



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

16 | 2012

Chines, l'État au musée

---

## Le visage des Bébés des eaux et des Gens du ciel. Nouvelles perspectives sur le masque *swaihwe*

*Visages of Water-Babies and Sky-People. New Perspectives on the Swaihwe Mask*

**Baptiste Gille**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2513>

DOI : 10.4000/gradhiva.2513

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 216-239

ISBN : 978-2-35744-048-7

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Baptiste Gille, « Le visage des Bébés des eaux et des Gens du ciel. Nouvelles perspectives sur le masque *swaihwe* », *Gradhiva* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2513> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2513

---





## Le visage des Bébés des eaux et des Gens du ciel

Nouvelles perspectives sur le masque *swaihwé*

par Baptiste Gille

Le masque *sǎwó:yǎwey* (*swaihwé*) des peuples de l'île de Vancouver et de la vallée du Fraser a fait l'objet d'analyses virtuoses de la part d'anthropologues de renom (Claude Lévi-Strauss et Wayne Suttles). Pourtant, dans les deux cas, la structure plastique du masque est appréhendée comme un agencement ne représentant rien en soi. Nous cherchons, au contraire, à montrer que la morphologie du masque représente des non-humains surnaturels des origines, dont la nature est profondément hybride et soumise à un schème ontologique de transformation. À partir de ce changement de paradigme, nous montrons que le masque *sǎwó:yǎwey* des Salish côtiers cherche à figurer – quoique d'une manière différente de leurs voisins septentrionaux – les transformations incessantes des êtres surnaturels à partir de représentations plastiques de saillances et de constructions chimériques. Ces saillances visuelles et leur agencement particulier placent l'observateur du masque dans un état d'incertitude ontologique quand à la nature de l'existant représenté. Cet état de dissonance cognitive est le propre de l'état visionnaire chez les Salish côtiers.

### **mots clés**

Masque *swaihwé* (*sxwaixwe*), halkomelem, Salish côtiers, visions, chimères, transformation, règles de figuration



**page précédente  
et ci-dessus**

**fig. 1**

Sur la rivière Cowichan,  
Salish côtiers, fin XIX<sup>e</sup> siècle.  
British Museum.

Le masque *sxwó:yxwey* ou *swaihwé* est un masque des Salish centraux de la côte : ceux de l'estuaire (Musqueam), du moyen Fraser (Stó:lō) et de l'île de Vancouver (Cowichan). Ces trois groupements communautaires ont pour particularité de partager la même langue salish, l'halkomelem. Ce masque, transmis principalement par lignée matrilineaire, est utilisé lors de danses cérémonielles, notamment à des fins de purification au moment du franchissement des étapes importantes de la vie des individus. À la différence des masques à transformation que l'on retrouve chez leurs voisins septentrionaux, il est constitué d'une seule pièce de bois. Le nez et les oreilles prennent souvent la forme de têtes d'oiseau ou de museaux d'animaux (reptiles, amphibiens ou mammifères). Le premier trait saillant de ces masques est la protubérance cylindrique des yeux, qui rappelle quelque peu ceux, turgescents, des poissons scorpenidés, dont plusieurs espèces sont présentes dans la région.

Nous chercherons à appréhender les règles de figuration immanentes à la plasticité du masque *swaihwé*. Les deux grandes études de la morphologie

du masque sont celles de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1979 [1975]) et de Wayne Suttles (Suttles 1982): elles ont en commun de considérer que celui-ci ne représente rien en particulier. Suttles suggère que le masque, de lui-même, ne personnifie rien et le conçoit comme une «concaténation de choses signifiantes» (*ibid.*: 64). Lévi-Strauss suppose lui aussi que le masque ne représente rien, mais il s'agit davantage d'un postulat de travail: «Admettons donc, à titre d'hypothèse de travail, que la forme, la couleur, les aspects qui nous ont paru caractéristiques des masques *swaihwé* n'ont pas de signification propre, ou que cette signification prise à part est incomplète. Tout effort pour les interpréter isolément serait donc vain.» (Lévi-Strauss 1979 [1975]: 51, nous soulignons)

Pourtant, si Lévi-Strauss émet explicitement l'hypothèse que le masque ne représente rien, il est obligé, dans le même temps, de noter que certains discours autochtones rattachent sa forme au visage des entités qui l'ont offert: «Les versions [des mythes] de l'île [de Vancouver] relatent qu'aux premiers temps les ancêtres des masques tombèrent du ciel. *Leur visage était en tout point semblable aux masques actuels.*» (*ibid.*: 21, nous soulignons) En ce sens, Old Pierre, Ancien des Katzie, dans son «Récit de l'origine du monde katzie» recueilli par l'anthropologue Diamond Jenness (Jenness 1955), est parfaitement clair. Lorsque le Très-Haut donna le masque à l'ancêtre des Musqueam, il leur dit: «Ce masque que je te donne est l'Oiseau-Tonnerre. Dans les années à venir, j'enverrai trois êtres puissants pour l'aider – le Corbeau, le Serpent à deux têtes et le Harle, et *tu devras faire d'autres masques pour représenter ces trois êtres.*» (*ibid.*; sans pagination, nous soulignons et traduisons) Nous considérons donc ici que le masque cherche à figurer des non-humains surnaturels et mythiques, et qu'il peut être appréhendé à partir des règles de l'expérience perceptive visionnaire propre à leur rencontre.

Nous partons de deux nouvelles hypothèses de travail pour comprendre la forme plastique du masque *s̄x̄w̄o:ȳx̄wey*: (1) le masque représente une chimère, ou une «concaténation de choses signifiantes» (Suttles 1982: 64), et (2) la chimère est la forme la plus appropriée pour représenter les existants surnaturels non humains et leur transformation continue chez les Salish côtiers. Le masque ne représente donc pas rien puisqu'il donne à voir le visage des ancêtres originaires et des êtres non humains surnaturels (/syuwél/) rencontrés en vision (/ʔəliyə/). En *hənq̄əminəm* et *halq'eméylem*, le mot désignant les entités surnaturelles (/syuwél/) est construit sur la racine «rêver» ou «avoir une vision» (/ʔəlyà/ et /ʔəliyə/) [Hill-Tout 1978: 85; Galloway 1980: 153, écrit /əliyə/ pour «rêver» en *halq'eméylem*]. Les «êtres de vision» (ancêtres originaires hybrides et entités protectrices) sont protéiformes, changeants, difficilement cernables dans le cadre des classifications des existants ordinaires: ils ont une forme proprement chimérique, mélangeant des propriétés contradictoires que la forme plastique du masque cherche à figurer. *Notre hypothèse est donc que le travail plastique du masque vise à mettre l'observateur dans le même état cognitif que l'individu ayant reçu la vision, c'est-à-dire un état d'incertitude quant à la nature du non-humain rencontré.* Il existe ainsi un lien entre la plasticité du masque, les visions et la constitution morphologique des êtres surnaturels chez les Salish côtiers.

**1.** Le masque *swaihwé* (*sxwó:yx̣wey* en *halq'eméylem*) est présent chez de nombreuses communautés des Salish côtiers et possède des noms différents, malgré une racine proto-salish commune : par exemple, l'on trouve les masques *sxoaxi* chez les Lummi (Lévi-Strauss 1979 [1975] : 28), le *sxaixi* chez les Squamish (*ibid.* : 30), le *sáinnux* chez les Lilloet, le *xwéxwé* chez les Kwakiutl. Nous utilisons la dénomination générale *swaihwé*, car nous nous référons principalement à la littérature ethnographique des communautés de langue halkomelem (notamment les Stó:lō et Musqueam du Fraser).

**2.** Nous proposons une description construite par Suttles 1982 (qui se fonde sur les textes de Jenness et Hill-Tout).

Après avoir, dans un premier temps, rappelé le cadre rituel d'utilisation du masque et ses saillances morphologiques principales – qui ont conduit à l'hypothèse lévi-straussienne d'un lien structural entre la plasticité du masque et des inversions sémantiques sur une vaste aire géographique –, nous mettrons en évidence les limites d'une analyse morphologique sur une aire régionale aussi large pour nous concentrer sur les masques *stó:lō*, dont la morphologie répond à certaines règles de la représentation chimérique et de la rencontre avec des non-humains hybrides. L'identité de ces derniers est soumise à une incessante transformation. Enfin, après avoir dégagé les règles d'un agencement chimérique propre aux visions, nous tenterons de comparer les formes plastiques de figuration de ces entités non humaines en transformation en distinguant les masques *sxwó:yx̣wey* des masques à transformation de leurs voisins septentrionaux, et montrerons qu'il est possible de trouver, pour les premiers, des opérateurs morphologiques de transformation à même la surface plastique du masque, dans l'agencement figuratif.

### Analyse plastique du masque *sxwó:yx̣wey*

Du point de vue morphologique, le point commun entre tous les masques *swaihwé* <sup>1</sup> est d'être dotés d'yeux protubérants. Au niveau pragmatique, celui du contexte rituel, cette saillance a une importance car les masques sont souvent utilisés en binôme avec la figure d'un clown qui essaie de leur crever les yeux. Ce dernier est une sorte d'être des forêts, plus sombre, comparable au *sasquatch* ou au Big Foot. Il nous faut donc préalablement comprendre le fonctionnement du masque dans un cadre rituel, puis dégager dans ce contexte l'importance d'attributs morphologiques déterminés.

Rappelons que les fonctions essentielles du masque *sxwó:yx̣wey* sont de purifier (*cleansing*), nettoyer et apporter la prospérité (Lévi-Strauss 1979 [1975] : 20; Suttles 1982; Dufresne 1996; Miller 2007). Il est utilisé lors des cérémonies importantes : mariages, enterrements, puberté, etc. Au masque sont associés ses propres chants et danses, variant selon les communautés, ainsi qu'un costume avec un col couvrant la poitrine, des plumes accrochées et pendantes, et une crécelle ou hochet rituel aux chevilles (Suttles 1982 : 57; Jonaitis 2006 : 73). Le danseur peut être seul ou accompagné de plusieurs danseurs <sup>2</sup>. La danse est accomplie en exécutant de courts pas, les jambes sont élevées de façon caricaturale, les bras droit et gauche se soulevant avec chacune d'elles. Le danseur exécute trois pas, recule, avance de nouveau et revient en arrière, puis au bout de la quatrième fois va de l'avant sans reculer (Suttles 1982 : 57). Les danseurs s'approchent alors en général d'un jeune garçon et d'une jeune fille, couverts de laine des montagnes, et les escortent jusqu'à un canoë où ils vont s'asseoir. À ce moment, les femmes et les tambours entonnent un chant. Les danseurs remuent leurs crécelles ou hochets rituels. Alors que le chant se termine, ils se dirigent vers les jeunes gens et les brossent de leurs rameaux de pruche (*tsugas canadensis*). Le chant et le brossage sont répétés trois fois. Puis la danse s'accélère autour du canoë et on vient tendre aux danseurs des couvertures que des auxiliaires saisissent à leur place. Peu à peu, les danseurs retournent vers la cabine d'où ils sont sortis. Alors commence un potlatch. Suttles rapporte que cette danse de purification était souvent

accomplie à l'aide d'artifices et trucages cherchant à rendre sensible la présence d'entités non humaines: par exemple, une sorte de petite fouine empaillée courait sur le corps de celui que l'on purifiait (*ibid.*: 59).

La présence de la fouine empaillée peut être mise en lien avec cet autre personnage poilu qui semblait autrefois accompagner le masque *s̄xwó:ȳx̄wey*: le *qwiniye* (qui signifie littéralement «le poilu», *hairy one*), habituellement identifié à la figure du clown, voire du *sasquatch* ou de l'ours. Daniel Marshall (Marshall 1999: 17) décrit pour le monde *hul'q'umi'num'* (île de Vancouver) un «bouffon» (*jester*). Lévi-Strauss parle de *sasquatch* ou de *tsanaq* chez les Salish côtiers (Lévi-Strauss 1979 [1975]: 57). Une photographie du début du siècle (Marshall 1999: 17) représente le danseur porteur du masque et cette «figure d'ours» (selon les termes de Marshall). On trouve des références à cette figure de «comédien» chez les Musqueam et les *Lummi* plus au sud (Stern 1934: 57-58 pour les Lummi et Suttles 1982: 63 pour les Musqueam). Le *qwiniye*, portant un autre type de masque et un costume de peau d'ours, chasse les danseurs *s̄xwó:ȳx̄wey* et tente d'enfoncer ses doigts dans leurs yeux protubérants en menaçant les femmes de l'audience. C'est donc parce que le masque est en relation rituelle avec un opposé structurel, et que cette opposition est réitérée dans des cultures septentrionales, que Lévi-Strauss propose une analyse structurale par inversion des propriétés plastiques et sémantiques [Lévi-Strauss 1979 [1975]: 20, 26, 54].

### La Voie des masques et l'analyse structurale de Lévi-Strauss

Le masque *s̄xwó:ȳx̄wey* est l'objet d'une virtuose et célèbre analyse de Lévi-Strauss. Selon ce dernier, la forme plastique du masque ne peut être interprétée isolément. Il s'agit dès lors de la comparer à celle des masques voisins: «[...] un type de masque, considéré du seul point de vue plastique, réplique à d'autres types dont il transforme le galbe et les couleurs en assumant son individualité. Pour que cette individualité s'oppose à celle d'un autre masque, il faut et il suffit qu'un même rapport prévale entre le message que le premier masque a pour fonction de transmettre ou de connoter, et le message que, dans la même culture ou dans une culture voisine, l'autre masque a charge de véhiculer.» (*ibid.*: 15) Quels traits rendent le masque immédiatement reconnaissable? En général (1) la couleur blanche domine, (2) il est orné de plumes (réelles ou peintes), (3) les yeux sont protubérants, (4) la bouche est grande ouverte et exhibe une énorme langue, (5) il est de forme plus convexe. L'analyse structurale doit pouvoir postuler l'existence d'un autre masque aux propriétés plastiques exactement contraires: (1) une prédominance de la couleur noire, (2) comportant des poils, (3) les yeux doivent être enfoncés, (4) la forme de la bouche interdit à la langue de s'étaler, (5) le masque aurait une forme plutôt concave. Ce masque existe bel et bien: il s'agit du masque *dzonokwa* des Kwakiutl (*ibid.*: 51). Alors que les traits symboliques des masques *s̄xwó:ȳx̄wey* et *xwéxwé* s'opposent, leurs traits plastiques sont très similaires. Au contraire, les Kwakiutl (communautés culturelles aujourd'hui référées sous le vocable «*Kwakwaka'wakw*») possèdent un masque *xwéxwé* dont les traits plastiques sont exactement identiques à ceux du masque *swaihwé*, mais dont les traits symboliques sont totalement opposés. Le masque *xwéxwé* des Kwakiutl représente en effet l'avarice et le problème de l'accumulation des richesses. La virtuosité

3. Lévi-Strauss  
1979 [1975]: 57 pour  
la version française.

de l'analyse lévi-straussienne consiste à montrer que d'un groupe à l'autre, lorsque la forme plastique se maintient, la fonction sémantique s'inverse. En revanche, quand la fonction sémantique se maintient, c'est la fonction plastique qui s'inverse (*ibid.*: 78).

Nous avons donc plusieurs rapports structuraux complexes, formalisés dans la relation suivante: *dzonokwa*: *xwéxwé*:: *swaihwé*: *sasquatch/tsanaq* (le *qwiniye* ou *hairy one*). Ce rapport exprime l'idée que les masques *dzonokwa* sont aux masques *xwéxwé* ce que les *swaihwé* sont à la représentation du *sasquatch* ou *hairy one*. Nous nous appuyons ici sur la lecture de Trevor Pateman, qui considère que le *sasquatch/tsanaq* constitue le «terme manquant» de l'analyse de Lévi-Strauss (Pateman 1984): «La figure du Sasquatch ou Tsanaq n'est que mentionnée au passage (p. 65-66 <sup>3</sup>), et il n'y a pas d'illustration. Cela est peut-être dû au manque de données ethnographiques. Certainement, la preuve que le *Sasquatch* ressemble plastiquement à *Dzonokwa* mais possède les caractéristiques du *Xwéxwé* aurait fortifié l'argument central de Lévi-Strauss [...].» (*ibid.*: 22, nous traduisons) Il existe donc un lien plastique entre *Dzonokwa* et le *sasquatch*, notamment autour des saillances capillaires (qui les opposent à la morphologie et aux couleurs blanches des masques *swaihwé* et *xwéxwé*). En effet, *Dzonokwa* est une «noire géante aux sourcils broussailleux, aux yeux profondément enfoncés dans les orbites, avec une chevelure longue et épaisse, une bouche froncée aux grosses lèvres, des joues creuses tel un cadavre» (Lévi-Strauss 1979 [1975]: 57). L'idée dégagée par Lévi-Strauss à partir de l'analyse plastique est donc la suivante: *pour analyser un masque, il faut comprendre ce que le masque a choisi de ne pas représenter.*

Nous pouvons dégager deux sortes de limites à la lumineuse analyse lévi-straussienne: (1) tout d'abord, avec le surgissement du *sasquatch* comme exemplification des traits saillants que Lévi-Strauss attribue à *Dzonokwa*, nous pouvons rester à l'intérieur des mythes et des représentations de la région du Fraser et de l'île de Vancouver (aire géographique moins vaste), sans plus avoir besoin d'aller chercher des connotations mythiques chez des peuples qui ne sont pas de langue *halkomelem*; (2) l'analyse structurale de Lévi-Strauss cherche volontairement à étendre les attributions symboliques du masque sur une vaste aire régionale. Ce choix méthodologique donne des résultats ethnographiques remarquables, difficiles à remettre en question sur toute l'aire géographique, mais il empêche de considérer les véritables attributions symboliques chez les peuples *stó:lō* et *Musqueam* du Fraser. Pour ces communautés, le masque n'est pas forcément de couleur blanche, il n'est pas non plus explicitement rattaché aux cuivres et aux richesses. Ainsi, la richesse et la prospérité ne semblent pas être des traits dominants de la signification du masque dans la vallée du Fraser, comme tend à le faire penser l'analyse structurale: les notions de «tremblement», de «sacré», de «peur», de «purification» sont en effet tout aussi centrales pour comprendre la fonction symbolique du masque. Il nous semble donc que l'analyse de Lévi-Strauss se concentre ici sur certains éléments mythiques tout simplement parce qu'ils sont concomitants avec des paquets de propriétés ontologiques présents chez d'autres communautés septentrionales. Lévi-Strauss a choisi de privilégier certains aspects symboliques du masque – afin de créer



**fig. 2**  
Richard Maynard, *Paysage  
avec totems*, 1880-1884,  
Colombie-Britannique  
© musée du quai Branly.

un système de correspondance sur une aire géographique donnée – aux dépens d'autres traits tout aussi importants : la peur, le frémissement, la transformation, la nature instable des êtres de vision. Nous allons maintenant montrer en quoi ces caractéristiques mythiques apparaissent structurellement plus importantes pour appréhender la morphologie particulière du masque *s̄xwó:ȳx̄wey*.

#### **Autres traits symboliques saillants des masques *s̄xwó:ȳx̄wey***

L'analyse des éléments du mythe *stó:lō* permet de comprendre la structure plastique des masques des communautés du Fraser et de l'île de Vancouver (unité linguistique *halkomelem*), en lien avec la structure de l'expérience visionnaire. Ce qui nous paraît essentiel dans le mythe *stó:lō* est que le récit possède (1) toutes les caractéristiques de l'expérience visionnaire d'un jeune homme qui veut se suicider et qui, dans un état de fatigue et de tristesse extrêmes, reçoit une vision. Il existe en effet un lien structurel entre l'obtention de visions et la tristesse chez les *Stó:lō* (Jilek 1974 ; Miller 2007). (2) Le masque est avant tout, comme il l'est dans toute la région du Fraser, *offert par des êtres surnaturels et dessiné à leur image*. Enfin, (3) il est corrélé aux notions de tremblement, de peur, de séisme, de saisissement exprimées par le terme *halq'eméylem /swolsi:ya/*, qui dénote un rapport général au sacré (*/x̄á:x̄a/*).

Lévi-Strauss a recueilli le mythe principal du masque de Laidlaw en juillet 1974 et le présente dans *La Voie des masques* (Lévi-Strauss 1979 [1975]: 25). Il existe plusieurs versions *stó:lō*, attachées à différents masques (l'un d'entre eux viendrait de Chilliwack et un autre de Laidlaw, au nord de Chilliwack). Lors de l'entretien avec Bruce Miller en 2006 (Miller 2007: 112 et *alii*), Nawawalhts'i (Albert Sonny McHalsie), représentant culturel *stó:lō*, entreprend de nouveau le récit du mythe de Laidlaw tel qu'il l'a reçu d'une Ancienne *stó:lō*, Amelia Douglas. Un garçon avait le corps recouvert de plaies et les autres se moquaient de lui. Il se jeta alors dans un lac pour se suicider et, au fond de l'eau, rencontra les Gens vivant sous les eaux (*s'ó:lmexw*), ou Bébés des eaux, qui le guérèrent de ses blessures. Le jeune homme se rendit compte à son tour que les créatures sous-marines étaient couvertes de plaies parce que les humains crachaient dans les lacs. Il prit un rameau de cèdre et nettoya les crachats que ces êtres ne pouvaient voir. Les Bébés des eaux lui offrirent alors le masque, le costume, le chant et la danse. Le jeune homme demanda l'aide de sa sœur pour sortir le masque de l'eau. Cette dernière tressa un panier et remonta le masque à l'aide d'une ligne de pêche. Au moment où celui-ci sortit de l'eau, il regardait de l'autre côté, et lorsqu'il se tourna vers la jeune fille et le jeune homme, ils ressentirent un tremblement, appelé aujourd'hui « *swolsi:ya* – car le mot *swoles* signifie “don”. Et *swolsi:ya* correspond au moment où le masque devint un don pour nos gens, dès qu'il se retourna et fit face au jeune homme et à la jeune fille. » (*Ibid.*: 114, nous traduisons)

Plusieurs éléments importants de cette narration mythique sont à retenir, qui nous permettront d'appréhender autrement la structure plastique du masque. (1) Tout d'abord, le jeune homme est soumis à une structure visionnaire classique chez les *Stó:lō* : il veut se suicider (tristesse) et cette fatigue existentielle entraîne une vision. De plus, la structure même de la narration

est celle d'une vision, au sens où l'individu, au moment où il raconte le mythe, est censé se «connecter» avec l'entité surnaturelle (en l'occurrence le jeune homme). Ce jeune homme suicidaire est encore aujourd'hui une entité non humaine protectrice importante pour beaucoup de Stó:lō. Nawawalhts'i confie à l'anthropologue Bruce Miller que lorsqu'il raconte l'histoire du masque et du jeune garçon couvert de pustules, il sent l'esprit du jeune homme descendre sur lui, ce qui l'emplit souvent de tristesse: «Par exemple, un jour je racontais l'histoire *s̓xwó:y̓x̓wey* de ce jeune garçon et la manière dont les autres se moquaient de lui en lui disant: "Oh, tu sens mauvais, pourquoi ne vas-tu pas te tuer?" Et à l'instant où je racontais ce passage je suis entré en relation [*I connected*] avec son esprit. J'ai ressenti une connexion et je devins tout simplement triste – au point de n'être presque plus capable de parler. J'ai dû rassembler mes esprits avant de pouvoir continuer à raconter l'histoire car je ressentais des émotions, je venais juste de me mettre en contact avec son esprit [*I just connected to his spirit*].» (*Ibid.*: 124-125, nous traduisons) Il s'agit donc pour nous de comprendre, sur ce modèle de «connexion», la relation du masque avec des non-humains surnaturels et la conséquence sur son agencement plastique. Enfin, le second point soulevé par le mythe est que (2) le don du masque est compris comme une «peur» et un frémissement, une donnée importante pour la distribution morphologique des saillances du masque. Ainsi, nous concentrons notre lecture du mythe sur le lien entre le masque et une expérience visionnaire car il s'agit du dénominateur commun entre les deux mythes du masque *s̓xwó:y̓x̓wey*.

### **L'analyse plastique comme figuration chimérique**

La mythologie du masque *swaihwé* est donc vectrice d'une véritable expérience visionnaire. Il s'agit maintenant de montrer, d'une part, comment le masque représente ces entités non humaines aperçues en vision et, d'autre part, le lien entre sa morphologie même et la structure de l'expérience visionnaire. Plusieurs indices nous permettent de supposer que le masque ne représente pas rien, mais bien des entités non humaines: il est explicitement attaché à des non-humains, souvent animaux, qui sont en réalité des entités hybrides originaires. Cet argument est renforcé par le fait que la danse qui accompagne le masque suggère aussi la présence des entités non humaines surnaturelles.

### **Plasticité représentationnelle**

À première vue, les masques figurent d'abord des non-humains naturels. Les masques *s̓xwó:y̓x̓wey* que nous trouvons dans la littérature ethnographique (Jenness 1955: 91; Barnett 1955: 158; Lévi-Strauss 1979 [1975]: 51; Suttles 1982: 60; Dufresne 1996: 72) possèdent près d'une douzaine de noms d'animaux différents: harle (*sawbill*), corbeau (*raven*), oiseau-tonnerre, aigle, hibou, serpent, serpent à deux têtes, saumon de printemps (*chinook*), castor, vison, ours, fantôme – et clown pour l'un d'entre eux. Dans le cas des visages fantômes, le nez et les peintures semblent davantage représenter des os. Mais nous devons garder en mémoire que le mot «fantôme» (*spoleqwith'a*) en *halq'eméylem* renvoie aussi à un petit hibou (du type *aegolius acadicus* ou petite nectale): «*Spoleqwith'a* veut dire un fantôme. Tu les connais ces petits hiboux, et bien ils les appellent *spoleqwith'a*.» (Wells 1987: 120, nous traduisons) Si les cornes ont

des têtes d'oiseau, les consultants de Suttles les identifient généralement à des hiboux. Nous comprenons dès lors que le masque de fantôme peut être interprété comme donnant à voir la figure d'un oiseau *et/ou* d'un fantôme. Il est donc possible d'établir un rapprochement entre les masques fantômes et les oiseaux. Pour les informateurs de Suttles, l'étymologie du mot /s̄xwó:ȳx̄wey/, notamment en hən̄q̄əmin̄əm (Musqueam), n'est d'ailleurs pas sans rapport avec les créatures volantes: le mot signifierait «choses qui volent autour en cercles (*things that are flying around in circles*)» (Suttles 1982: 59). Cela semble concorder avec l'origine du masque Musqueam (voir Jenness 1955) qui, selon Old Pierre, représente l'Oiseau-Tonnerre. Notons également qu'en plus des traits saillants comme des becs ou des miniatures d'oiseaux, le masque est souvent orné de plumes; ces plumes ont, au début du xx<sup>e</sup> siècle, été remplacées par des plumeaux à poussière chinois (Suttles 1982: 63).

De plus, la danse qui accompagne le masque est un moyen de représenter la présence de non-humains. Suttles note en effet que les danseurs varient légèrement leurs mouvements *selon l'entité représentée par le masque*: «Les danseurs portant ces types de masques sont considérés comme dansant différemment selon les perceptions du comportement de la créature que le masque représente; le harle et l'aigle par exemple bougent plus rapidement, et le corbeau et le castor sont plus lents.» (*ibid.*: 62, nous traduisons) Il est dès lors difficile pour Suttles de soutenir à la fois que le masque ne «représente rien en soi» (*ibid.*: 64) et que les danseurs changent de mouvement en fonction de l'entité surnaturelle qu'ils incarnent. La structure du masque s̄xwó:ȳx̄wey s'inscrit donc bien à l'intérieur de procédés plus large de figuration d'esprits non humains. Cette équivalence semble dominer chez tous les Salish côtiers. Ainsi, chez les Skokomish, les informateurs de William Elmendorf considèrent que la manière skokomish de danser sans masque revient à montrer directement la forme de l'entité mobilisée. Au contraire des Klallam et des gens de Neah Bay, qui utilisent des masques, les Skokomish «montrent leurs *tamanawis* (esprits protecteurs) à la place. Les Suquamish n'ont ainsi pas de masques» (Elmendorf 1993: 73, nous traduisons).

Sommes-nous donc vraiment face à des représentations d'entités non humaines naturelles (animaux et végétaux)? Il nous faut veiller à ne pas confondre les entités non humaines naturelles et les entités non humaines totémiques surnaturelles à l'origine à la fois des humains et des non-humains. Le masque représente ces dernières. Lévi-Strauss écrit: «D'un point de vue fonctionnel, les masques *swaihwé* représentent les ancêtres fondateurs des plus hauts lignages.» (Lévi-Strauss 1979 [1975]: 54) D'une manière générale, les individus des origines possédaient des propriétés ontologiques mi-humaines, mi-animales (Jenness 1955; Hill-Tout 1978: 110; Dufresne 1996: 128). Nawawalhts'i rappelle la nature profondément hybride et transformatrice des entités surnaturelles dans la région du Fraser: «En ces temps immémoriaux, les animaux et les humains parlaient le même langage et pouvaient changer de forme à volonté. Il était courant à cette époque de voir les chèvres des montagnes autour de Chilliwack enlever leurs peaux animales pour devenir des humains.» (Carlson et McHalsie 2001: 6, nous traduisons)

Les informateurs chehalis (proches des Stó:lō) de Charles Hill-Tout, au début du xx<sup>e</sup> siècle, sont eux aussi parfaitement clairs sur la nature hybride de ces entités originaires. Hill-Tout écrit, à la suite d'une conversation avec François, un de ses informateurs: «Donc je cherchai à comprendre si les gens de son peuple étaient connus comme les Gens de la loutre, et s'il regardait la loutre comme un de ses parents et lui rendait hommage en ne la tuant pas et en ne la chassant pas. Il sourit à la question et secoua sa tête, et m'expliqua plus tard que même s'ils croyaient que leur ancêtre éloigné fût une loutre, *il ne pensait pas que c'était le même genre de loutres qui vivent de nos jours*. Les loutres desquelles ils descendent étaient des Gens-loutres, *pas des animaux*, qui avaient le pouvoir de changer de forme en passant de l'homme et de la femme à la loutre. Tous les animaux lors des temps anciens étaient ainsi. *Ce n'étaient pas juste des animaux communs* et rien de plus: c'étaient aussi des gens, et ils pouvaient prendre une forme humaine ou animale en revêtant ou en enlevant la peau ou d'autres habits naturels de l'animal.» (Hill-Tout 1978: 110, nous traduisons et soulignons) Ainsi Hill-Tout fut l'un des premiers à récuser la forme purement animale ou purement humaine de ces ancêtres mythiques surnaturels et à montrer leur caractère profondément hybride: «Je suis disposé, du fait de mes études sur ce sujet de la descendance animale, à croire que, dans tous les cas où nos Indiens et peut-être aussi d'autres peuples primitifs disent descendre des ancêtres dont on parle comme des animaux, ces ancêtres ne sont pas vus comme de simples animaux mais comme prenant part aussi à des natures duelles ou ayant des caractéristiques que les descendants de François avaient dit posséder. Et quand une famille, un clan ou une tribu sont dits venir de tel ou tel animal, c'est à un ancêtre mythique de ce genre qu'on se réfère.» (*Ibid.*)

Il y a peu de différences formelles entre les entités surnaturelles hybrides des origines et celles rencontrées lors de visions dont on peut devenir l'allié. À ce titre, il n'est pas anodin que le même mot (/syewà:ls/ ou /syuwél/) serve à désigner chez les peuples halkomelem, à partir de la même racine verbale («rêver»), à la fois ces «ancêtres mythiques» et les «esprits protecteurs». La littérature ethnographique l'a peu relevé jusqu'ici, mais cela est clairement affirmé par un Ancien stó:lō (Peters), dans le recueil de émoignages d'Anciens d'Oliver Wells (Wells 1987: 94-95). Le lien est aussi établi par Hill-Tout (par exemple Hill-Tout 1978: 110) à maintes reprises dans sa distinction entre /sululia/ (ancêtre mythique) et /sulia/ (esprit protecteur). Il y a bien une distinction entre les êtres surnaturels des origines et les entités protectrices, mais les deux mots sont rattachés à l'expérience du rêve ou de la vision (/ulia<sup>4</sup>/).

#### **Le masque et l'expérience visionnaire**

Le masque représente bien des existants du monde surnaturel – en tant que les non-humains animaux sont des avatars d'ancêtres hybrides des origines (*ibid.*). Dans sa forme plastique même, il doit être analysé selon cette correspondance, appuyée par l'ethnothéorie locale. Ainsi, nous devons prendre en compte cette idée que l'art salish est avant tout un art visionnaire. Cette relation entre l'art salish et l'expérience visionnaire – qui n'est prise en considération ni par Lévi-Strauss ni par Suttles – est pourtant une constante des justifications des autochtones: Michael Kew, anthropologue Musqueam et oncle de Susan Point – principale émissaire de l'art

4. Il s'agit de la transcription du début du xx<sup>e</sup> siècle, alors que de nos jours le mot «rêver/avoir une vision» est retranscrit par /ʔəʔəlyəməʔ/ (hul'q'umi'um), /ʔəlyəməʔ/ (həŋqəminəm) et /ʔəlyəməʔ/ (halq'eméylem).



**fig. 3**  
Susan Point, *Salish Spirit*,  
édition sérigraphiée 75,  
2003.

pictural des Salish côtiers –, écrit ainsi: «Il est juste de dire que toutes les images visuelles, à leurs yeux [ceux des Musqueam et des Salish de la côte en général], contiennent une référence implicite *ou une connexion potentielle aux sources du pouvoir révélées à un individu dans un rêve ou une vision.*» (Kew 2000: 19, nous traduisons et soulignons) Les titres des expositions de Susan Point, artiste salish de dimension internationale, sont éloquentes (en 1999 *Vision Keepers*, Victoria Alcheringa Gallery; et déjà en 1986 *New Visions. Serigraphs by Susan A. Point*, Vancouver, Museum of Anthropology at the University of British Columbia). Le travail de Steven C. Brown tend aussi à remettre l'expérience des visions au cœur du processus de production artistique des Salish côtiers (Brown 1998). Du fait de cette connexion entre le pouvoir d'une vision et une œuvre, un certain nombre de codes artistiques doivent être respectés afin d'éviter de trahir le pouvoir de la vision. Dès lors, si Suttles ou Lévi-Strauss ont pu penser que le masque *s̄xwó:ȳxwey* ne représentait rien, c'est qu'il est soumis à des tabous ou des prohibitions représentationnelles du fait de son rapport avec le sacré et la condition *x̄é?x̄e* (*/x̄á:x̄a/*). C'est toujours le cas: les détenteurs des masques *s̄xwó:ȳxwey*, acquis autrefois par des musées dans des conditions très différentes de celles d'aujourd'hui, ont négocié avec plusieurs institutions – comme le Museum of Anthropology at the University of British Columbia de Vancouver et le musée McCord de Montréal – pour que certains masques ne soient pas exposés ou utilisés dans des conditions inappropriées (Thom et Bain 2004: 26). Cette relation étroite entre le sacré (*/x̄á:x̄a/* ou */x̄é?x̄e/*) et le masque a manifestement joué un rôle prépondérant dans la non-commercialisation de l'art des Salish côtiers (Kew 2000; Jonaitis 2006).

Le masque est donc rattaché à une expérience visionnaire. Voici quelques modalités de l'expérience visionnaire chez les peuples du Fraser (voir entre autres Jenness 1955; Barnett 1955; Hill-Tout 1978; Wells 1987): généralement, les individus qu'étaient une ou plusieurs entités surnaturelles (*/syuwél/*) à l'entrée dans la puberté. Certaines entités étaient acquises en vue de devenir guérisseur, d'autres transmises par filiation cognatique (des ancêtres originaires non humains) et réapparaissaient en rêve à certains individus pour leur confirmer leur attachement à des ancêtres déterminés. Nous avons peu d'informations dans la littérature ethnographique sur les modalités concrètes de production des masques à partir de visions: existe-t-il ici, comme chez les voisins septentrionaux, des différences entre des artisans spécialisés dans la sculpture des emblèmes héraldiques et d'autres dans les visions individuelles? Quels types d'énonciation viennent caractériser les visions et leur transcription iconographique? Nous en savons peu sur la production concrète, mais l'existence d'un lien entre production esthétique et schèmes visionnaires est connue depuis longtemps: déjà Hill-Tout au début du xx<sup>e</sup> siècle, informé par les Chehalis (groupes du Fraser voisins des *Stó:lō*), notait que «tout symbole ou toute représentation d'objets "mystérieux" ou d'êtres surnaturels sont toujours supposés portés par la présence de l'esprit lui-même» (Hill-Tout 1978: 112, nous traduisons).

***L'incertitude ontologique comme première règle  
de la configuration plastique***

L'hypothèse principale que nous avançons ici est la suivante : le masque – renvoyant à un non-humain rencontré lors d'une vision – représente toujours une entité surnaturelle protéiforme, dont la nature est en transformation et donc impossible à identifier. Si les entités surnaturelles sont par leur nature intrinsèque des sujets de transformations, ce caractère protéiforme et chimérique est aussi la modalité de leur ostension lors des visions vécues par un humain. Le masque repose sur le même type d'énoncé étrange mobilisé lors des visions. Un informateur d'Elmendorf, Frank Allen, voit un huard dans sa vision. Mais il le décrit ainsi : «*Il avait l'air d'une personne dans ma vision.*» (Elmendorf 1993 : 182, nous traduisons et soulignons) Les visions donnent donc à voir les propriétés chimériques hybrides des non-humains des origines, à la fois humaines et animales. Par exemple, (1) chez les Cowichan, le masque est dit représenter l'esprit protecteur (dont la nature physique n'est jamais fixée définitivement) [Curtis 1913 : 37; Lévi-Strauss 1979 (1975)]; (2) un informateur de Jenness (Jenness 1955 : 91) lui explique que le masque représente simultanément «trois esprits» : l'oiseau-tonnerre, le loup et l'esprit du poisson. Il est tout à fait notable que les autochtones peinent parfois à identifier l'élément principal du masque. Ainsi Suttles rappelle que deux des informateurs autochtones pensent qu'un certain masque est un fantôme alors qu'un troisième considère, avec George Thornton Emmons (ethnographe et lieutenant, correspondant de Boas), que c'est un castor (peut-être à cause des deux dents à la commissure de la bouche). Les variations dans la forme du masque sont donc importantes. Un informateur *stó:lō* de Wilson Duff lui apprend qu'à l'origine le masque n'avait pas de cornes mais un nez humain (Duff 1952 : 125).

L'incertitude ontologique semble constitutive à la fois de l'expérience visionnaire et de l'appréhension plastique spontanée du masque. Nous nous appuyons sur le concept de *chimère* proposé par Carlo Severi (2007, 2009) pour analyser le caractère de ces existants surnaturels soumis à une incertitude ontologique. Pour les Salish côtiers, il faut entendre chimérique en deux sens : (1) la structure du masque a une structure de condensation de type onirique (dans le sens où un rêve est une chimère); (2) la structure du masque est une chimère dans le sens où plusieurs « morceaux » d'individus distincts sont assemblés. Dufresne parle d'un revêtement animal sur un crâne humain (Dufresne 1996 : 128). Cette structure de condensation de propriétés hétérogènes dévoile ainsi le potentiel de métamorphose de tous les existants. L'incertitude ontologique, loin de révéler un manque de signification intrinsèque, est constitutive de l'appréhension du masque. Ce pas est important car il nous permet d'analyser la structure du masque à partir de celle de la vision elle-même, en considérant que l'organisation plastique cherche à mettre l'observateur dans le même état cognitif que l'individu qui a reçu la vision, c'est-à-dire dans un état d'incertitude quant à la nature du non-humain rencontré. Ainsi le masque, dans sa structure de renvoi homme-serpent, homme-hibou, homme-canard, etc., dévoile cette indécidabilité ontologique propre à toutes les visions par deux procédés immanents à sa morphologie :



Tête de fantôme tirant la langue.

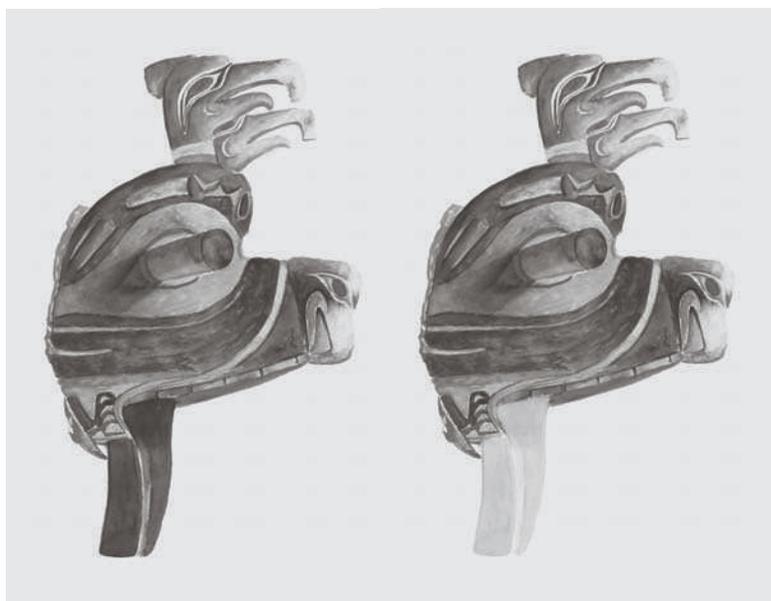
Tête d'animal avec cou.

**fig. 4a et 4b**

Manon Gille, aquarelle d'après « Masque swaihwé (Cowichan) ». New York, Museum of the American Indian, Heye Foundation (source : Lévi-Strauss 1979, [1975]).

(1) *Le brouillage perceptif et l'utilisation de perceptions paradoxales –*

Le masque représente plusieurs choses en même temps, plaçant le spectateur dans une structure perceptive paradoxale de condensation du type canard-lapin (Wittgenstein 1989 [1922], mobilisée par Severi 2007 : 11) : il est à la fois un canard et un lapin. Il n'est possible de voir qu'une seule des entités à la fois, mais toutes deux coexistent à la surface du masque. Si le regard est concentré sur certaines de ses saillances, alors il laisse plutôt percevoir un visage humain selon que le cou est compris comme une langue ou un cou proprement dit.



Homme ouvrant la bouche et dévoilant sa langue.

Tête de canard avec cou/ canard sur pattes.

**fig. 5a et 5b**

Manon Gille, aquarelle d'après « Visage de canard en bec-scie (Katzie) », 1898, collecté par Harlan I. Smith (les pieds du canard sont à la commissure de la bouche). New York, American Museum of Natural History (source : Suttles 1982).

## (2) Travail sur l'image du corps et la projection identificatoire –

Si les figures humaines et non humaines cohabitent à la surface du masque, certaines saillances vont permettre d'opérer des glissements de l'une à l'autre. Il s'agit principalement des saillances corporelles de base (oreilles, yeux, etc.). Le procédé fonctionne par glissement: en regardant le masque, *le spectateur projette l'image de son corps propre, cherchant à l'identifier dans les éléments turgescents du masque sans y parvenir. Les yeux sont trop protubérants, la bouche parvient à s'ouvrir d'une manière invisageable pour un humain, et dès que l'on passe à d'autres repères visuels, que la bouche s'efface pour devenir un cou, alors c'est un oiseau qui apparaît et empêche l'identification totale.* Chaque élément du visage humain est présent – yeux, bouche, oreilles –, mais aucun ne permet une identification définitive. Ainsi, par l'ordonnement de la structure du masque, nous avons bien un visage humain convexe, mais la saillance visuelle nous met face à d'autres types d'êtres, des esprits aux yeux protubérants, des harles (canards) ou des serpents. Les yeux protubérants – invariant plastique du masque *swaihwé* – semblent renvoyer à une vue surnaturelle – peut-être omnisciente – des esprits (Suttles 1982: 84). Il s'agit d'impressionner par la présence d'une entité surnaturelle sans révéler la nature de son identité. Le masque cherche ainsi à replacer l'observateur dans une situation d'ambiguïté et de perception paradoxale des visions, *via* des procédés plastiques.

Il nous reste, dans un troisième temps, à considérer le surgissement de l'identité non humaine, dont la morphologie est instable, à partir de la saillance même du masque. Cette identité résultante est bien un «troisième terme» qui unifie les oppositions et matérialise l'hybridité propre aux masques *swaihwé*. Claude Imbert formule exactement l'exigence de production plastique de cette identification impossible – comme totalité résultante – dans son analyse de la structure sémantique du masque *sxwó:yxwey*: «Le résultat est d'identifier sur la surface du masque donnée à voir une articulation qui la retire à l'ordre de la représentation, en même temps qu'elle oblitère sans l'effacer la prégnance d'un visage. Apparaît alors un registre d'expression qui a ses dimensions et ses opérations propres.» (Imbert 2008: 170-171) Une forme particulière d'intelligence plastique «arrime ses opérations sur le spectre d'un paradigme qu'elle oblitère en même temps qu'elle en diffuse les articulations» (*ibid.*: 176). Comme nous allons le montrer, cette identification impossible est une identité résultante, un troisième terme surgi de l'agencement plastique du masque en tant que sa morphologie cherche à présenter des non-humains surnaturels dans toute leur complexité.

**Figurer la transformation**

Nous avons vu que la première règle plastique peut être formulée comme une certaine volonté d'empêcher les attentes sensorielles ordinaires de s'immobiliser tout en permettant le surgissement d'une «catégorie par défaut», c'est-à-dire une catégorie qui n'entre pas dans les classifications ordinaires et empêche une certaine forme de «fixation» des physicalités. Car avant l'arrivée du Transformateur, aux temps mythiques, les formes n'étaient pas fixées et l'incertitude ontologique était une caractéristique de la morphologie des êtres (Carlson et McHalsie 2001: 6). Nous pouvons maintenant étudier les modalités de cette figuration plastique de la transformation.

### **La peur est le don du masque (/swolsi:ya/)**

Les mécanismes d'identification permettent donc de mobiliser des processus de projection de propriétés morphologiques humaines (yeux, oreilles, bouche, etc.) tout en désamorçant perpétuellement ces identifications possibles (les yeux sont trop grands, la bouche est un cou, etc.). Ce processus peut être pensé comme une forme de « participation métonymique » (Shore 1996: 173) que Bradd Shore, à la suite de Lucien Lévy-Bruhl, considère comme une donnée élémentaire des opérations cognitives propres au totémisme: « Le totémisme est le miroir complexe des tensions humaines entre le besoin de catégoriser et la reconnaissance que toute vie est échange de formes hétérogènes. Il procède de plusieurs modes de la pensée humaine (classificatoire/métaphorique, participation/métonymique) et mobilise ces modes de pensée de manière différente en fonction des conditions de subsistance et de reproduction sociale. » (*Ibid.*: 184, nous traduisons) Cette notion de « participation métonymique », autorisant un individu à supposer qu'il possède des paquets de propriétés ontologiques, physiques ou morales en commun avec un non-humain, n'est pas dépourvue d'une « participation émotionnelle » propre au processus d'identification. Dans le cas du mécanisme d'appréhension du masque, la peur comme émotion principielle s'immisce dans la réception visuelle.

Le masque doit susciter la « peur », le « frémissement », « le tremblement ». C'est ainsi que le définit Nawawalhts'i (Miller 2007: 112): le « don » du masque (/swolsi:ya/) ne s'offre qu'à travers la tonalité du « tremblement » (*quivering*). Ce dernier est dû à l'entité porteuse du masque qui, lors de la vision initiale, se retourne brusquement et regarde fixement de ses yeux protubérants. Il est un élément important de la cérémonie elle-même: l'apparition du danseur lors d'une cérémonie, telle que la décrit Suttles (Suttles 1982), se fait dans un grand fracas: quelqu'un soulève les lourdes planches du toit et les laisse tomber. Des chants s'élèvent alors. Ceux qui dormaient s'éveillent. La peur est donc à la fois l'une des justifications de la forme plastique du masque et un moyen d'opérer les glissements visuels constituant le masque comme « chimère ».

La peur peut être appréhendée comme un état émotionnel de dissonance dans lequel une inquiétude est ressentie quant à l'impossibilité d'identifier un existant. Nous voyons que la structure plastique du masque *sxwó:yxwey* amène à brouiller les identifications possibles, et porte l'idée d'un frémissement et d'un tremblement. Il y a donc un lien entre la morphologie du masque, l'effet rituel escompté (la peur) et la nature de la rencontre sacrée (/xá:xá/) avec des non-humains. Toute rencontre sacrée, toute présence sur un site sacré entraîne en effet un *tremblement* souvent comparé à celui qui saisit un danseur lors d'une danse spirituelle d'hiver. Ainsi, un Ancien stó:lō, T.G., interrogé par Gordon Mohs en 1985, raconte: « Donc, je me suis assis et j'ai posé mes pieds là où il fut [il s'agit de Xá:ls, un Transformateur, être surnaturel hybride mi-homme mi-ours, souvent comparé au Christ]. Prends garde, ça te fait trembler de t'asseoir à cet endroit. Parce que peut-être les pouvoirs sont ceux du Christ lui-même, assis là. J'imagine que c'est ce que tu ressens aussi dans la *longhouse*. Tu sais, quand tu reçois l'esprit, tu sais, ils tremblent. C'est donc comme ça par là. » (Mohs 1994: 195, nous traduisons et soulignons) Le sentiment de peur suscité par le masque

est un mécanisme cognitif permettant une non-fixité de la catégorie surnaturelle à laquelle le masque doit renvoyer. Ce terme invisible et manquant, donné dans le frisson et que le regard cherche à la surface du masque, peut être nommé *opérateur de transformation*.

Il est ainsi possible d'envisager le surgissement d'une *identité résultante*, un troisième terme (qui n'est ni un oiseau, ni un humain, mais une créature surnaturelle au-delà des fixités morphologiques). Il s'agit là d'une structure représentative commune aux productions matérielles de la côte nord-ouest : le masque *sx̣wó:yx̣wey* répond aux règles générales de figuration des non-humains dans une aire régionale plus vaste. Les figures sont en effet construites de manière à produire un troisième terme invisible visant à brouiller les identifications ontologiques binaires. Au-delà des premières interprétations en termes de *split representation* (entre autres Boas 1955 [1927]; Lévi-Strauss 1958), les figurations esthétiques sur la côte nord-ouest présentent davantage, à l'intérieur de la division en deux parties, un *troisième terme* englobant les deux fractions. Dans un article intitulé « Cognitive aspects of Northwest Coast arts », Joan M. Vastokas (Vastokas 1978) remarque que la symétrie bilatérale et axiale (c'est-à-dire la possibilité de superposer les motifs à partir d'un axe) doit être appréhendée en rapport avec la présence invisible d'un troisième terme où se joue le pivot réel des identifications. Prenant ses distances avec les notions de *split representation*, la règle de division tripartite est pour Vastokas un « cadre ou un principe d'ordre majeur pour pratiquement toutes les cultures de la côte nord-ouest » (*ibid.* 1978 : 254). Elle montre, par exemple, que le Serpent à deux têtes surnaturel (*sil:quey* chez les Salish côtiers) appartient à trois zones cosmologiques superposées : le ciel, la terre, la mer. Nous pouvons retenir de ces réflexions que la dimension tripartite, la possibilité du glissement d'un troisième terme à l'intérieur du masque ou d'une ambiguïté initiale comme « opérateur de transformation », est un schème dominant des principes esthétiques de la côte nord-ouest, fréquemment mal perçu par les anthropologues, trop focalisés sur le dédoublement de la représentation.

#### **Les pivots visuels et les motifs négatifs comme opérateurs de transformation**

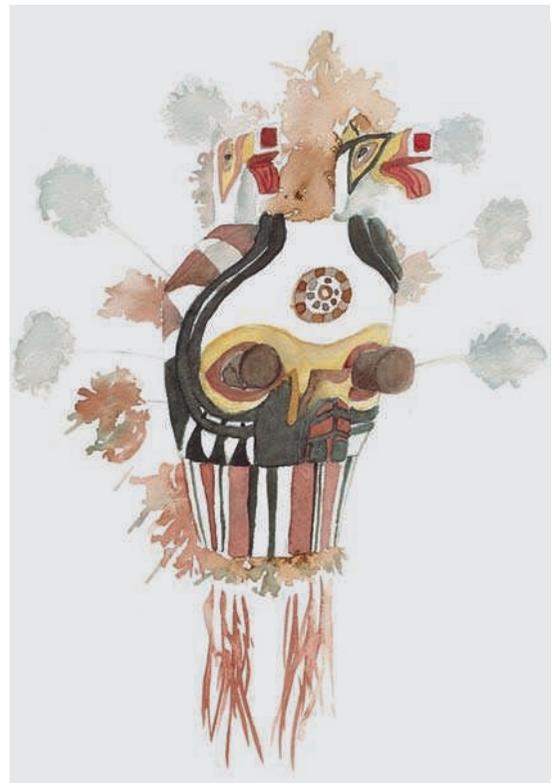
Il s'agit toujours de retranscrire visuellement et plastiquement des entités soumises à des schèmes de transformation, mais les Salish côtiers n'utilisent pas les mêmes règles esthétiques de *figuration de la transformation* que leurs voisins septentrionaux, notamment les *Kwakwaka'wakw* : plutôt que de concevoir des mécanismes d'emboîtement complexes – des masques dans les masques –, ils s'appuient sur les pivots visuels offerts par les unités minimales et sur les espaces vides entre ces unités. Il ne s'agit pas de considérer que les règles esthétiques des peuples septentrionaux mobilisées pour représenter les non-humains surnaturels sont similaires à celles des masques salish, mais que l'utilisation d'un espace perceptif servant de pivot de transformation est une structure commune de représentation d'entités hybrides en perpétuelle métamorphose.

Les anthropologues, sans nier son inscription dans la structure esthétique de la côte nord-ouest, considèrent que l'art des Salish côtiers possède certaines formes structurales propres (Blanchard et Davenport

2005; Brotherton 2008), notamment du fait d'une influence historique des motifs du sud de la côte (Brown 1998: 9). Par exemple, la forme circulaire isolée (celle notamment qui est autour des yeux dans le masque *s̄xwó:ȳx̄wey*) ainsi que la forme trigonique sont spécifiquement associées à l'art des Salish côtiers – à la différence des formes haïda utilisées par les peuples septentrionaux (*ibid.*: 273). Le masque *s̄xwó:ȳx̄wey* n'échappe pas à ces règles singulières de stylistique: la forme trigonique – Suttles utilise le mot «cunéiforme» (Suttles 1982) et Bill Holm parle de «reliefs en forme de T» (Holm 1965) –, qui se retrouve notamment au niveau des joues sur le masque *s̄xwó:ȳx̄wey*, porte le regard jusqu'au nez/bec du masque. La forme en croissant (qui se retrouve au-dessus des yeux dans le masque *s̄xwó:ȳx̄wey*) est également typique de l'art de la côte salish et s'associe avec le binôme circulaire/trigonique (Brown 1998: 274). Ces unités minimales de figuration, convoquées d'une manière particulière pour exprimer la transformation des non-humains chez les Salish côtiers, permettent de figurer les frontières instables entre plusieurs existants figurés sur la surface du masque.

Les processus de figuration de la transformation ne sont donc pas exactement les mêmes chez les Salish côtiers que chez leurs voisins septentrionaux. Contrairement aux masques à transformation, chez les Salish côtiers les espaces vides sont davantage utilisés comme pivots pour faire passer le regard d'une identité à une autre, permettant de *contenir plusieurs identités sur une seule surface, et ainsi de rendre compte à la fois de l'hybridité et des schèmes de transformation propres aux non-humains*. Ce troisième terme est désigné par Holm, dans sa réflexion sur les techniques de figuration haïda, sous le vocable de «forme résultante» définie ainsi à l'intérieur de ce qu'il nomme un «agencement distributif» (*distributive design*): «À chaque fois que deux ou plusieurs formes positives s'approchent les unes des autres sur un motif, il y a un espace qui peut être considéré comme négatif entre elles. Cet espace possède une forme qui résulte de la combinaison des contours des angles adjacents des formes positives, et peut ainsi être nommé forme résultante.» (Holm 1965: 57, nous traduisons) L'artiste salish est capable de contrôler l'espace négatif de la forme résultante de manière à faire jouer le brouillage des identifications positives. Holm est d'avis de considérer que cette forme est une «unité ternaire» de la figure (*ibid.*). Ainsi peut-on dire que la particularité des masques *swaihwé* est de laisser percevoir des règles d'agencement distributif à l'intérieur d'un agencement configuratif simple – un visage.

L'identité résultante, c'est-à-dire le non-humain chimérique hybride, transparait donc *via* deux règles plastiques: (1) à travers la manipulation des «espaces négatifs» permettant de passer d'une figure à une autre et servant de pivot à plusieurs formes inscrites dans la même figure, comme nous venons de le voir, mais aussi (2) dans la possibilité d'identification au masque lui-même de la part de celui qui contemple. Cette opération est ainsi constitutive de ce que Severi nomme une *chimère visuelle* car elle révèle une part d'invisibilité de la figure, déterminée à partir de certaines de ses saillances: «Cette structure "par indices" où la condensation de l'image en quelques traits essentiels suppose toujours l'interprétation de la forme par projection, et donc par remplissage des parties



**fig. 6**  
Manon Gille, aquarelle  
d'après «Visage de serpent  
(Musqueam)», 1954.  
Vancouver, Museum of  
Anthropology at the University  
of British Columbia.



manquantes, a une conséquence importante: elle confère à l'image une saillance particulière qui la distingue d'autres phénomènes visuels.» (Severi 2007 : 70) Ce point vide permet le glissement opératoire des identifications: «*une image quotidienne [...] se fond avec l'image de quelque chose de fabuleux [...] à travers l'interprétation projective spontanée d'un point laissé vide.*» (*Ibid.*: 240) Il en résulte ainsi un terme invisible «fabuleux» – le non-humain surnaturel – contenu dans l'agencement des formes, mais toujours au-delà de la seule production des figures. Ainsi se découvre un nouveau lien entre l'ontologie régissant la nature des êtres surnaturels, la cosmologie faisant état de leurs transformations et la structure d'agencement plastique du masque *sxwó:yxwey*.

University of Oxford, Centre for Anthropology and Mind, Oxford.  
baptiste.gille@yahoo.fr

#### ci-contre

##### fig. 7

Manon Gille, aquarelle d'après «Visage de fantôme (Musqueam)». Vancouver, Museum of Anthropology at the University of British Columbia (source: Suttles 1982).

#### Note iconographique

Depuis quelques années, les communautés *stó:lō* ne désirent plus voir le masque *swaihwé* photographié ni exposé. Voici ce que dit le chef culturel *stó:lō*, Nawawalhts'i (Albert Sonny McHalsie): «J'imagine que cela pourrait être vu comme un excès de protection, mais afin de le protéger nous ne sommes pas autorisés à prendre des photographies du *sxwó:yxwey*, nous ne sommes pas autorisés à enregistrer les chants, et nous ne sommes pas autorisés à le filmer.» (Miller 2007 : 115-116, nous traduisons) Désireux de respecter le souhait des *Stó:lō*, sans pour autant renoncer à la précision de l'analyse anthropologique, nous avons fait le choix de présenter ici des aquarelles du masque.

## Bibliographie

## Le visage des Bébés des eaux et des Gens du ciel. Par Baptiste Gille

### Barnett, Homer Garner

1955 *The Coast Salish of British Columbia*. Eugene, University of Oregon Press.

### Blanchard, Rebecca et Davenport, Nancy

2005 *Contemporary Coast Salish Art*. Seattle et Londres, University of Washington Press.

### Boas, Franz

1955 [1927] *Primitive Art*. New York, Dover Publications.

### Brotherton, Barbara

2008 *S'abadeb – The Gifts: Pacific Coast Salish Art and Artists*. Seattle, Seattle Art Museum.

### Brown, Steven C.

1998 *Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the 18th through the 20th Century*. Seattle, Seattle Art Museum-University of Washington Press.

### Carlson, Keith Thor et McHalsie, Albert (Sonny)

2001 *A Sto:lō-Coast Salish Historical Atlas*. Vancouver et Chilliwack, Douglas & McIntyre-Sto:lō Heritage Trust.

### Codere, Helen

1948 « The Swai'xwe myth of the Middle Fraser River: The integration of two Northwest Coast cultural ideas », *Journal of American Folklore* 61 : 1-18.

### Curtis, Edward S.

1913 « Salishan tribes of the Coast », in *The North American Indian*, vol. IX., Classic Books.

### Duff, Wilson

1952 *The Upper Stalo Indians of the Fraser Valley, British Columbia*. Victoria, British Columbia Provincial Museum.

### Dufresne, Lucie

#### Marie-Mai

1996 *The Salish Sxwaixwe in Historic Salish Society*. Master of Arts, Ottawa, The University of Ottawa.

### Elmendorf, William

1993 *Twana Narratives: Native Historical Accounts of a Coast Salish Culture*. Seattle, University of Washington Press.

### Galloway, Brent D.

1980 *Tó:lméls ye Siyelyólexwa: Wisdom of the Elders*. Sardin, Coqualeetza Education Training Center.

1993 *A Grammar of Upriver Halkomelem*. Berkeley, University of California Press.

### Gerdts, Donna B. et Hinkson, Mercedes Q.

2004 « Salish numeral classifiers: A lexical means to a grammatical end », *Sprachtypologie und Universalienforschung* 57(2-3) : 247-279.

### Hill-Tout, Charles

1978 *The Salish People*, vol. III : « The Mainland Halkomelem », Ralph Maud (éd.). Vancouver, Talonbooks.

### Holm, Bill

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

### Imbert, Claude

2008 *Lévi-Strauss: le passage du Nord-Ouest*. Paris, L'Herne.

### Jenness, Diamond

1955 *The Faith of a Coast Salish Indian*. Victoria, British Columbia Provincial Museum.

### Jilek, Wolfgang G.

1974 *Indian Healing: Shamanic Ceremonialism in the Pacific Northwest Today*. Vancouver, Hancock House.

### Jonaitis, Aldona

2006 *Art of the Northwest Coast*. Seattle, University of Washington Press.

### Kew, Michael

2000 « Traditional Coast Salish art », in Gary Wyatt (éd.), *Susan Point: Coast Salish Artist*. Vancouver, Douglas & McIntyre : 13-23.

### Lévi-Strauss, Claude

1958 *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

1979 [1975] *La Voie des masques*. Paris, Plon (« Agora »).

### Marshall, Daniel

1999 *Those Who Fell From the Sky: A History of Cowichan People*. Kelowna, Sandhill Books.

### Miller, Bruce Granville

2007 *Be of Good Mind: Essays on the Coast Salish*. Vancouver, UBC Press.

### Mohs, Gordon

1994 « Sto:lō sacred grounds », in David L. Carmichael, Jane Hubert et alii, *Sacred Sites, Sacred Places*. New York, Routledge.

### Pateman, Trevor

1984 « The dialogue of the masks », *Aletheia* 4 : 16-22.

### Severi, Carlo

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

2009 « L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 64(2) : 463-497.

### Shore, Bradd

1996 *Culture in Mind: Cognition, Culture and the Problem of Meaning*. New York, Oxford University Press.

### Stern, Bernard Joseph

1934 *The Lummi Indians of the Northwest Washington*. New York, Columbia University Press.

### Suttles, Wayne

1982 « The Halkomelem Sxwayxwey », *American Indian Art Magazine* 8 : 56-65.

### Thom, Brian

1994 *Telling Stories: The Life of Chief Richard Malloway*. Agassiz, Sto:lō Tribal Council ; <http://home.istar.ca/~bthom/tell-stories.htm>.

### Thom, Brian et Bain, Don

2004 « Biens autochtones immatériels au Canada, une étude ethnographique ». Ottawa, Industrie Canada. Disponible sur le site [www.ic.gc.ca](http://www.ic.gc.ca).

### Vastokas, Joan M.

1978 « Cognitive aspects of Northwest Coast art », in Michael Greenhalgh et Vincent Megaw (éd.), *Art in Society: Studies in Style, Culture and Aesthetics*. Londres, Duckworth.

### Wells, Oliver

1970 *Myths and Legends of the Staw-loh Indians*. Chilliwack, Private Publishing.

1987 *The Chilliwacks and their Neighbors*. Chilliwack, Talonbooks.

### Wike, Joyce Annabel

1941 *Modern Spirit Dancing of Northern Puget Sound*. A thesis submitted for the degree of Master of Art. Seattle, University of Washington.

### Wittgenstein, Ludwig

1989 [1922] *Remarques sur la philosophie de la psychologie*. Paris, Trans Europe Repress.

#### ci-contre

Sur la rivière Cowichan, Salish côtiers, fin XIX<sup>e</sup> siècle. British Museum.

