



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

6 | 2007

Voir et reconnaître. L'objet du malentendu

Le sauvage en général

The savage in general

Jean-Pierre Goulard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/985>

DOI : 10.4000/gradhiva.985

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2007

Pagination : 32-43

ISBN : 978-2-915133-55-4

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Jean-Pierre Goulard, « Le sauvage en général », *Gradhiva* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/985> ; DOI : 10.4000/gradhiva.985

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© musée du quai Branly

Le sauvage en général

The savage in general

Jean-Pierre Goulard

- 1 Les images qui accompagnent les récits de voyages publiés au début du XIX^e siècle sont le plus souvent de facture nouvelle. Comme pour ajouter à la véracité des témoignages, les objets naturels alors représentés, tant la faune et la flore que les sauvages, sont donnés à voir à partir d'un schéma figuratif qui va faire florès. Pour illustrer le statut de l'image ethnographique qui prévaut alors, nous allons retenir une illustration qui a connu une postérité singulière (fig. 1). Elle est extraite d'un atlas qui accompagne le récit du séjour en Amérique du Sud de deux naturalistes allemands, Spix et Martius. L'intérêt qu'elle suscite dès sa publication est symptomatique de la perception de l'altérité qui a cours à cette époque. En effet, elle est non seulement représentative de l'attente des lecteurs, mais cristallise de surcroît une certaine perception de l'Autre. Ainsi, les « corps brisés » et « torturés » du XVI^e siècle laissent place à des « corps marqués », ici masqués, qui, dans une perspective rousseauiste, sont « la nature même dans sa fleur et dans sa force » (Duchet 1995 [1971] : 336).
- 2 En accompagnant les déclinaisons de cette icône, qu'en peu d'années plusieurs auteurs se sont appropriée, on peut saisir comment elle a durablement figé le sauvage dans une posture normée et emblématique qui court de l'Amazonie aux Nouvelles-Hébrides, et qui reste opérante jusqu'à nos jours.

L'icône

- 3 La gravure *Festlicher Zug der Tecunas* a été publiée en 1831 dans le troisième volume d'un ouvrage édité en langue allemande, les deux premiers l'ayant été en 1823 et en 1828. Les auteurs rapportent les éléments marquants de leur séjour réalisé pour partie le long de l'Amazone, entre 1817 et 1820. Remarquons que si les trois volumes sont signés du nom des deux voyageurs, les deux derniers ont été rédigés par Martius, suite au décès de Spix en 1826.

- 4 La scène représente un défilé de personnages portant des masques. Si un tel défilé n'a jamais été attesté, il illustre pourtant le mythe de l'origine des masques chez les Ticuna. L'auteur en a-t-il eu connaissance ? Le récit que nous avons recueilli lors d'un séjour chez les Ticuna en 1988 narre qu'un homme qui était à la chasse à l'affût aperçoit un cortège d'individus masqués cheminant en enfilade. Il interroge le premier, qui l'informe qu'ils se rendent à la célébration d'un rituel, et il lui propose de les accompagner, ce à quoi se refuse le chasseur, mais avant de repartir, il lui enseigne les techniques de fabrication et d'ornementation des masques.
- 5 La gravure donne d'abord à voir des hommes qui déambulent, revêtus de cagoules ou portant des masques qui font corps avec leurs porteurs. Les premiers sont pourvus de cagoules-masques, l'une étant dotée d'une frange soutenue par des enfants ; les suivants sont coiffés de masques qui leur recouvrent parfois le visage. Deux femmes, l'une tenant un enfant dans les bras et l'autre une carapace de tortue, ferment la marche. Martius précise qu'il s'agit de la représentation de la célébration d'un rituel de « naissance » et que le premier masque est le « démon Jurupari », figure connue de plusieurs ethnies du Nord-Ouest amazonien.
- 6 Ce type de cagoule apparaît encore aujourd'hui dans différents rituels célébrés par plusieurs groupes ethniques. Chez les Ticuna, elle incarne des entités de la forêt et son entrée en scène crée une forte tension parmi l'assistance. Quand les cagoules surgissent dans l'espace rituel, elles ne sont pas identifiées de prime abord. Des femmes les accompagnent, accrochées à leurs franges, les questionnant sans cesse jusqu'à ce que les cagoules se reconnaissent sous l'une des identités formulées (le nom d'une entité comme « le vent », par exemple). Abreuvées de bière de manioc, les cagoules émettent des sifflements à l'aide d'une petite flûte, pendant que les femmes scandent la série de noms rituels auxquels chaque cagoule répond lorsqu'elle se reconnaît, cessant alors de siffler. Le rituel de la naissance évoqué par Martius consiste aujourd'hui en l'introduction du « nouveau-né » au sein de son groupe local, alors qu'il est âgé de 9 à 12 mois. Après avoir été jusqu'alors « protégé » par sa mère des agressions des entités qui peuvent attenter à

son « principe vital », il prend place de plein droit au sein de son groupe local (Goulard 1998).



Fig. 2 Identification de la cagoule-masque au cours d'un rituel de naissance (1993).
Photo Jean-Pierre Goulard.

- 7 Mais la gravure de Martius contient d'autres éléments qui facilitent l'appréhension de son projet. Tout d'abord, la scène est « dépaylée », elle est dégagée de tout environnement. De ce fait, le regard se porte d'emblée sur l'objet donné à voir, les corps, à l'instar d'une représentation naturaliste. Pourtant, sa construction reprend un schéma déjà entrevu dans une gravure du premier tome publié en 1823, intitulée *La Danse des Puris*¹ : un défilé de personnes aux corps nus avance dans une clairière où brille un feu, et croise les deux naturalistes. La similitude compositionnelle découle clairement d'un emprunt entre les graveurs qui se sont succédé au cours de la réalisation de l'ouvrage.
- 8 L'image qui nous intéresse ici (celle datée de 1831) expose des corps élancés, ceux des hommes du moins, à la morphologie svelte comme ceux d'une autre gravure intitulée *La Danse guerrière des Juris*. Le rapprochement anatomique entre Juri et Ticuna est ainsi posé par l'auteur (ou le graveur), par contraste avec la représentation, dans le même ouvrage, de tous les autres indigènes ainsi que des femmes qui ferment la marche sur la gravure, ayant un corps massif et un visage simiesque, comme les personnages de *La Danse des Puris* déjà citée.
- 9 Les Ticuna sont donc assimilés à des corps masculins sculpturaux individualisés aux têtes monstrueuses, dont le regard se porte vers un ailleurs situé vers l'est. La forêt recèle ainsi des êtres possédant certes une anatomie humaine, mais zoocéphales, ce qui autorise à les classer à l'égal de la faune et de la flore. Pourtant, dans cette première moitié du XIX^e siècle, l'existence de ces têtes, appartenant au monde étrange et éloigné de l'Amazonie, est attestée par des relevés systématiques de plus en plus précis et détaillés réalisés sous le couvert de la science.
- 10 Qu'est-il alors donné à voir ? Martius a très certainement défini le cadre de la scène dans laquelle le graveur a inséré les cagoules et les masques dont il a emprunté le dessin aux objets déposés par les deux naturalistes au Museum für Völkerkunde de Munich en 1820.

La première cagoule est ainsi la reproduction d'un masque de la collection, avec son port ventral, la couronne de plumes et l'arrondi du visage, ces deux derniers éléments ayant été recomposés selon le modèle d'un personnage qui se retrouve sur une autre planche, intitulée *Trinkfest der Coroados* (datée de 1823). Chez les Ticuna, de telles couronnes de plumes ornent aujourd'hui encore la tête de la jeune fille pubère à sa sortie de réclusion². La deuxième cagoule emprunte les traits d'un autre masque classé *commeticuna* et est pourvue d'un « corps-tronc » qui présente bien des similitudes pictographiques avec un autre masque de la collection de Munich. En revanche, la présence de la troisième cagoule surprend. La tête est de forme tubulaire, ce qui indique qu'elle appartient sans nul doute à l'ensemble *tukano* ou *miraña*³. Enfin, la quatrième cagoule est également copiée d'un autre objet ticuna de la même collection. Puis viennent les masques proprement dits, qui sont des représentations de têtes animales à la taille démesurée dont les dessins sont repris d'autres objets rapportés par les voyageurs, certains attestés comme étant de provenance ticuna, d'autres de provenance *juri-taboca*.

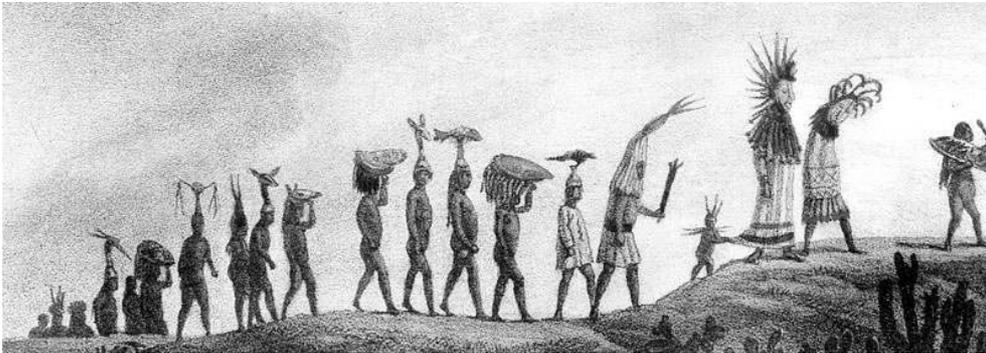


Fig. 3 Gravure de Jean-Baptiste Debret (1834-1839).

In *Les Indiens du Brésil*, Éditions Chandeigne – Librairie portugaise, Paris, 2005.



Fig. 4 Différents masques indigènes. Gravure de Jean-Baptiste Debret (1834-1839).
In *Les Indiens du Brésil*, Éditions Chandeigne – Librairie portugaise, Paris, 2005.

- 11 La gravure apparaît alors bien comme une construction composite. S'il s'agit d'une « confusion » voulue par l'auteur, il convient d'en connaître les raisons. Le séjour des deux naturalistes dans la région apporte quelques éléments de réponse. Arrivés à Ega⁴, ils se séparent : Martius remonte le río Japurá (ou Caquetá) et Spix poursuit son voyage le long de l'Amazone, jusqu'à la frontière du monde hispanique. Le premier connaît les Juri-Taboca et d'autres groupes dont les Miraña, tandis que le second rencontre les Ticuna. L'un et l'autre collectent du matériel, botanique et zoologique certes, mais également des objets ethnographiques référencés par leurs soins. Face à une telle profusion de matériel, le propos de Martius pourrait avoir été de condenser « la sauvagerie » de leur vu (ou perçu) de ce monde qu'ils ont eu à connaître. Martius, qui n'avait donc pas assisté au rituel qu'il attribue ici aux Ticuna, confrontant les notes de Spix aux siennes, aurait alors voulu postuler une proximité – non pas seulement spatiale – entre les Juri et les Ticuna, ce qui l'autorise à les réunir en une même scène générique. Il évoque d'ailleurs cette hypothèse quand il relève des similitudes entre les deux groupes quant à la pratique de certains rituels et à la facture de leurs masques. Il s'agirait pour lui d'offrir une projection « systémique » qui intègre un ensemble ouvert d'éléments en interaction, rendue crédible par un tel voisinage. Cette première étape franchie, il s'autorise alors à élargir son champ d'emprunts aux Coroado et aux Puri.
- 12 Mais ce condensé interethnique présente un autre intérêt pour l'anthropologie historique. Selon les deux voyageurs, les Ticuna et les Juri habitaient donc à l'époque sur des territoires proches et, selon toute vraisemblance, ce n'est que plus tard que ces derniers ont migré vers le río Negro. Par cette contiguïté, il est loisible de postuler que, conséquence des guerres intertribales qui ont prévalu jusqu'alors, certains sous-groupes juri ont pu avoir été « intégrés » par les Ticuna, comme ces derniers l'ont pratiqué avec

d'autres groupes voisins, assimilation qu'atteste leur système clanique actuel. Mais à côté de relations qui s'exprimaient sur le mode de l'affrontement, Martius a pu avoir à connaître d'autres types d'échanges, rituels, commerciaux ou autres, l'ayant amené à ces associations et confusions entre objets collectés de différentes origines⁵.

- 13 Il reste qu'à travers cette construction iconographique, Martius met en exergue la « naturalité » des habitants de la contrée. Libérée du temps et de l'espace, non datée, la gravure se suffit à elle-même en tant que représentation de la sauvagerie. Cet agrégat donne forme à la projection de l'imaginaire collectif de l'époque que les mots seuls ne suffisent pas à représenter. Sans autre légende que *Festlicher Zug der Tecunas*, la scène est suffisamment intense pour contenir et vouloir faire partager leur vérité d'expérience de voyageurs, avec les Ticuna et les Juri, et bien d'autres groupes indigènes.



Fig. 5 Naissance sociale d'un enfant, dans les bras de sa mère au rythme des coups frappés sur une carapace de tortue (1993). La carapace de tortue est utilisée aujourd'hui encore comme instrument de musique.

Photo Jean-Pierre Goulard.

Appropriations iconographiques

- 14 Si les emprunts de voisinage en milieu indigène sont mieux connus aujourd'hui, la pérennisation de cette gravure montre à souhait que Martius y apporte sa contribution en marquant des objets qui vont devenir des attributs du groupe ethnique ticuna. Comme nous allons le voir, cette empreinte va très vite être relayée par d'autres « voyageurs ».
- 15 Ainsi Debret, artiste français honoré aujourd'hui encore au Brésil, élève de David, engagé politiquement et se sentant menacé à la Restauration, rejoint la famille royale du Portugal réfugiée au Brésil. Il devient l'historiographe de la vie officielle du royaume, s'intéressant aux différentes caractéristiques de son pays d'accueil. En bon élève d'Albert Eckhout⁶, il publie à Rio de Janeiro en 1822 une anthologie des fruits du Brésil et à Paris en 1834 son *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, trois années après son retour en France. Pour mener à bien son œuvre, il se livre à quelques contorsions iconographiques, n'ayant pu,

confesse-t-il, parcourir tout le pays. Il propose ainsi une gravure qui n'est pas sans rappeler celle déjà entrevue plus haut (fig. 3). Pour se dédouaner, il affirme qu'il a utilisé des pièces observées au musée impérial d'Histoire naturelle de Rio de Janeiro, qui « effectivement présentent le même caractère que celles appréciées par Spix et Martius entre les sauvages Tacunas », matériel qui se trouve pourtant à Munich depuis 1820. Plus certainement, il a repris la planche de Martius à laquelle il a apporté quelques retouches ainsi qu'un commentaire personnel :

« Il est difficile sans doute, maintenant, de connaître l'origine d'un tel divertissement. Ce qu'il y a de probable, c'est que, pour en connaître tous les détails, il faudrait descendre fort avant dans les croyances intimes d'un peuple dont on ne connaît guère que le nom. »

- 16 Debret inverse toutefois l'orientation du défilé qui se dirige maintenant vers l'ouest et place quelques cactus à l'avant-scène. Le nombre des personnages mis en scène est plus important ici, mais la femme portant son enfant dans les bras n'est plus présente tandis que celle tenant la carapace de tortue prend place en tête du défilé – carapace qui est un instrument de musique dont se servent encore les Ticuna pour célébrer le rituel de naissance (Goulard 1998). En revanche, l'artiste réduit le nombre de cagoules et, s'il reproduit les empreintes de la gravure de Martius, il y joint celles d'autres masques observés à Munich. Il s'y est rendu en effet, ce qui n'est pas pour nous étonner car les échanges de correspondances ou les rencontres sont fréquents à l'époque entre hommes de science. Remarquons pourtant que les corps « disparaissent », comme si seul le dessin des masques avait une valeur à ses yeux.
- 17 Puis très vite, d'autres auteurs⁷ se saisissent à leur tour de la même image, notamment pour l'insérer dans des récits imaginaires. Alcide d'Orbigny narre ainsi en 1836 un *Voyage pittoresque dans les deux Amériques* qu'il accompagne d'une iconographie. Il suit le cours de l'Amazone et croise des Ticuna à la frontière du Pérou et du Brésil. Il assiste alors à un rituel, rapporté en des termes directement empruntés à Martius, qu'il illustre par une *Cérémonie et Danse des Tecunas* (fig. 6). La scène est toutefois adoucie et perd l'intensité voulue dans la version originale. L'auteur s'en rend compte, aussi fait-il appel « aux rêves fantastiques » d'Hoffmann dont « l'imagination [...] eût pâli devant la réalité ». Ce qui va pourtant donner autorité à son récit est qu'il est l'auteur d'une autre publication (éditée entre 1835 et 1847) qui rapporte son voyage, cette fois bien réel, dans la partie sud du continent.
- 18 Pour sa part, Ferdinand Denis publie en 1837 un compendium pour lequel il emprunte cette fois à Debret. S'il le cite *in extenso*, il reprend également son illustration et l'intitule *Masques de Tecunas. Scène de mascarade* (fig. 7), la réduisant à sa plus simple expression et minimalisant les traits des personnages jusqu'à les rendre inexpressifs. Bien que son projet soit de réaliser des synthèses, il l'inscrit dans une lecture comparative à partir d'observations faites sur d'autres continents où il reconnaît « [l']imitation vraiment barbare de la nature [due] au génie inventif de l'artiste sauvage ».
- 19 L'intérêt porté à la gravure de Martius va encore perdurer. En 1863, Bates, botaniste anglais qui séjourna à son tour dans la même région, propose une illustration aux relents de déjà-vu. Schindler (2003) en a noté la trame commune avec celle de Martius et propose une analyse comparative, masque à masque. Bates – à la suite de Debret, dont l'influence se fait tout autant sentir ici que celle du voyageur allemand – a toutefois inversé l'orientation du défilé. Son apport essentiel est d'avoir contextualisé la scène. Elle se déroule, comme aujourd'hui, dans l'espace central d'une maison collective dont la

construction est similaire à celle des dernières grandes maisons ticuna actuelles. On observe encore une autre différence : la scène figure ici une initiation féminine, avec la pubère placée au centre de la gravure. Le moment retenu est celui de la sortie de réclusion, avant que les personnes présentes ne procèdent à l'arrachage des cheveux qui finalise le rituel.

- 20 C'est le temps de la « mise en condition » : la jeune fille danse longtemps et consomme force bière de manioc puisée dans la céramique placée au pied du pilier central. Elle est entourée de femmes – dont l'une tient un bâton de danse – qui assurent sa « protection » en ce moment de grande fragilité, alors qu'elle doit réintégrer le monde des humains. Plusieurs participants portent des peintures ou des tatouages faciaux. Les cagoules, qui ont ici des franges, tout comme aujourd'hui car elles sont le support de la force vitale, dansent au milieu de la « place publique ». Le dessin de la tête de la première cagoule, qui n'était pas apparue jusqu'à présent, est emprunté à un masque de la collection de Munich où Bates s'est très certainement rendu à son tour. La prestance des corps a disparu mais certains détails montrent que l'auteur a pu assister à un tel rituel. Pourtant, la présence de fruits et certaines incises dans le texte signalent une nouvelle fois le caractère composite de ce qu'il veut donner à voir : il intègre des éléments empruntés (*tucupi* – amidon de manioc –, fête des fruits, etc.) à l'ensemble *miraña-huitoto* qu'il a fréquenté et qu'il porte ainsi au crédit des Ticuna. Par sa gravure, il stigmatise le rituel de la puberté féminine qui, plus que tout autre, est aujourd'hui la signature ethnographique de l'ensemble ticuna.

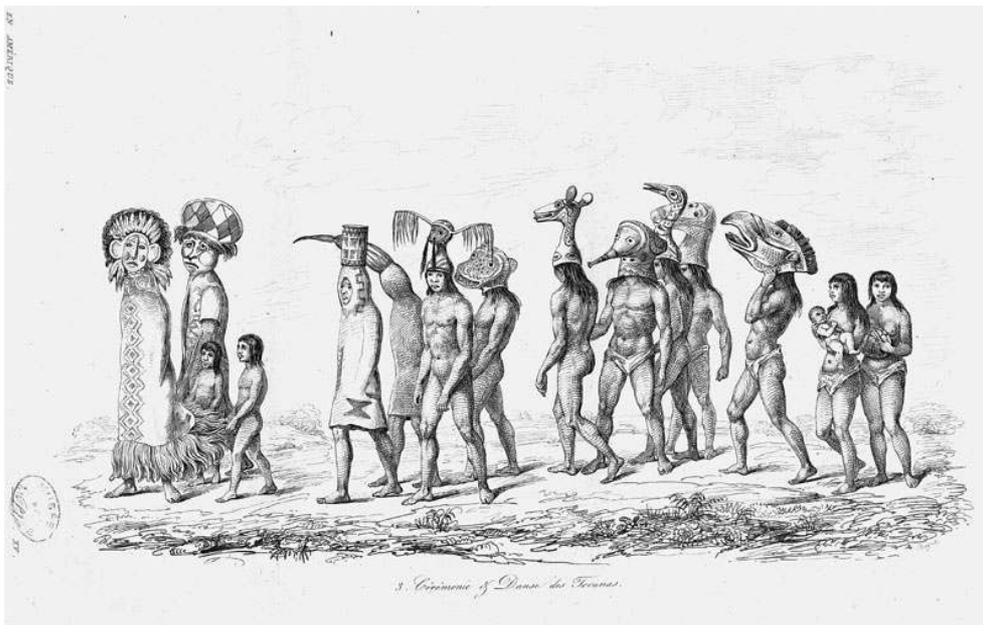


Fig. 6 Gravure d'Alcide d'Orbigny (1836).

Extension et modernité

- 21 Quelques années auparavant, l'apport de Martius a franchi les mers. Ainsi, Gabriel Lafond illustre en 1844 son séjour (peut-être imaginaire) aux îles Marquises d'une planche intitulée *Mascarade des Naturels* (fig. 8)⁸, qui évoque une nouvelle fois du déjà-vu. L'auteur transforme le contexte en soulignant que « les Nouva-Hiviens [ainsi représentés] ne

montrent d'ardeur que pour le plaisir. Ils ont de nombreuses fêtes dont il serait difficile de connaître l'origine, et qui sont pour eux l'occasion de véritables saturnales ».

- 22 Il n'est pas nécessaire d'insister sur les similitudes de la mise en scène, avec la présence d'une carapace de tortue et l'ajout de commentaires empruntés à Martius. La situation est devenue paradoxale, conduisant à la confusion des Naturels et des sauvages, dorénavant associés d'un continent à l'autre. L'illustration de Martius, déjà démultipliée, vaut maintenant en Océanie, dans un cadre édénique. Les « sauvages », arrivés aux Marquises, sont désormais pacifiés. Les auteurs, dont le souci n'est pas le réalisme mais bien celui de la représentation de l'altérité, privilégié, ici encore, une vision romantique de l'ailleurs.
- 23 La démarche de Martius, proposant une figuration syncrétique des artefacts indigènes qu'il attribue aux Ticuna, est donc poursuivie par ses emprunteurs. Nous avons vu comment, dans les différentes gravures, des éléments d'origines diverses sont donnés à voir et de ce fait attribués à l'ensemble ticuna : au partage de rituels s'ajoutent la circulation d'entités prêtées à différents groupes ethniques tel le Yurupari, ainsi que des artefacts tels les fruits ou la cagoule (du deuxième personnage de la gravure de Martius). Une telle démarche se retrouve deux siècles plus tard, mais elle joue à l'inverse, quand les Miraña s'accordent à « reconnaître que, sous sa forme actuelle, c'est-à-dire avec les entités et les masques qu'ils sont censés incarner, l'origine du rituel [du jus de fruit de parépou, [ou palmier *Bactris gasipaes*] doit être attribuée, soit aux Tanimuka (pour les Miraña), soit aux Letuama (pour les Makuna) » (Karadimas 2003 : 176). Cette perception d'un emprunt de voisinage conforte, à sa manière, la proposition de Martius quand il attribue aux Ticuna des caractéristiques juri, mais les finalités voulues par les uns et les autres ne sont certainement pas les mêmes.
- 24 Si aucun savoir n'échappe à son contexte culturel, les étapes du parcours de la gravure prototypique de Martius signalent par ailleurs que ses emprunteurs ont partagé une même perspective, celle de donner à connaître leurs expériences, avec une finalité civilisatrice qui facilite le contraste entre le Soi (l'Européen) et l'Autre (le sauvage). Par son contenu figuratif, cette icône s'inscrit *in fine* dans un temps transitionnel, entre une époque du primitif et une époque moderniste. Le masque signifie, et en tant que tel crée une distance, ne renvoyant à aucune référence spatio-temporelle connue. Il est signifiant d'une « humanité » de l'ailleurs.
- 25 Il est alors significatif de retrouver la gravure dans deux ouvrages publiés récemment. Un premier auteur reproduit la gravure de Debret qu'il accompagne d'un commentaire similaire à l'original, ajoutant que « la scène a l'air d'être prise sur le vif » (Carelli 1987 : 36). Que le même auteur reprenne par ailleurs les termes de Martius pour évoquer des « masques monstrueux » interroge sur la perception du monde indigène donnée à l'appréciation du lecteur. Dans un ouvrage consacré à l'Amazonie, un second auteur reproduit l'illustration de Martius qu'il accompagne de la légende suivante : « Les Tukuna du Solimoes [...] ont réussi à maintenir depuis deux cents ans des relations de bon voisinage avec les Blancs, sans que soit portée atteinte à leur intégrité socioculturelle » (Gheerbrandt 1988 : 111) – « sauvage », pourrions-nous ajouter. Ces deux exemples contemporains illustrent à souhait la prégnance d'une image de l'Indien héritée des Lumières.

construction : il répond certes à la demande d'une meilleure connaissance des mondes lointains, mais il inscrit son travail dans une démarche politique.

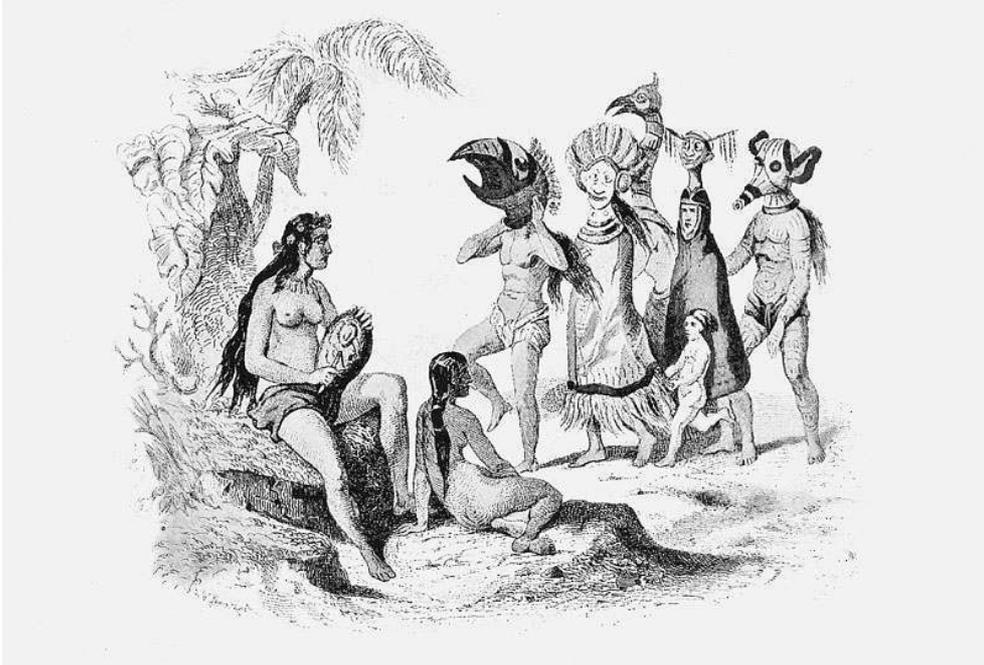


Fig. 8 Gravure de Gabriel Lafond (1844).

- 29 Une telle icône est ainsi devenue emblématique de l'imaginaire brésilien qui se constitue avec le soutien des savants comme des artistes. La « manière de faire » de Martius a initié une représentation de l'Autre qui rejoint les attentes de l'époque. Il en a conscience quand il répond en 1843 par l'envoi d'un manuscrit à la question posée en 1838 par l'Instituto Historico e Geografico Brasileiro (IHGB) : « Comment doit s'écrire l'Histoire brésilienne ? » ; bien qu'écrit en langue allemande, son texte est primé, traduit et publié. Quant à Ferdinand Denis, il veut « faire connaître les sources d'une prospérité qui en peu de siècles élèvera bientôt cette belle contrée au rang des empires puissants » et, évoquant des « tribus sauvages existantes encore au Brésil », il note qu'elles « sont dans un état complet de barbarie [et qu'elles] présentent la funeste image de l'homme de ces contrées, luttant avec la civilisation, et refusant de se soumettre à son joug ». Denis résume sans doute la question lancinante du « sauvage » à civiliser qu'il associe à l'indépendance de ces pays, pour lesquels ce « sauvage » constitue par défaut un élément du paysage.
- 30 Enfin, le rapprochement de ces gravures montre en quoi un tel emprunt ne peut être associé à un plagiat. La similitude notée entre les différentes représentations a été facilitée par les relations d'échanges qui avaient cours à l'époque ; démarche qui a rendu possible la projection d'un sauvage uniformisé. Le siècle des Lumières a fait œuvre. La scène naturaliste ainsi déclinée illustre à merveille l'approche rationaliste du sauvage par le monde occidental. Si la gravure de Martius a retenu l'attention du public, c'est parce qu'elle contient les ingrédients de cette sauvagerie, donnée à voir au travers de ces corps marqués, contrastant avec l'idéologie du progrès en Europe qui accompagne par ailleurs l'accès à l'indépendance de pays à qui est promis un avenir radieux. Qu'il soit démonisé au XVI^e siècle ou naturalisé au XIX^e siècle, le sauvage est dorénavant fossilisé.

BIBLIOGRAPHIE

Bates, Henry W.

1969 [1863] *The Naturalist on the river Amazon*. Londres, Everyman's Library.

Benoit, Pierre-Jacques

1839 *Voyage à Surinam*. Bruxelles, Société des beaux-arts.

Carelli, Mario

1987 *Brésil, épopée métisse*. Paris, Gallimard (« Découvertes »).

Debret, Jean-Baptiste

1834-1839 *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris, Didot Frères.

Denis, Ferdinand

1837 « Brésil » in *L'Univers. Histoire et description de tous les peuples*. Paris, Firmin Didot Frères, éditeurs.

Duchet, Michèle

1995 [1971] *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*. Paris, Albin Michel.

Gheerbrandt, Alain

1988 *L'Amazone, un géant blessé*. Paris, Gallimard (« Découvertes »).

Goulard, Jean-Pierre

1998 *Les Genres du corps. Conceptions de la personne chez les Ticuna de la haute Amazonie*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

Karadimas, Dimitri

2003 « Le masque de la raie. Étude ethno-astronomique de l'iconographie d'un masque rituel miraña », *L'Homme* 165 : 173-204.

Lafond, capitaine Gabriel

1844 *Mers du Sud, de la Chine, et archipels de l'Inde. Voyages autour du monde et naufrages célèbres*, vol. III. Paris, Administration de Librairie.

Nimuendaju, Curt

1952 *The Tukuna*. Berkeley, University of California Press.

Orbigny, Alcide d'

1836 *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*. Paris, Tenré et Dupuy.

Schindler, Helmut

2003 « On the iconography of Ticuna masks in the 19th century », *Münchener Beiträge zur Völkerkunde*, vol. VIII : 221-228.

Spix et Martius

1823-1831 Reise in Brasilien auf befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817-1820 gemacht und beschrieben. 3 vol. et 1 Atlas. Munich, Verlag M. Lindauer.

NOTES

1. Les Puri et les Coroado sont des groupes ethniques localisés à l'époque dans le Brésil central.
 2. Lors de ses premières règles, la jeune fille est isolée pendant plusieurs semaines jusqu'à sa sortie de réclusion qui se déroule au cours d'un rituel spécifique (Goulard 1998 ; Nimuendaju 1952).
 3. Groupes du Nord-Ouest amazonien.
 4. Ville brésilienne située sur l'Amazone à l'embouchure du río Japurá (Caquetá)
 5. Durant le XIX^e siècle, bien des récits de voyages proposent des planches d'objets regroupés par catégories – arcs, couronnes de plumes, etc. – appartenant à différents groupes ethniques, sans que leur origine soit toujours précisée.
 6. Botaniste et peintre hollandais du XVII^e siècle ayant rapporté des tableaux naturalistes de son séjour au Brésil.
 7. Il n'entre pas dans notre propos d'établir un relevé exhaustif des auteurs qui ont pu emprunter l'image canonique de Martius. Pour ne donner qu'un exemple, Benoit (1839) a pu y puiser son inspiration pour la planche intitulée *Marche d'une tribu*, représentant un défilé au Surinam, soit à plusieurs milliers de kilomètres du haut Amazone, où se situe l'original.
 8. Tous mes remerciements à Jean-Pierre Chaumeil pour m'avoir fait connaître cette gravure et avoir attiré mon attention sur ses similitudes avec celle de Spix et Martius.
-

RÉSUMÉS

Une gravure du début du XIX^e siècle proposée par deux naturalistes, Spix et Martius, a très vite retenu l'attention. Elle a été reprise, souvent remaniée, dans les années suivant sa publication. L'analyse porte tout d'abord sur la combinaison des éléments qui ont servi à sa composition. La mise en parallèle du mode opératoire des emprunts qui s'en sont suivis cherche ensuite à montrer combien cette image a pu correspondre à une perception du sauvage devenue emblématique, assurant ainsi la pérennisation de cette représentation. Elle s'inscrit en effet dans la volonté de l'époque de savoir et de voir pour classer les éléments de la nature dans laquelle ce sauvage a toute sa place, à l'instar de la faune et de la flore.

An engraving from the beginning of the 19th century suggested by two naturalists, Spix and Martius, gained attention very quickly. It was retaken, often reworked, in the years that followed its publication. The analysis points first of all at the combination of the elements that served for its composition. By drawing a parallel between the several operational modes of borrowings that followed up, the author searches thereafter to show how much this image could correspond to the perception of the savage, until becoming emblematic, something that at the same time assured its duration. Indeed, it fits with the will of the époque of knowing and seeing, to classify the elements of the nature in which this savage has its place, as the fauna and the flora.

INDEX

Mots-clés : Spix et Martius, Ticuna, Juri, gravure, Spix and Martius, engraving

AUTEUR

JEAN-PIERRE GOULARD

CNRS-EREA/UPR 7186, jean-pierre.goulard@wanadoo.fr