présence ou à l'absence chez autrui de ces marques. Les graphismes tatoués ne sont pas différenciés en fonction du sexe. Cependant, il est plus courant d'en voir sur des visages masculins que sur des visages féminins ; en outre, les motifs les plus élaborés sont ordinairement réservés aux hommes (Fig. 1).

Les dessins, selon nos informateurs achuar, sont purement décoratifs et n'ont aucune signification symbolique. Le sens même de cette pratique, en voie de dis-

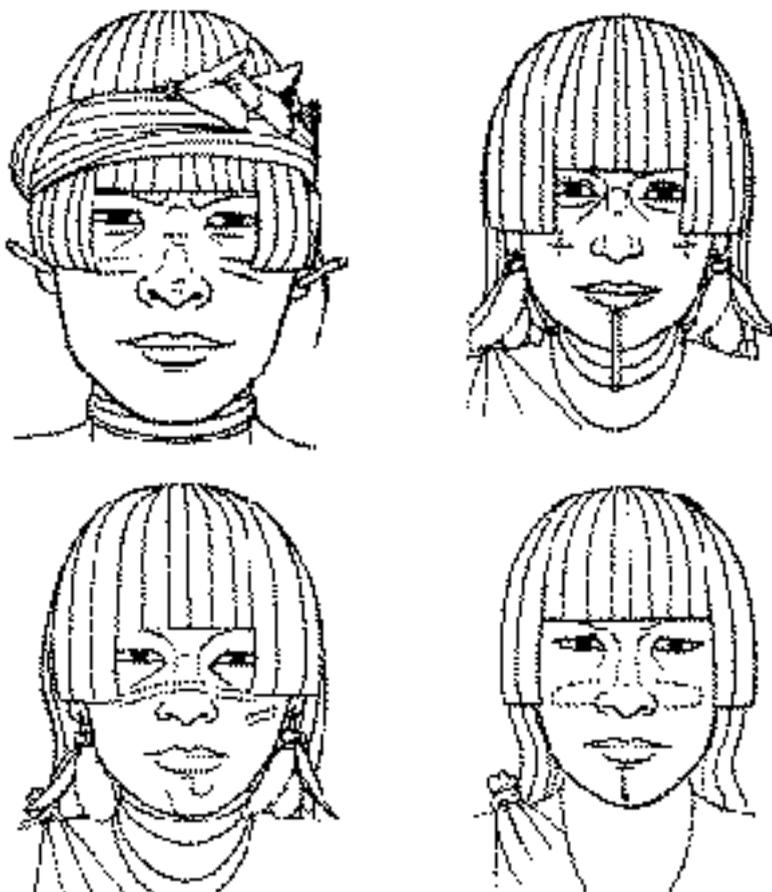


Fig. 1 Tatouages shuar; la figure en haut à gauche représente un homme, les trois autres des femmes.
Dessins d'après des photos d'archives de Pellizzarro (Bianchi 1982)

partition, reste énigmatique. Selon le missionnaire salésien S. Pellizzaro (1993), excellent connaisseur des Shuar, les tatouages auraient pour but de distinguer les enfants en fonction de leur ordre de naissance. Cependant les motifs ne peuvent guère servir d'aide-mémoire à des personnes extérieures à la famille immédiate, car aucun dessin n'est attaché de manière stable à une position particulière dans l'ordre des naissances. Quant aux parents directs, on peut douter qu'ils aient besoin d'un tel procédé pour se souvenir de la place d'un enfant dans une fratrie, et d'autant moins que l'âge relatif ne joue pas dans cette culture de rôle important sur le plan sociologique ; l'aînesse n'est pas marquée dans la terminologie de parenté, et elle ne confère aucun statut particulier par rapport aux autres germains. La coutume de marquer discrètement les visages est probablement à rapprocher d'une série d'autres pratiques telles que l'évitement de l'homonymie, de la gémellité, des conduites homo- ou transexuelles, destinées à supprimer tout ce qui pourrait compromettre le caractère unique d'un individu, à prévenir en bref des cumuls ou des confusions d'éléments d'identité. Dans cette perspective, ce

n'est pas tant le dénombrement des germaines qui importerait mais leur différenciation ; les tatouages serviraient à accentuer la singularité formelle de chaque visage, et à empêcher une trop grande ressemblance entre visages issus d'un même « moule » familial.

Si les tatouages sont souvent à peine discernables en raison de la teinte bleu-tée que prennent à la longue les pigments de résine incrustés dans la peau, les peintures au *genipa*, elles, visent au spectaculaire. Elles sont faites avec une teinture végétale qui vire au noir profond quelques heures après son application et ne s'efface qu'au bout d'une dizaine de jours. Encore portées à l'occasion (notamment par les Achuar), bien qu'elles deviennent rares, ces peintures, réservées aux hommes, sont composées de bandes noires assez épaisses barrant le visage, le tronc et les bras ; en général elles soulignent fortement la bouche. Pour autant qu'on puisse en juger d'après l'observation de terrain et les documents disponibles, les motifs appliqués sont peu variables, et ne cherchent pas à individualiser celui qui les porte ; certains Indiens assimilent d'ailleurs ces peintures aux tenues de camouflage utilisées par les soldats (Fig. 2).

Les peintures au *súa* sont associées à des contextes de deuil et/ou d'affrontement armé, les deux choses allant de pair, puisque, aux yeux des Jivaro, toute mort, même celle d'apparence « naturelle » ou accidentelle, est imputable en dernière instance à une intentionnalité maligne d'origine humaine, et appelle par conséquent un acte de vengeance. Elles ne sont pas nécessairement exclusives des peintures faciales rouges, encore qu'en principe celles-ci ne sont jamais portées – c'est du moins ce qu'affirment les Achuar – au cours d'une attaque armée contre des *shiwiar*, des ennemis tribaux, par opposition à des *shuar*, des personnes considérées comme parentes, paternels tout à la fois d'échanges matrimoniaux et de guerres de vendetta intertribales. De fait, les peintures de guerre sont surtout liées aux conflits opposants des groupes très éloignés les uns des autres, objets jadis d'expéditions de chasse aux têtes, et aux rituels associés à ces formes d'affrontement. En effet, les homicides commis dans le cadre de la guerre interne ou intratribale se font assez souvent par surprise à l'o-



Fig. 2 Peinture de guerre au *genipa*. Dessin d'après photo (Bianchi 1982)

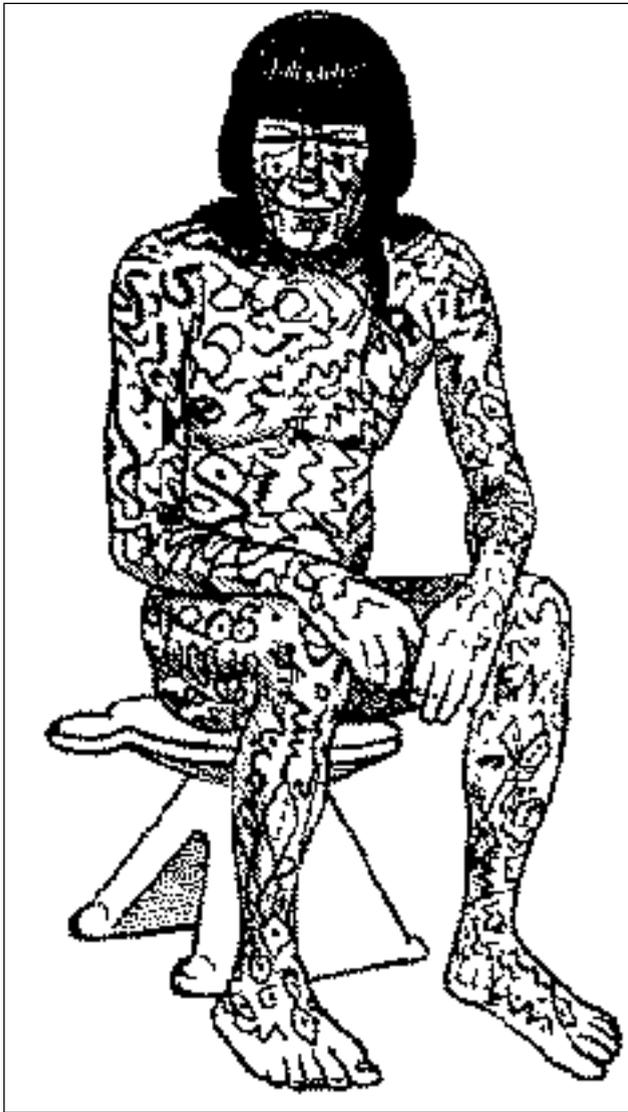


Fig. 3 Peintures corporelles au *genipa* tracées (jadis au moyen d'un cylindre en terre cuite gravé) sur le corps d'une victime de morsure de serpent venimeux. Dessin d'après photo (Bianchi 1982)

d'un tel accident est aussitôt mise à l'écart de l'habitation dans un abri construit à la hâte, afin d'être soustraite à la vue et à l'odeur d'autrui ; on craint en effet que le regard et l'odeur de personnes susceptibles d'avoir eu un contact sexuel ne vienne intensifier la virulence du venin. Ces dessins couvrent tout le corps d'une multitude de petits graphismes courbes qui visent sans doute à évoquer les moirures et les motifs d'une peau de serpent. Toutefois, le sens et le contexte de ces peintures est mal documenté, car leur usage est tombé en désuétude depuis des décennies ; les rares illustrations qu'on en possède proviennent de photos prises chez les Shuar par S. Pellizzaro à la fin des années 1950 (Fig. 3).

casion de visites, soit que l'hôte se fasse tuer par son ou ses visiteurs, soit que des proches de l'hôte tombent à l'improviste sur les visiteurs ; dans ces cas-là, pas question bien sûr d'alerter l'ennemi en se peignant en noir ou en s'abstenant de porter des peintures faciales rouges. Cela ne veut pas dire que les peintures au *súa* sont uniquement portées lors d'expéditions de guerre. Elles dénotent en effet, plutôt qu'une situation sociologique, une disposition de l'être par identification à un animal dangereux tel qu'un jaguar, figure princeps de la subjectivité prédatrice censée habiter le guerrier. C'est pourquoi il peut arriver à un homme de se couvrir de peintures de guerre, ou encore de doubler par des traits noirs les motifs rouges qu'il porte sur le visage, simplement pour afficher un certain état d'esprit, avant ou en dehors d'une situation de conflit cristallisée.

Le *genipa* est aussi utilisé pour une forme de marquage corporel très particulier appliqué en cas de morsure par un serpent venimeux. La victime

Revenons à présent aux peintures rouges d'usage quasi quotidien qui nous intéressent plus particulièrement ici. Ces peintures sont désignées de manière générique, en shuar et en achuar, par le terme *usúmamu*, « le peint » ; le verbe *usúma-* dont dérive ce nominatif n'est utilisé, à ma connaissance, que pour la peinture corporelle⁵. Il ne s'applique ni aux peintures faites sur les artefacts en céramique, ni aux gravures qui ornent les carquois, forme de décoration qui relève quant à elle d'une action désignée par le terme *aártin*, « tracer un signe » (aujourd'hui « écrire »). Les peintures faciales sont portées tant par les hommes que par les femmes, mais les dessins diffèrent en fonction du sexe ; les motifs masculins sont généralement composés de lignes droites, tandis que ceux des femmes, en sus d'être nettement moins élaborés, sont à base de lignes courbes qui ornent les joues en remontant de la bouche vers les yeux ; ils n'encadrent ni la bouche ni les yeux comme le font très souvent les dessins masculins. Ces peintures ne sont jamais portées par des enfants ; elles ne se voient que sur des adolescents déjà mûrs ou des jeunes femmes mariées. Il est vrai que le visage des enfants en bas âge, surtout celui des fillettes, est parfois barbouillé de roucou, lorsqu'ils accompagnent leur mère dans les jardins, pour les protéger du vampirisme attribué aux plants de manioc ; mais cet enduit prophylactique dépourvu de graphismes n'a rien à voir, au dire des Indiens, avec la peinture faciale des adultes, puisqu'elle n'« indique » rien (*iniákmachuiti*, i.e., « ne montre ou ne signale pas »). Voici quelques illustrations de peintures faciales et des motifs qu'elles exploitent (Fig. 4)⁶.

Certains des motifs, tant masculins que féminins, ont des noms : par exemple, « dessin *yamúnk* » (le serpent fer-de-lance, *Lachesis*) ou « dessin *wámpishuk* » (papillon), ou tout simplement *paínkiarma*, « rayure » (Pellizzaro 1993 : 256-257) ; on les retrouve sur d'autres supports que les visages, par exemple sur les carquois des chasseurs, sur les bandelettes tissées ceignant les poignets et les chevilles des hommes, ou encore sur les bols à bière de manioc en terre cuite façonnés et décorés par les femmes. Cependant, le nom des motifs ne renvoie pas à la chose nommée mais à une figure géométrique associée par convention, en vertu d'un lien métonymique, à tel artefact ou espèce naturelle : ainsi, le dessin dit *yamúnk* ne symbolise pas le serpent fer-de-lance, mais plutôt un type de graphisme dont la peau du *Lachesis* offre un modèle concret. Que l'écho de certains des attributs du serpent – sa férocité, sa létalité – adhèrent au motif à la manière d'une connotation est bien sûr possible et même probable ; n'empêche que le motif ne « représente » pas le *yamúnk*, pas plus que les motifs appelés « grecques » chez nous ne symbolisent de jeunes Hellènes.

5. La racine *usúma-*, augmentée du suffixe d'intensification *-ka-*, désigne aussi la sensation causée par le contact de l'anguille électrique. Homonymie ou partage d'un même champ sémantique ? Les spéculations étymologiques des ethnologues sont trop sévèrement jugées par les linguistes pour que je me hasarde ici à parler de peintures « électrisantes ». N'empêche...

6. Je remercie Robert Crépeau de m'avoir autorisée à reproduire la photo de la Fig. 4f. Les figures 4a et 4b sont dessinées d'après les photos de F. Rovere, la 4c d'après un cliché de R. Ryman ; la 4d d'après une photo de Pellizzaro.

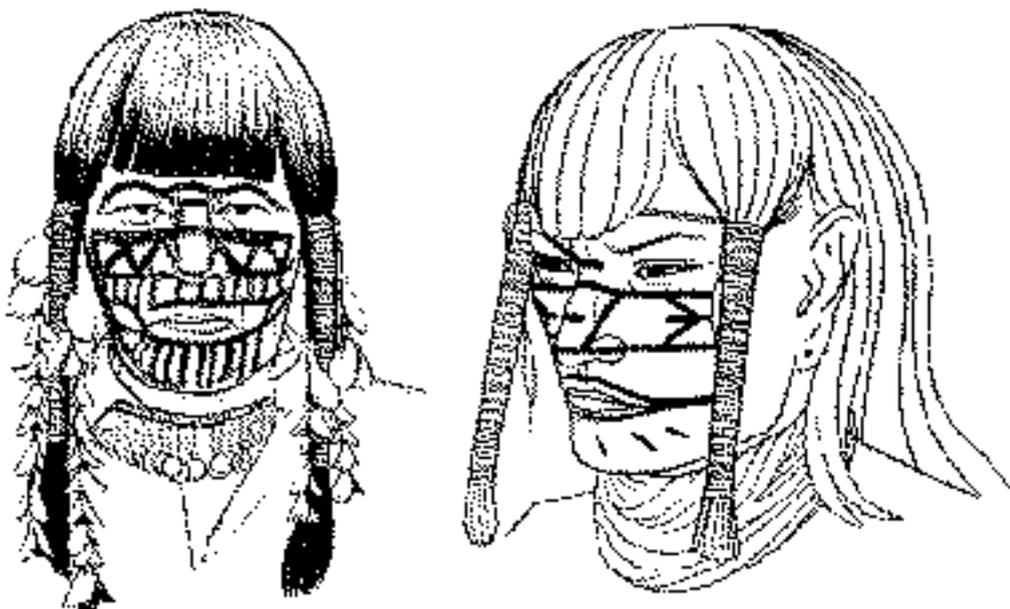


Fig. 4a, b Peintures faciales rouges, masculines. Celle de gauche reproduit une peinture d'un légendaire guerrier achuar nommé Kashintiu ; celle de droite représente aussi un visage d'Achuar. Dessins d'après photos (Bianchi 1982)

Les peintures faciales rouges ne sont pas arborées en toutes circonstances : on s'en passe volontiers à la maison dans l'intimité familiale, par exemple, ou encore à la chasse, ou lors d'un travail solitaire dans un abattis ; les chamanes engagés dans des rituels thérapeutiques s'abstiennent d'en porter, de même que les guerriers (déjà zébrés de noir) au moment de lancer une attaque et quelque temps après s'ils sont responsables d'homicide. Les personnes soumises à des abstinences sexuelles et alimentaires, soit pour leur propre protection ou guérison, soit pour assurer le succès d'une activité de transformation jugée délicate, telle que la fabrication de curare ou de sel, évitent aussi de se peindre. S'agissant des hommes, l'usage des *usúmamú* est lié à des contextes qu'on pourrait appeler de « confrontation pacifique » : lors de visites entre unités domestiques, lorsqu'on attend ou qu'en entend venir des visiteurs (l'étiquette jivaro exige que l'on prévienne toujours un hôte de son arrivée imminente, par un appel ou un coup de trompe adressé de loin, afin de lui donner le temps de se préparer), lorsqu'on se rend à une fête de travail collectif, en bref dans toutes les situations impliquant des relations à des personnes qui, tout en étant extérieures à l'unité domestique, ne sont pas pour autant considérées a priori comme des ennemis.

Le champ de sociabilité concerné par cette pratique inclut donc les hommes adultes non corésidents mais appartenant au même groupe local, les visiteurs parents mais issus d'autres aires de voisinage, les compagnons d'échange rituel dits *amíkri* éventuellement membres d'autres tribus jivaro ou d'ethnies adjacentes. Du point de vue masculin, les « destinataires » de ces peintures sont au premier chef les alliés, et parmi ceux-ci les beaux-frères effectifs ou potentiels,

partenaires privilégiés de ces véritables duels verbaux que sont les dialogues cérémoniels jivaro. Les peintures ne s'adressent donc ni aux consanguins corésidents, ni aux ennemis assimilables à des proies, cet ordre-là de relations appelant le passage au registre des peintures de guerre au *genipa*. Les spectateurs de ces peintures sont en définitive des égaux avec lesquels on entretient des rapports de rivalité latente associés à des manifestations codées de « force » (*kakárma-*), justement le type de comportement vis-à-vis d'autrui qui alimente les imputations « d'individualisme sauvage » si souvent adressées aux Jivaro.

Corollairement, ces peintures sont aussi des armes de séduction destinées aux femmes alliées, dans la mesure même où elles renvoient à un rapport agonistique entre individus de même sexe. Certes, les hommes ne se peignent pas pour les femmes en général, encore moins en vue d'un rendez-vous galant ; ce serait afficher des intentions ou des liens déjà formés qu'on a tout intérêt à dissimuler, tant les Jivaro réprouvent la sexualité extraconjugale, tout particulièrement si elle implique une femme mariée ou promise à autrui. Cependant, si un homme a des vues sur une femme de la maisonnée qu'il projette de visiter, ou espère simplement y faire une heureuse rencontre, il prendra grand soin de son apparence et incorporera au *karáir* qu'il s'applique des substances magiques (*múspa, músap*) d'origine végétale ou animale, censées éveiller le désir des femmes qui s'en approcheront.

Contrairement à une pratique commune à nombre de sociétés d'Amazonie ou d'ailleurs, les peintures faciales sont toujours exécutées par le sujet lui-même, à l'aide éventuellement d'un objet faisant office de miroir, mais jamais par autrui. Manière de dire qu'il n'y a pas de relations à telle ou telle catégorie de parents réelles incorporées dans l'application de ces motifs. Selon nombre d'informateurs, chaque homme posséderait en outre un *usúmamú* personnel. Chez les Candoshi, nous apprend l'un

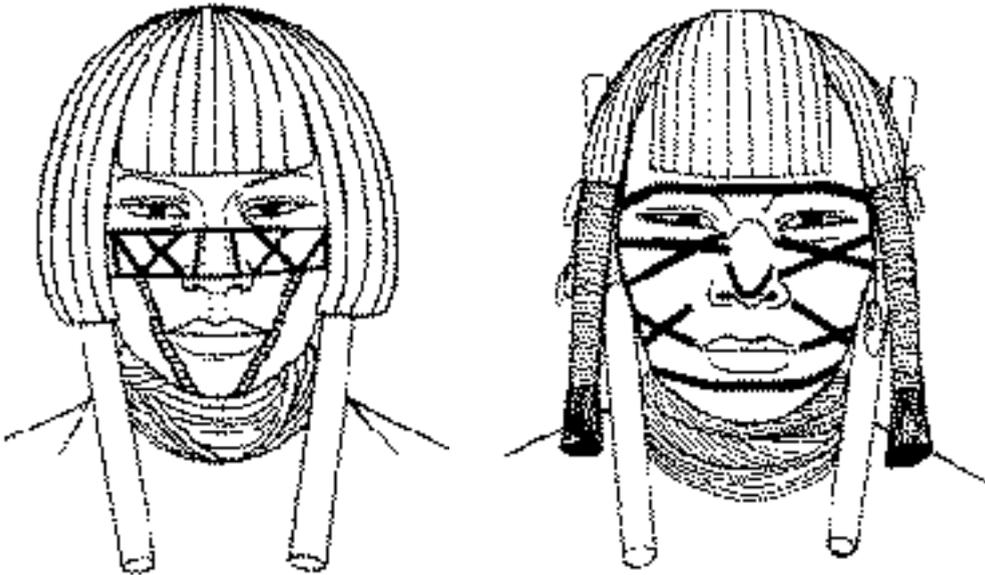


Fig. 4c, d Peintures faciales rouges, masculines : 4c est un visage d'Achuar, 4d un Shuar. Les deux hommes portent des *karis*, ornements d'oreille en tubes de bambou gravés. Dessins d'après photos (Bianchi 1982)

de leurs ethnographes, ces figures constituent même une sorte de patrimoine individuel transmissible en ligne consanguine sexuée, à l'instar des noms propres ; on pourrait ainsi reconnaître l'affiliation parentale et territoriale d'un individu à la seule vue des motifs qu'il arbore (Surrallés 1999). Certains spécialistes (Bianchi *et al.* 1982) disent même, sur la foi de leurs informateurs, que chaque groupe dialectal disposerait en propre d'une collection de motifs, de la même façon que chaque individu aurait son *usúmamú* personnel. Il est pourtant un fait qui vient contredire ces affirmations : c'est le caractère tout à la fois peu différencié, labile et hautement variable des peintures faciales. En effet, les dessins d'un homme changent d'un jour à l'autre au gré de ses humeurs, et semblent même passer d'un individu à l'autre. Quant à l'idée d'une « spéciation » tribale des *usúmamú*, seule une enquête systématique permettrait de trancher la question ; constatons toutefois que les documents disponibles ne permettent pas d'appréhender des écarts notables entre tribus quant à la manière de se peindre le visage.

De ce point de vue, les peintures faciales s'inscrivent d'ailleurs parfaitement dans l'univers d'écarts chromatiques caractéristiques des modes de différenciation individuelle et collective à l'œuvre dans la culture jivaro. Celle-ci est en effet très uniforme sur un plan général, tout en étant parcourue par une série réglée d'infimes variations : si tout se ressemble d'un groupe ou d'une personne à l'autre, rien n'est exactement identique. Ainsi, « l'ardeur au singulier » propre aux Jivaro se déploie sur une toile de fond d'une remarquable homogénéité. Cette micro-variabilité intra- et interindividuelle rend cependant problématique une interprétation de la peinture faciale en termes de dispositifs visuels de classification sociale, c'est-à-dire d'indicateurs publics de fonctions ou de statuts sociologiques ; au demeurant, la société jivaro est dépourvue des institutions – classes d'âge, clans, moitiés, castes ou confréries... – habituellement associées à ce type d'ornementation signalétique. De ce point de vue, les *usúmamú* jivaro se distinguent nettement de la peinture corporelle kayapo, par exemple : chez ces Indiens du Brésil, le partage d'un lexique visuel commun permet, à l'observation des peintures portées par un individu, de décliner très précisément son sexe, sa position dans le système des classes d'âge, son statut rituel, sa position dans le corps social selon qu'il est plus près de la périphérie ou du centre, l'état de ses relations à ses parents, aux vivants, aux morts. En bref, ces peintures offrent un cliché très précis (et donc constamment renouvelé) de la situation d'une personne sur le plan sociocosmologique (Vidal 1981, Vidal ed. 1992 ; Verswijver 1992). Rien de tel chez les Jivaro, où l'instabilité du lien entre un individu ou un groupe et sa ou ses formes de peintures rend illusoire tout effort de déchiffrage sociologique. Reste à expliquer, bien sûr, pourquoi les Indiens croient néanmoins déceler la marque d'identités individuelles ou collectives dans les peintures faciales. Nous y reviendrons plus loin.

Si on ne peut interpréter les peintures jivaro comme des emblèmes d'affiliations à des catégories sociologiques, peut-on alors emprunter une autre voie d'explication, en postulant l'existence d'un rapport indexical plutôt qu'iconique entre un motif ou une parure et tel ou tel organe des sens, dans la ligne des analyses proposées notamment par Anthony Seeger (1980, 1981) pour les Suyá ou



Fig. 4e Homme achuar avec des peintures faciales rouges (*usúmamú*) (cl. A.-C. Taylor/P. Descola)

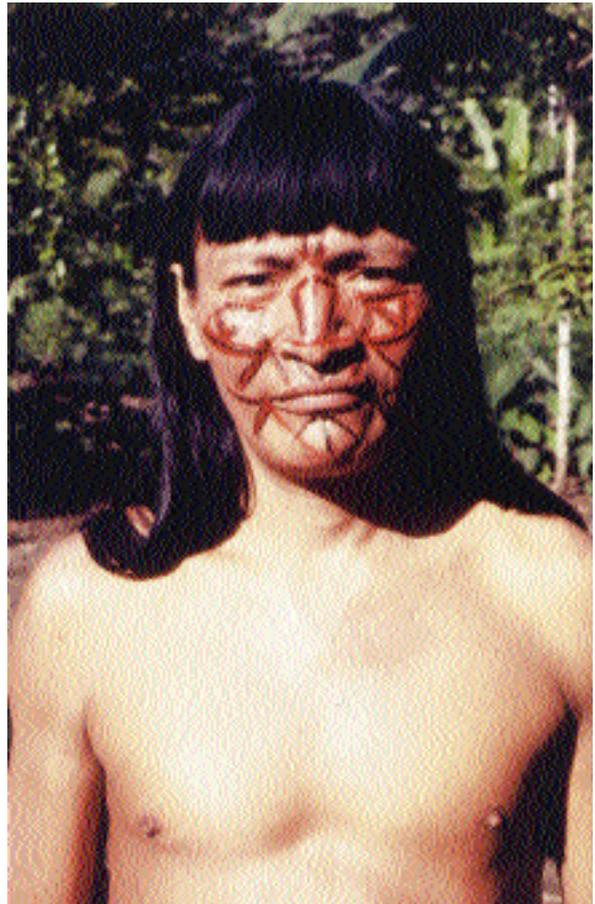


Fig. 4f Homme achuar portant un *usúmamú* surligné de traits noirs, indicatifs d'une condition de deuil (cl. R. Crépeau)



Fig 4g Jeune homme achuar avec un motif tracé au roucou plutôt qu'au *karair* (cl. A.-C. Taylor/P. Descola)



Fig. 4h Femme achuar avec un *usumamu* typique des peintures faciales portées par les femmes lorsqu'elles travaillent dans leur jardin (cl. A.-C. Taylor/ P. Descola)

Terry Turner pour les Kayapo (1992) ? Dans cette perspective, les peintures faciales jivaro auraient pour fonction à la fois de modeler culturellement et d'aiguïser des sens relationnels, c'est-à-dire des organes de perception et de communication. L'accentuation de la bouche renverrait ainsi à la forte valorisation, dans cette culture, de compétences discursives ; la maîtrise de manières de parler, la capacité à tenir sa place dans les dialogues rituels, à influencer autrui par son discours, tout cela forme en effet un élément central du prestige ou du pouvoir reconnu à un homme. Dans le même ordre d'idées, le soulignement ou l'encadrement des yeux viserait tout à la fois à rehausser la faculté de vision et à signaler une capacité acquise dans ce domaine, interprétation tout à fait plausible étant donné le rôle que jouent dans cette société les expériences visionnaires. Je ne doute pas de la pertinence de cette approche, y compris dans le contexte jivaro. Toutefois, elle laisse sans réponse précise deux questions importantes : celle de la variabilité inter- et intra-individuelle des peintures, trop systématique pour être l'effet du hasard, et dont on voit mal le rôle si l'*usúmamú* se bornait à opérer et manifester un modelage culturel des sens ; celle aussi de la nature du rapport à l'entité surnaturelle que ces dessins, de l'aveu même des Indiens, sont censés figurer d'une manière ou d'une autre, comme d'ailleurs toute leur ornementation corporelle.

Peintures corporelles et expériences visionnaires

De fait on sait depuis longtemps (Karsten 1935) que les peintures faciales ont partie liée avec des expériences visionnaires d'acquisition de pouvoirs. Certes, les Jivaro eux-mêmes sont très peu disert sur le sens et la fonction de leurs peintures, en partie parce que ces Indiens sont de toute façon peu portés sur l'exégèse culturelle, notamment parce que nombre de leurs pratiques, et celle-ci en particulier, s'accompagnent d'une exigence de secret, à tout le moins d'un souci d'économie verbale. Ce laconisme général prend source dans l'idée que le succès d'une entreprise planifiée à titre individuel – une partie de chasse, la construction d'une pirogue, la plantation d'un carré d'arachide... – est inversement proportionnel à la publicité, au sens propre du terme, qu'on lui aura donné : moins on en parle, plus on a de chances de mener à bien l'action projetée (Juncosa 2000). C'est pour cette raison que les Jivaro répondent généralement de manière vague et oblique, ou encore par des euphémismes standardisés (« aller se promener » pour aller chasser, « aller sur le chemin » pour s'engager dans une quête visionnaire...) à des questions directes sur leurs intentions, si anodines soient-elles. La volonté d'échapper au contrôle d'autrui, le souci de se préserver de l'emprise d'une intentionnalité, éventuellement plus puissante que la sienne, en voilant à l'intelligence d'autrui ses propres états internes, jouent dans cette disposition un rôle certain. Nonobstant cette réticence de principe, les Jivaro affirment volontiers que toute maîtrise de compétences significatives est liée à leurs yeux à la rencontre, sous certaines conditions, avec des esprits, même s'il s'agit de capacités apparemment transmises par une autre personne humaine. Ainsi, la connaissance de chants de magie horticole

peut être transmise de mère à fille dans le cadre d'un apprentissage directif, assorti de fumigations de tabac soufflées par l'aînée sur la tête de la jeune fille ; cependant, le transmetteur « réel » du savoir concernant ces invocations sera un esprit qui la nuit suivante apparaîtra en rêve à l'apprentie et chantera pour elle le charme précédemment énoncé par la mère.

Pour les hommes⁷, le plus important de ces moments d'acquisition de pouvoirs est la rencontre, rituellement instaurée, avec une sorte d'esprits individualisés dits *arútam* (litt., « une chose vieillie, usée par le temps » ; du vocable *arút*, « vieux, abîmé »). La quête de ces expériences visionnaires commence dès l'adolescence, et elle se répète ensuite chaque fois qu'un homme se livre à un homicide ou participe à une expédition guerrière. En première approximation, les *arútam* sont des spectres de Jivaro défunts, mais ce sont des entités complexes car dédoublées dans leurs manifestations. La description offerte de ces esprits et de ce qu'ils transmettent aux vivants est assez variable, non seulement d'un groupe jivaro à l'autre, mais même d'un individu à l'autre. Cependant, le scénario de l'interaction avec l'*arútam* et les effets qu'on prête à cette rencontre relèvent d'un schéma commun à l'ensemble de l'ethnie. Réduite à sa forme canonique, l'expérience visionnaire se déroule de la manière suivante. Le quêteur commence par s'isoler dans la forêt et par se soumettre à des privations extrêmes, de manière à s'identifier à un mort récent. Comme un défunt, il doit endurer les souffrances de la solitude, de la faim et de la frustration sexuelle ; il doit même veiller à « ne pas regarder son corps, car s'il le faisait il se verrait comme un cadavre ou un squelette, et ce serait présage de mort » (Mader 1999 : 211) ; ses proches doivent s'abstenir de l'évoquer visuellement, de la même façon qu'ils évitent de penser à un disparu, par crainte de le « voir » mentalement . En même temps, par le biais d'incantations magiques dans lesquelles le sujet énonciateur s'assimile à un orphelin et s'adresse à l'*arútam* désiré par le terme de « grand-père », le visionnaire appelle la compassion des esprits. À ce stade, le fantôme n'est jamais nommé autrement que de manière générique et d'ailleurs on ignore par avance l'apparence qu'il prendra. Lorsque survient l'*arútam*, c'est d'abord sous la forme d'une vision menaçante ou même terrifiante précédée d'un vent d'orage : une comète en vision rapprochée, un gigantesque bras mutilé, un homme au corps déchiqueté et ruisselant de sang, deux jaguars ou autres prédateurs en train de se battre, ou encore – vision rapportée par des jeunes Shuar élevés au contact direct du front de colonisation et familiers des films asiatiques de série B – un karateka bondissant à l'attaque (*ibid.* : 332). Le quêteur doit alors braver cette apparition et l'approcher jusqu'à la toucher. Un informateur shuar d'Elke Mader apporte à ce sujet une précision importante : « ... il est nécessaire de vaincre la vision pour l'obliger à transmettre son pouvoir » (*ibid.* : 241 ; trad. A.-C. Taylor). À l'issue de cette confrontation, l'*arútam* disparaît dans une subite déflagration, mais il revient plus tard au cours d'un rêve (à la différence de la première rencontre, qui relève, elle, du vécu « réel »), sous l'aspect cette fois d'une voix désincarnée ou

7. Pour ne pas trop alourdir cet article, nous ne traiterons ici que des expériences visionnaires et des peintures masculines.

d'une silhouette humaine aux contours flous ou à l'apparence inconnue. L'esprit s'identifie alors nommément, et confère à l'impétrant une image ou un message verbal, ou encore une substance flegmatique qui en est une version métonymique, dès lors incorporés – au sens littéral du terme – par le sujet.

L'annonce transmise a trait au destin du bénéficiaire de la vision. Paradoxalement, c'est toutefois la puissance guerrière, la longévité ou le charisme de l'*arútam* lui-même qu'elle évoque. L'énonciateur spirituel va se loger dans le destinataire comme un double interne, il vient habiter le visionnaire à la manière d'une conscience de soi dédoublée impliquant une potentialité d'objectivation réciproque : le sujet est conscient de son *arútam* comme d'un alter ego – les Candoshi parlent de lui comme d'une « voix venant du cœur » (Surrallés 1999) – de la même façon que celui-ci est « conscient » de son porteur, au point, nous le verrons plus loin, de le quitter inopinément si ce dernier n'est pas à la hauteur de ses exigences. Cette juxtaposition est souvent rendue, sur le plan du discours prêté à l'esprit, par une ambiguïté entre le « je » et le « tu » analogue au jeu pronominal déployé dans les dialogues cérémoniels⁸. L'expérience mystique se solde en définitive par l'intériorisation d'une relation. De ce point de vue, elle rappelle fortement le mécanisme de clivage qui aboutit à faire de tout homme jivaro un composé de Soi et d'Ennemi. Ce processus d'hybridation, évoqué dans un article précédent (Taylor 2000), est inhérent à la procréation, en raison de la fonction de copaternité attribuée, vis-à-vis de la descendance d'Ego, au beau-frère réel d'un homme (WB, donc, lui-même conçu comme « adversaire intime » en tant qu'allié), de telle sorte que l'enfant d'Ego est pour moitié un allié/ennemi au regard de son père. La formation de l'individu reproduit par ailleurs cette scission et la reconduit, dans la mesure où elle vise, par de multiples moyens, à lui instiller cette attitude de confrontation ou de tension agonistique qui lui permet de s'affirmer comme sujet ; on ne peut être un soi jivaro qu'en étant contre autrui⁹. Toutefois, avant d'explorer l'homologie entre ces deux modalités de relation intériorisée, celle entre un vivant et un mort et celle entre un homme et son ennemi, il nous faut revenir sur la nature des dons conférés par l'*arútam*.

On peut en avoir idée en observant les changements de comportements manifestés par les bénéficiaires de ces expériences : une plus grande présence et sûreté dans les interactions, une propension à exhiber, de façon ostentatoire, la « colère » (*kajé-*) censée habiter tout homme, une manière caractéristique de parler, avec aisance, économie et force, la capacité en particulier à s'engager dans toute la gamme des discours agonistiques formalisés propre à cette société, le tout renvoyant

8. On trouvera des exemples d'énoncés d'*arutam* dans Mader (1999 : 238) ; voir aussi Surrallés (1999 : 218-222), pour une remarquable analyse des glissements pronominaux dans les dialogues cérémoniels candoshi.

9. On consultera à ce sujet les témoignages éloquentes réunis dans Chinkim (1987). Un bref extrait de ce recueil, à titre d'exemple : « La force spirituelle du peuple shuar est l'*arútam*. C'est cette force qui lui permet de vivre, de faire de l'histoire comme individu et comme peuple [...] La force spirituelle du Shuar est l'affirmation du Shuar lui-même ; c'est-à-dire, l'assurance de savoir qui il est et à quoi il est destiné dans le futur [...] C'est pourquoi le Shuar n'est jamais tranquille tant qu'il n'a pas rencontré la force [...] À cause des visions de nos ancêtres, nous, les hommes de la nouvelle génération, nous sommes respectés et reconnus sur le plan national et international... » (*ibid.*: 8, 15 ; 32-33 ; ma traduction, A.-C. Taylor).

à une direction existentielle plus nette et une subjectivité intensifiée. Ce qu'on acquiert en bref par ces visions est la prédisposition la plus valorisée s'agissant des hommes, à savoir l'intentionnalité prédatrice – en clair la capacité et l'inclination à tuer et du même coup à enfanter¹⁰ –, et plus généralement l'ensemble des qualités jugées indispensables pour acquérir prestige et pouvoir sur autrui : charisme, puissance de persuasion par la force du discours et de l'argumentation, habileté à gérer les rapports sociaux et notamment conjugaux, santé, fécondité et longévité.

Les qualités d'*arútam* incorporées par le quêteur lui restent acquises à vie, sauf en deux circonstances : lorsqu'il commet un homicide et lorsqu'il révèle à autrui, volontairement ou accidentellement, l'identité du mort dont il a reçu la vision et la teneur de son message augural. En effet, la promesse de succès guerriers transmise lors de l'expérience mystique se perd chaque fois qu'on accomplit l'exploit auquel elle vous prédestine, tuer un ennemi. Il faut donc, après chaque homicide, reprendre une quête d'*arútam*. Comme on ne prête qu'aux riches, c'est un spectre à chaque fois plus puissant qui sera interiorisé, et qui renforcera d'autant la prédisposition meurtrière du guerrier. En revanche, la trahison, hors contexte d'affrontement armé, du secret absolu qui entoure la vision est sanctionnée par la disparition immédiate des qualités obtenues et la chute dans un état de grande vulnérabilité ; elle rendra aussi très difficile l'attrance d'un nouvel *arútam* et l'acquisition de ses pouvoirs.

La peinture sur le visage serait donc l'emblème de la rencontre avec un mort, le signe patent qu'un individu a bénéficié d'une visitation propre à faire de lui un homme accompli. Fort de cette idée, on est naturellement porté à « lire » les peintures faciales jivaro comme la signature du type d'*arútam* rencontré. Ainsi, Siro Pellizzaro n'hésite pas à identifier tel motif à tel avatar d'*arútam*, autrement dit à interpréter une peinture comme l'emblème affiché de l'esprit qui aurait visité un individu et par conséquent de la classe de dispositions incorporées par le bénéficiaire de la vision¹¹ : par exemple, l'adoption par un homme du motif dit de l'anaconda (*panki*) symboliserait cet animal et signifierait que le porteur est capable d'immobiliser ses adversaires par une étreinte mortelle ; une peinture identifiée comme celle du *tsére* (singe-capucin) indiquerait le pouvoir d'étrangler ses proies comme cet animal est réputé le faire ; se peindre comme un *shiáshia* – une sorte de jaguar – serait annoncer qu'on peut, comme ce carnivore, déchiqueter le corps de

10. Le lien entre tuer et enfanter tient à la combinaison de deux prémisses : d'une part, l'idée que les potentialités d'individuation au sein d'une espèce donnée existent en nombre limité ; d'autre part, l'idée que toute mort est le fruit d'une intention délibérée. S'il n'y avait cette intentionnalité malveillante, qui est une fatalité de la vie sociale, personne, ni humain ni gibier, ne mourrait et du coup personne ne naîtrait. Pour que les générations se succèdent, il faut donc des meurtres, qui ont une fonction génésique : tuer, c'est permettre d'enfanter. Sur cette question, voir aussi Taylor 2000.

11. Cette hypothèse renvoie à une question débattue parmi les spécialistes des Jivaro, celle de l'existence éventuelle d'une forme de « spéciation » des *arútam* en fonction de leur mode d'apparition et des qualités qu'ils permettraient d'acquérir. Elke Mader, dans l'importante étude qu'elle a consacrée aux relations que les Shuar contemporains entretiennent avec diverses entités surnaturelles, tente ainsi d'établir une grille catégorielle des manifestations d'*arútam* et des dispositions qui leur seraient liées spécifiquement. Toutefois, l'examen attentif de son tableau (1999 : 335-340) révèle l'inconsistance des critères censés gouverner cette logique classificatoire, puisque telle entité peut transmettre des capacités très variées, et qu'à l'inverse une capacité donnée peut être transmise par plusieurs types d'apparitions...

son ennemi (Pellizzaro 1993 : 256-257). Toutefois, cette piste d'analyse se heurte aussitôt à certaines difficultés. Et tout d'abord à celle-ci : si chaque *usúmamú* renvoie à une variété précise d'*arútam*, chacun devrait être en mesure de lire sur le visage d'autrui le type de vision reçue et les dispositions acquises. Or il n'en est rien ; selon nos informateurs achuar, on ne peut déduire d'une peinture faciale la nature de l'*arútam* rencontré par un individu. Au demeurant, pourquoi afficher par une image ce qu'on s'efforce de taire en paroles ? En réalité, sur le plan de leur symbolisme, ces motifs sont aussi opaques pour les Indiens qu'ils le sont pour nous. Le nom des motifs, avons-nous remarqué, n'a qu'un rapport très indirect à leur référent ostensible ; et quand bien même on serait tenté de voir dans la combinaison de motifs composant une peinture une imitation stylisée d'un visage de félin ou d'anaconda, celle-ci, au dire même des Indiens, n'a rien d'iconique : le « masque » arboré ne prétend pas représenter, serait-ce sous celle oblique et stylisée, la forme particulière adoptée par un *arútam* au moment de sa première venue, et il ne symbolise en aucun cas une classe d'apparitions et/ou d'animaux.

En revanche, l'*usúmamú* reproduit bien quelque chose. Ce qu'il copie, et même le plus fidèlement possible, n'est rien d'autre que la peinture faciale portée par l'*arútam* lui-même. Les Candoshi le disent tout à fait explicitement : selon les informateurs d'Alexandre Surallés, au retour d'une quête mystique le premier souci d'un homme est de s'orner d'un dessin « pareil à celui des peintures faciales de l'*arútam* rencontré » (1999 : 308). Ces dessins ont, il est vrai, un rapport avec la forme animale prise par l'esprit, dans la mesure où les particularités de la robe d'un jaguar, d'un anaconda ou d'un faucon sont interprétées comme la « peinture » de l'animal, plus exactement comme la transposition, dans un autre registre d'apparence, des motifs peints sur le visage de l'*arútam* en tant que personne humaine ; mais il s'agit bien dans les deux cas du même *usúmamú*. La stricte imitation de la peinture d'un mort par un vivant – impensable dans le cadre d'une interaction entre humains vivants – atteste bien cette identification entre quêteur et *arútam* que traduit l'ambiguïté pronominale caractéristique des échanges verbaux entre les deux partenaires, et le régime de conscience installé par l'intériorisation de la relation entre eux.

L'élucidation du principe de copie à l'œuvre dans les peintures faciales jivaro permet d'éclaircir en outre certaines des questions soulevées au début de cet article et laissées en suspens, en particulier la relation posée par les Indiens eux-mêmes entre identité tribale ou locale et styles des motifs. Cette mise en rapport s'enracine dans l'idée que les morts tendent à rester attachés à l'aire de voisinage dans laquelle ils ont vécu ; les *arútam* issus de ces morts sont donc eux-mêmes territorialisés, ne serait-ce que virtuellement. Si les peintures faciales renvoient à des esprits organisés selon le même ordre que les vivants, il est logique de penser qu'elles obéissent à des principes de différenciation homologues à ceux qui régissent le monde social. De ce fait, les Indiens sont portés à lire des particularités tribales dans des peintures en réalité identiques, tout simplement parce qu'ils savent que ces motifs renvoient à des esprits qui, eux, sont bel et bien « tribalisés ». Il faut donc comprendre les propos des informateurs de Cesare Bianchi et

Siro Pellizzaro comme une assertion de différence identitaire analogue à celle qui, dans certains contextes, pousse les Achuar à dire que la physionomie de leurs voisins shuar, ou même celle d'Achuar d'un autre groupe local, est différente de la leur, ou encore que la langue des Shuar est inintelligible, alors qu'elle ne diffère que par quelques faibles variations phonétiques du dialecte achuar et qu'elle est parfaitement comprise dans certaines situations.

Une mémoire peinte

Les considérations qui précèdent soulignent la complexité des rapports tissés entre les « spectateurs », le sujet porteur du dessin, son visage nu, le motif et ce à quoi il renvoie. Pour débrouiller l'écheveau, il convient de revenir à l'origine des *arútam*, autrement dit au traitement que les Jivaro réservent à leurs défunts. Les *arútam*, nous l'avons dit, sont des spectres, sexués, d'Indiens morts ; mais ce sont des entités à un stade particulier de mortalité. Résumons ici les étapes principales d'un processus dont j'ai plus longuement traité ailleurs (Taylor 1993b). À la mort d'une personne, et sitôt le cadavre enterré, exposé ou abandonné, ses proches s'attachent par le biais d'énoncés rituels à la détacher de la compagnie des vivants et à lui faire prendre conscience de sa mortalité, état qui se caractérise par l'absence de parents, l'absence de sens relationnels (la vue, l'ouïe, la parole...), l'absence de nom propre et l'absence d'un corps support de la conscience de soi. Ces discours prennent donc la forme d'injonctions adressées au mort par un deuilleur qui s'affirme invisible au défunt et réciproquement, qui déclare au mort qu'il n'est plus « fils », « mère », « père »..., etc., et qu'enfin son corps, dont la décomposition physique est minutieusement évoquée, ne peut plus être représenté. L'essentiel du travail du deuil consiste ainsi en un exercice volontaire de « démemorisation » du trépassé. Ce douloureux procès d'oubli est destiné à nettoyer la forme incarnée par le mort de l'accrétion de mémoire saturant l'image qu'ont de lui ses parents, et que le défunt avait de lui-même de son vivant.

Pourquoi ce travail sur la représentation visuelle du mort ? Parce que la silhouette singularisée qu'il occupait de son vivant doit être recyclée afin de permettre la naissance d'un nouvel humain. Pour les Jivaro, en effet, il n'existe pas de principe vital susceptible de produire des formes vivantes indéfiniment renouvelées. Aussi, chaque classe d'êtres est formée d'une collection finie de formes corporelles spécifiques et uniques, propres à l'espèce, à l'instar des noms propres qui doivent eux aussi être réutilisés à chaque génération, le stock onomastique étant également limité. Or, ce sont les visages qui constituent le foyer privilégié de l'individuation de chaque forme d'incarnation physique potentielle. Les traits du visage, en d'autres termes, sont comme les dessins sur un jeu de carte, l'expression d'une singularité pure au sein d'un ensemble clos. D'où justement les tatouages, destinées à accentuer un écart entre des formes qui peuvent paraître insuffisamment différenciées, notamment dans le cas d'enfants d'une même phratrie ; d'où, aussi, ces énigmatiques têtes réduites qui ont fait la notoriété des Jivaro, visages à la fois inconnus et uniques qui serviront à doter d'une apparence

véritable des individus imaginaires rituellement engendrés. Ainsi, le visage nu est, dans l'abstrait, ce qu'il y a de plus générique et impersonnel dans un individu, puisqu'il ne définit que sa singularité, à la manière d'un numéro de carte d'identité. Cependant, cette enveloppe unique advient et se développe toujours dans un monde intersubjectif, et elle se sature nécessairement de mémoire ; c'est donc cette forme habitée par une histoire relationnelle cumulative qui constitue l'image de toute personne concrète, image distribuée de surcroît, puisqu'elle est aussi la réfraction interne du regard d'autrui : on se voit soi-même tel qu'on se voit dans le regard des autres.

Le deuil consiste ainsi à rendre à la silhouette faciale son caractère impersonnel par un travail d'oubli partagé entre le mort lui-même et ses parents, afin de le rendre au stock des incarnations en puissance. Quant au reste, il viendra constituer l'étoffe de cet *arútam* en quoi on conjure le mort de se transformer, sous la forme stéréotypée d'une comète, alors même qu'on évacue le souvenir de son visage et de sa biographie. L'esprit est fait d'une mémoire refoulée, plus exactement du souvenir de la mémoire de l'individualité propre au défunt, une image habitée par une histoire particulière de vie et de relations à soi et aux autres. Matérialisation du procès d'individuation qui modèle par épigénèse relationnelle toute personne vivante, l'*arútam* est en définitive la subsomption d'une destinée abstraite de la forme à laquelle elle était attachée. L'effort de dissociation inhérent au deuil jivaro entre la représentation d'un mort et le souvenir d'une mémorabilité, entre l'image du disparu et l'image de son cours de vie explique d'ailleurs l'absence de reconnaissance d'un *arútam* : celui-ci apparaît toujours au néophyte en quête de vision sous les traits soit d'un inconnu (chez les Candoshi), soit d'une silhouette aux contours brouillés (chez les Achuar et les Shuar).

Pourtant, en donnant à un vivant la chance de se forger une existence exemplaire, c'est bien la capacité à investir puissamment la mémoire d'autrui que transmet le revenant, sous la forme d'une promesse de biographie marquante. Et de ce gage de mémorabilité sortira, à la mort du héros, un nouvel *arútam*, qui lui-même dotera un futur individu d'une exemplarité en puissance. C'est dire que cette société vouée à l'oubli de ses morts est traversée en réalité par un puissant flux de mémoire, d'autant plus irrésistible qu'il est orienté par l'exigence du secret. Exclue du partage entre contemporains, dans la mesure où nul ne doit révéler la part qu'il a reçue, la mémoire collective est fragmentée en une série de transmissions locales entre des morts et des vivants également individualisés. En même temps, le secret entourant l'identité de ces visiteurs de l'histoire que sont les *arútam* leur assure une présence constante à la conscience des vivants, puisque le seul moyen de garder un secret est d'y penser toujours.

Ces conditions fournissent une explication partielle du lien complexe entre le sujet porteur d'une peinture faciale, le motif et ce qu'il indique. Le dessin apparaît en effet comme un secret exhibé (Houseman 1993) ; en d'autres termes, il montre que l'individu qui le porte a incorporé un esprit, mais il l'indique d'une façon à rendre opaque la nature de la vision reçue. C'est ce fait, me semble-t-il, qui permet aux Jivaro d'affirmer que leur *usímamú* est unique et personnel – il

a trait à quelque chose de parfaitement singulier et propre au sujet qui a bénéficié d'une vision – alors même que, par son caractère changeant, la peinture arborée rend indéchiffrable, aux yeux d'autrui, la nature et l'ampleur des interactions spirituelles dans lesquelles ils se sont engagés¹².

La peinture faciale au roucou peut s'interpréter, à la lumière de ces réflexions, comme l'empreinte d'une interaction surajoutée à toutes celles qui se fondent progressivement dans l'apparence d'une personne. Si l'image du visage synthétise la mémoire des rapports tissés entre vivants au cours d'une existence, l'*usúmamú*, lui, témoigne d'une relation vécue qui échappe par définition à l'observation d'autrui et qui doit donc être dessinée sur le visage. Il est la trace, en d'autres termes, d'une interaction fortement chargée sur le plan affectif et hautement importante par ses effets, où les partenaires se sont vus, se sont confrontés et se sont parlés, source par conséquent d'une mémoire qui doit elle aussi venir habiter l'image de la personne. Signe ostensible d'une rencontre invisible et indicible, ce masque de la mémoire contribue en même temps à intensifier la mémorabilité visuelle de son porteur, conforme à la destinée marquante que celui-ci est appelé à vivre.

Braver un mort pour rivaliser avec ses alliés

Reste à résoudre une dernière énigme, et ce n'est pas la moindre. Pourquoi l'usage des peintures au *karáir* est-il réservé aux contextes d'interaction très particuliers que nous avons définis au début de cet article, et quel est en définitive le rapport entre ces peintures et « l'individualisme » *jiva ro*? Pour éclaircir cette question, il faut revenir aux modalités d'interaction entre l'*arútam*, le bénéficiaire d'une vision et les « destinataires » privilégiés des masques peints. L'expérience rituelle, nous l'avons vu, instaure une relation d'identification entre un vivant et un revenant : le quêteur mystique se met dans l'état postulé d'un mort, l'incorpore sous forme de supplément d'âme et reproduit exactement sa peinture faciale. Cependant, cette relation mimétique s'inscrit aussi dans le cadre d'une confrontation agonistique exacerbée, suspendue toutefois dans sa résolution. L'*arútam* et le quêteur se bravent, mais ne se combattent pas et se tuent encore moins ; c'est un rapport de confrontation, non d'homicide. De la même façon, le contexte dans lequel on exhibe ses *usúmamú* suppose une relation tout à la fois d'identification et d'opposition entre les porteurs de peintures et les spectateurs. En effet, ces hommes peints, qui rivalisent « pacifiquement » de postures martiales, sont identiques les uns aux autres d'abord sous l'aspect du rapport qu'ils entretiennent avec eux-mêmes et avec les autres, mais aussi sous un aspect plus intime, puisque tout homme *jiva ro* est constitué en tant que sujet par l'intériorisation d'une relation à un Autre ennemi. En ce sens, les deux types d'interaction, celle avec l'*arútam* et

12. On peut aussi imaginer que la bande qui encadre généralement les yeux dans ce type de peinture faciale, tantôt pleine tantôt faite de lignes entrecroisées, constitue une allusion graphique à la relation qu'entretient le sujet avec une entité marquante qu'il a vu et dont il a été vu, mais qui reste invisible aux autres.

celle avec les alliés (pour simplifier) condensent des relations apparemment contradictoires d'identification et de confrontation agonistique.

On reconnaîtra dans cette manière d'aborder les configurations relationnelles un écho des analyses du *naven* iatmoul proposées par Michael Houseman et Carlo Severi (1994, 1998). Dans la perspective adoptée par ces auteurs, rappelons-le, un *naven* se définissait par l'emboîtement de deux modalités de cette relation dynamique d'opposition que Gregory Bateson (1936) appelait *schismo-genèse* : une relation symétrique, où chacun des partenaires rivalise avec l'autre dans le cadre d'une identification partagée (A : « je suis homme » ; B : « je le suis aussi, et plus que toi » ; A : « et moi encore plus que toi »... , etc.), et une relation dite complémentaire, caractérisée par une manière commune d'intensifier une différenciation (A : « je suis homme » ; B : « je suis d'autant plus femme » ; A : « et je suis d'autant plus homme »... , etc.). Concrètement, la relation rituelle instaurée par le *naven* entre (au minimum) un jeune homme et son oncle maternel condensait un rapport de défi égalitaire entre alliés de même sexe (par identification du neveu à son père), et un rapport d'engendrement entre consanguins de sexe différent (par identification de l'oncle à sa sœur) (cf. Houseman & Severi 1994 : 50-56). Cette opération conduisait *in fine* à la définition de deux grands groupes, celui des parents paternels féminins d'un côté, celui des parents maternels masculins, de l'autre.

Or, envisagé sous cet angle, le cas jivaro présente des aspects originaux. En effet, la rencontre de l'*arútam* et son prolongement, l'exhibition d'*usúmamú*, redoublent la même modalité relationnelle, en l'occurrence la différenciation symétrique, contrairement au *naven* qui en superpose deux modalités distinctes : à la relation de défi entre l'esprit et le visionnaire correspond ainsi la relation agonistique entre alliés porteurs d'*usúmamú*. Par ailleurs, dans la situation jivaro les deux relations se succèdent dans le temps, au lieu d'être immédiatement juxtaposées comme dans le *naven* ; l'une est même la prémisse de l'autre, puisqu'il faut avoir bravé un revenant pour être en mesure de braver ses congénères. Enfin, l'opération rituelle jivaro aboutit non pas à la définition de groupes, mais bien à la désignation relationnelle d'une identité singulière ; là où, du point de vue d'Ego, le *naven* fabrique des blocs sociaux fonctionnellement différenciés, l'*arútam*, quant à lui, engendre des séries d'individualités fonctionnellement identiques, dans le cadre de leur genre masculin ou féminin.

Ces éléments comparatifs permettent de mieux saisir le rapport d'exclusion, souligné par les Indiens eux-mêmes, entre les peintures faciales rouges et les peintures noires de guerre. Ces deux formes de marquage renvoient en effet à des agents très différents : la première à l'homme de confrontation rivalisant avec des égaux – disons le guerrier –, la deuxième au meurtrier pris dans une relation tout à fait distincte, celle, réversible, de prédateur à proie. Loin de désigner une individualité, la peinture noire (peu variable d'un sujet à l'autre, ne l'oublions pas) signale une figure antithétique à celle évoquée par la peinture rouge (abandonnée au moment de l'homicide, corollairement à la perte de l'*arútam*) : non pas une différenciation dans le cadre d'une identification, mais bien une identification exacerbée dans le cadre d'une différenciation.

Souvenons-nous des nombreux exemples d'assimilation entre tueur et victime que nous offre l'ethnographie américaniste, souvent exprimée par des métaphores, ou des pratiques, d'ingestion (Albert 1985 ; Vilaça 1992 ; Viveiros de Castro 1992). Les analyses subtiles qu'en a présentées Eduardo Viveiros de Castro (1996) mettent bien en lumière la métamorphose de l'homicide en sa propre victime, le basculement de perspective conduisant à traiter rituellement le meurtrier comme s'il avait pris la place de sa victime et celle-ci comme un guerrier victorieux ; logique d'inversion au demeurant clairement présente dans les rituels de chasse aux têtes jivaro (Taylor 1993a). Cette fusion paradoxale entre le tueur et sa proie implique, elle aussi, le chevauchement de deux procès d'identification et de distinction : d'un côté, une identification du tueur et de ses comeurriers à des prédateurs également indifférenciés, assortie d'une différenciation par rapport aux humains non combattants ; de l'autre, une assimilation de l'homicide à sa victime, dans le cadre d'une différenciation donnée entre prédateur et proie. *L'arútam*, par contraste, pose une identité de départ entre le mort et le vivant, pour leur permettre d'affirmer leur différence en s'opposant sans s'annuler l'un l'autre. Certes, l'incorporation du spectre apparaît de prime abord comme une fusion ; à y regarder de plus près, toutefois, c'est d'un dédoublement dont il s'agit plutôt que d'une réduction. *L'arútam*, en effet, habite son porteur comme un niveau supplémentaire de conscience de soi, tandis que la proie tuée et son prédateur se fondent l'un dans l'autre pour former une seule entité, chacun constituant le revers de l'autre. Parce qu'ils sont deux, le revenant et le vivant entretiennent une relation ; la victime et l'homicide, eux, ne font plus qu'un. Bref, si dans un cas il s'agit d'intensifier un rapport d'opposition en feignant d'être identique pour construire cet « individualisme sauvage » si caractéristique des Jivaro, dans l'autre cas on mène une opération exactement inverse : intensifier, jusqu'à l'indistinction des termes, un jeu d'identification tout en feignant d'être différent, pour aboutir à une figure réversible de prédateur/proie, extérieure par nature au jeu des relations constitutives de la vie sociale.



Ces visages d'hommes jivaro recouverts de motifs rouges sont en résumé des visages transfigurés par la présence vivante d'un mort. Par rapport à l'apparence « nue », individualisée par une histoire d'engagements avec des humains visibles et contemporains, ces motifs rendent manifeste le travail de fabrication de subjectivité issu d'une interaction significative avec un mort qui, au même titre que les vivants, participe à l'individuation de la forme corporelle impersonnelle, mais qui par définition ne peut être ni vu ni connu par les autres vivants. La mémoire de cette interaction secrète avec un revenant doit donc être peinte sur le visage, contrairement à celle issue des rapports entre vivants qui forme, elle, une image publiquement distribuée, celle-là même du visage sans ornements. D'autant plus qu'elle implique, cette rencontre, une métamorphose essentielle du sujet, capable désormais de s'engager dans cette compétition d'expansion de soi par absorption de la subjectivité d'autrui qui constitue l'étoffe jivaro de la vie sociale masculine.

Sous cet aspect, les peintures faciales sont aussi des armes de guerre, des boucliers offensifs destinés à faire vaciller le rapport à soi d'autrui. C'est pourquoi elles soulignent si fortement la bouche et les yeux, moyens d'action privilégiés sur l'intentionnalité d'autres personnes. Ainsi, chaque sujet jivaro aspire en lui des morts, se nourrit de leur mémoire pour alimenter sa propre renommée. Comme chez les Matis, dont le rapport aux ancêtres a été si bien décrit par Philippe Erikson (1996), les morts assurent la croissance des vivants, et même, dans le cas jivaro, leur « surcroissance ». Toutefois, contrairement à ce qui se passe chez les Indiens pano, la relation aux morts est chez les Jivaro une affaire individuelle et jamais collective, d'où l'absence, dans cette culture, de masques-objets figurant les disparus. Loin de constituer à leurs propres yeux une société qui permettrait l'objectivation des ancêtres en tant que collectivité vis-à-vis des vivants, les Jivaro en se peignant deviennent chacun un hybride de mort et de vivant opposé à d'autres hybrides de morts et de vivants.

On comprend alors que ces peintures remplissent de multiples fonctions mnémoniques, et on entrevoit le rapport qu'elles peuvent entretenir avec une tradition, source d'identité. Pour chaque individu, l'action même de se peindre constitue un rappel quasi quotidien d'ancêtres spécifiques, et d'autant plus qu'il s'agit d'un acte de création toujours renouvelé plutôt que de l'application mécanique d'un motif standard ; pour les autres, la vue de ces dessins sur le visage d'autrui est également un indice permanent de la présence des morts sous forme d'une puissance active indéfinissable, et d'autant plus prégnante pour cette raison. Mais les peintures sont aussi et surtout la trace visuelle d'un mode de relation à autrui perçu comme la source première de l'identité jivaro : cette tension agonistique qui fait être en étant contre, sur la frontière entre l'échange et l'homicide. Voilà en définitive le secret que dévoilent les peintures tout en le dissimulant : comment devenir un individu. C'est de la transmission préservée de cette configuration relationnelle que ces Indiens tirent leur formidable capacité à résister à l'assimilation. Peu leur importe l'abandon de leur costume, la perte de leurs usages pratiques, de leur mode d'habitat et de vie, la transformation des *arútam* de jaguars en *karateka*, voire même leur disparition ; il leur reste, encore très vivace, le souvenir de leur manière d'interagir avec ces entités et toute la gamme de façons d'être qu'elle alimente.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Jivaro – peinture corporelle/*body painting* – technique de mémorisation/*mnemotechnics* – guerre/*war* – rivalité/*rivalry*.

Albert, Bruce

1985 *Temps du sang, temps des cendres. Représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du sud-est (Amazonie brésilienne)*. Nanterre, Université Paris X, thèse de 3^e cycle.

Allioni, Miguel

1993 « El pueblo Shuar. Los Salesianos y la Amazonia », in J. Bottasso, ed., *Los Salesianos y la Amazonia*. Quito, Abya-Yala, II : 25-162 (1^{re} publ. 1910).

Bateson, Gregory

1936 *Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*. London, Cambridge University Press.

Bianchi, Cesare, et. al.

1982 *Artesanias y técnicas shuar*. Sucua, Mundo Shuar

Chinkim, L., R. Petsain & J. Jimpikit

1987 *El Tigre y la Anaconda*. Quito, Abya-Yala.

Erikson, Philippe

1996 *La griffe des aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris, Peters.

Houseman, Michael

1993 « The Interdependence of Concealed and Avowed Secrecy : The Interactive Basis of Ritual Effectiveness in a Male Initiation Rite », in Pascal Boyer, ed., *Cognitive Aspects of Religious Symbolism*. Cambridge, Cambridge University Press : 207-224.

Houseman, Michael & Carlo Severi

1994 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, CNRS Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

1998 *Naven or the Other Self: A Relational Approach to Ritual Action*. Leiden, Brill.

Juncosa, Jose E.

2000 *Etnografía de la comunicación verbal shuar*. Quito, Abya-Yala.

Karsten, Rafael

1935 *The Head-Hunters of Western Amazonas : The Life and Culture of the Jibaro Indians of Eastern Ecuador and Peru*. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.

Lévi-Strauss, Claude

1955 *Tristes tropiques*. Paris, Plon.

Mader, Elke

1999 *Metamorfosis del Poder. Persona, mito y visión en la sociedad Shuar y Achuar (Ecuador, Peru)*. Quito, Abya-Yala.

Pellizzaro, Siro

1993 « Técnicas y estructuras familiares de los Shuar », in J. Bottasso, ed., *Los Salesianos y la Amazonia*. Quito, Abya-Yala, II : 247-324.

Seeger, Anthony

1980 « O significado dos ornamentos corporais », in R. Benzaquen de Araúzo, ed., *Os Índios e Nós : Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras*. Rio de Janeiro, Editora Campus : 43-60.

1981 *Nature and Society in Central Brazil : The Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Surrallés, Alexandre

1999 *Au cœur du sens. Objectivation et subjectivation chez les Candoshi de l'Amazonie péruvienne*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

Taylor, Anne-Christine

1983 « "Cette atroce république de la forêt..." Les origines du paradigme jivaro », *Gradhiva* 3 : 3-10.

1993a « Les bons ennemis et les mauvais parents. Le traitement de l'alliance dans les rituels de chasse aux têtes des Shuar (Jivaro) de l'Équateur », in Élisabeth Coppet-Rougier & Françoise Héritier-Augé, eds, *Les Complexités de l'alliance. IV. Économie, politiques et fondements symboliques*. Paris, Éditions des Archives contemporaines : 73-105.

1993b « Remembering to Forget. Jivaroan Ideas of Identity and Mortality », *Man*, n.s. 28 (4) : 653-678.

2000 « Le sexe de la proie. Représentations jivaro du lien de parenté », *L'Homme* 154-155 : 309-336.

Turner, Terry

1992 « Social Body and Embodied Subject : Bodiliness, Subjectivity, and Sociality among the Kayapo », *Cultural Anthropology* 10 (2) : 143-170.

Ulloa, A.

1992 *Kipara. Dibujo y Pintura : dos formas Embera de representar el mundo*. Bogotá, Centro editorial Universidad nacional de Colombia.

Verswijver, Gustaf

1992 *The Club-Fighters of the Amazon. Warfare among the Kayapo Indians of Central Brazil*. Gent, Rijksuniversiteit te Gent.

Vidal, Lux

1981 « Contribution to the Concept of Person and Self in Lowland South America : Body Painting among the Kayapo-Xikrin », *Contribuções à Antropologia em Homengam ao Professor Egon Schaden*. São Paulo, Museu Paulista (« Coleção Museu Paulista, Serie Ensaio » 4) : 291-302.

Vidal, Lux, ed.

1992 *Grafismo indígena*. São Paulo, Studio Nobel / Fapesp / Edusp.

Vilaça, Aparecida

1992 *Comendo como gente: formas do canibalismo wari'*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Viveiros de Castro, Eduardo B.

1992 *From the Enemy's Point of View : Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago, University of Chicago Press.

1996 « Le meurtrier et son double chez les Araweté (Brésil) : un exemple de fusion rituelle », *Systèmes de Pensée en Afrique noire* 14 : *Destins de meurtriers*, ed. par Michel Cartry & Marcel Detienne : 77-104.

Wierhacker, G.

1985 *Cultura Material Shuar en la Historia : Estudio de las fuentes del siglo XVI al XIX*. Quito, Abya Yala.

Anne-Christine Taylor, *Les masques de la mémoire. Essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro*. — Bien qu'ils aient aujourd'hui abandonné la plupart des éléments de leur costume traditionnel, les Indiens de culture jivaro continuent de s'orner le visage de motifs géométriques tracés avec un pigment rouge. L'article cherche à éclairer les raisons de la persistance de cette pratique, en s'attachant à analyser le rapport entre la peinture corporelle et la manière jivaro de construire une certaine forme d'identité. L'auteur montre que les motifs peints renvoient à une configuration articulant deux relations agonistiques ritualisées, celle d'une part qui unit et oppose un homme à ses égaux (c'est-à-dire à d'autres hommes adultes), celle d'autre part qui oppose et fusionne un vivant et un mort. Cette figure relationnelle complexe, indexée par les peintures faciales, permet d'engendrer un type de sujet fortement individualisé défini par sa disposition à confronter autrui et perçu comme typiquement jivaro.

Anne-Christine Taylor, *The Masks of Memory. On Body-Painting among the Jivaro (Shuar) of Western Amazonia*. — Although most Jivaroan Indians no longer dress in a traditional way, many of them still insist on wearing face painting. The aim of this article is to explain the reasons for the persistence of this practice, by relating body painting to the construction of a certain form of identity. The author shows that the painted motifs index a complex relational figure that ritually condenses two sorts of agonistic rapport: that between a man and his equals (*i.e.*, other adult male Jivaro), and that between a live male human and a dead person encountered in the course of a drug-induced vision quest. This configuration forms the basis for a type of sharply individualised and highly confrontational selfhood that is held to be specifically Jivaroan.