

## Usages chamaniques du masque dans le théâtre contemporain des autochtones d'Amérique

Dans l'approche anthropologique, le chamanisme est défini comme une forme immanente de médiation entre les humains et les esprits, assurée par le chamane au service de sa communauté. Celle-ci attend de son chamane qu'il maîtrise les aléas et la protège du malheur ; qu'il soit un « réparateur du désordre »<sup>1</sup>. Le chamane a, dans une approche plus psychologique du phénomène, la capacité d'entrer volontairement dans des états de conscience non-ordinaire. Dans ces états, il voyage dans des « mondes-autres »<sup>2</sup>, « autres » que celui que nous connaissons habituellement pour acquérir des pouvoirs, et entrer en dialogue avec les esprits auxquels il est lié, pour qu'ils l'assistent dans son travail rituel. Celui-ci peut être étudié « comme technique d'imagination, c'est-à-dire comme technique d'investigation et de cognition de l'invisible »<sup>3</sup>. La représentation rituelle chamanique *rend présents* ces êtres imaginaires invisibles<sup>4</sup>. Partant de l'hypothèse d'une corrélation entre représentations rituelle et théâtrale<sup>5</sup>, j'interroge dans un travail de recherche en vue de la rédaction d'une thèse, l'existence d'imaginaires, de gestes, voire de démarches chamaniques sur la scène contemporaine.

Mon intervention aborde plusieurs axes : 1. Une présentation du théâtre performatif autochtone, de la compagnie Ondinnock, et du théâtre divinatoire dans leur spectacle Rabinal Achi. 2. Le rapport de ces peuples aux ancêtres, au temps et à la divination. 3. L'animisme et l'agentivité comme caractéristiques de leurs usages du masque.

D'après l'artiste-chercheur, Jonathan Lamy-Beaupré, les performances de Diane Robertson, Sonia Robertson et Sylvie Paré « rejouent des principes importants de la spiritualité autochtone : le contact avec l'invisible, le passage entre le monde matériel, charnel, et celui des esprits, la transformation entre ces différents états, ainsi que le don. Ces performeuses sont les officiantes d'un rituel collectif qui engage le public, mais elles le font en convoquant des préoccupations de l'art actuel : l'éphémère, le corps comme matériau, l'échange avec le public. La frontière que l'on instaure souvent entre le traditionnel et le contemporain, l'autochtone et l'occidental, s'estompe ici ».<sup>6</sup>

---

1 BAUD SÉBASTIEN, « Réappropriations mutuelles. Ayahuasca et néochamanisme péruvien internationalisé », *Drogues, santé et société*, vol. 16, Montréal, Drogues, santé et société, 2017.

2 PERRIN MICHEL, *Le Chamanisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2010.

3 CAVALLIN JEAN-CHRISTOPHE, *Walk on the Wild Side/Voyager dans l'invisible avec Charles Stépanoff*, [<https://epokhe.hypotheses.org/charles-stepanoff>], 2019

4 HAMAYON ROBERTE, « Esprit, es-tu encore là ? », *L'Homme*, n° 143, Paris, EHESS, 1997, p. 117 — 122.

5 HOUSEMAN MICHAEL, *Rituel, spectacle, spectacle rituel*, [<https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/7000>], 2021

6 BEAUPRÉ JONATHAN LAMY, « Action-crédation : l'art de performance amérindien au Québec », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2015 -1, 10 décembre 2015.

Dans son livre *La Renaissance du théâtre autochtone. Métamorphose des Amériques*<sup>7</sup>, « Jean-François Côté développe également la thèse selon laquelle le théâtre autochtone contemporain puise tout à la fois dans les traditions amérindiennes, remontant parfois jusqu'à la théâtralité précolombienne, et dans les avant-gardes européennes et états-uniennes qui, au 20e siècle, ont remis en cause les conventions ainsi que les formes d'expression traditionnelles du théâtre occidental. Le théâtre autochtone contemporain donne ainsi naissance, selon le sociologue, à un phénomène transculturel, en ce sens qu'il instaure un processus de croisement entre des pratiques et des traditions opposées, s'inscrivant en faux contre les modes d'expression essentialistes et passéistes qui sont spontanément attribués aux cultures amérindiennes. En outre, le théâtre autochtone contemporain serait engagé dans une auto-réflexion américaine qui dépasserait la fragmentation du continent par les identités nationales héritées du 19e siècle »<sup>8</sup>.

Sur les conseils du professeur émérite Guy Freixe, co-organisateur de ce colloque, j'ai axé mon intervention sur l'usage du masque chez la compagnie Ondinnok, première compagnie de théâtre francophone autochtone au Canada.

Pour faire le lien avec « l'anthropocène », thématique du troisième jour de ce colloque, voici ce qu'écrit François Paré au sujet du fondateur d'Ondinnok : « Dans l'œuvre d'Yves Sioui-Durand, l'entreprise de décolonisation s'étend de façon exemplaire à l'ensemble de la planète et de ses systèmes écologiques menacés. Ce croisement métaphorique, par lequel les souffrances de la communauté autochtone apparaissent comme des figures allégoriques du destin écologique de l'humanité tout entière, donne lieu chez Sioui-Durand à des incantations chamaniques destinées à convoquer l'imaginaire cyclique de la mémoire perdue et de la guérison »<sup>9</sup>.

La chercheuse et dramaturge Julie Burelle présente ainsi cette compagnie : « un théâtre physique, non linéaire, de facture expérimentale, symbolique et poétique, qui a recours aux masques et aux tambours. Y figurent des éléments des cosmogonies autochtones des Amériques qui feront partie de plusieurs créations d'Ondinnok : la roue de médecine, par exemple, qui donne sa forme cyclique à plusieurs spectacles, ou encore la mise en scène d'une vision animiste du monde centrée sur l'âme des objets et des animaux.

---

7 CÔTÉ JEAN-FRANÇOIS, *Métamorphose des Amériques 1 La renaissance du théâtre autochtone*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Collection Americana », 2017.

8 LEFEBVRE RICHARD, « Américanité et modernité du théâtre autochtone », *Jeu : revue de théâtre*, n° 169, 2018, p. 91-92.

9 PARÉ FRANÇOIS, *Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990 - temps zéro*, [<https://tempszero.contemporain.info/document1122>], consulté le 25 octobre 2022.

Les ossements sont omniprésents, et les pierres, représentant les ancêtres dans plusieurs cérémonies, occupent sur scène un rôle rituel important en tant que talismans favorisant le portage vers ce territoire imaginaire que Sioui Durand vise à réactiver.. Sur le plan narratif, on note une temporalité condensée où le passé et le présent coexistent sans bris de cohérence. Cela s'exprime par exemple par des personnages archétypaux qui sont à la fois anciens et contemporains, chevauchant divers lieux et diverses époques »<sup>10</sup>.

J'ai centré cette intervention sur le spectacle *Xajoj Tun Rabinal Achi*, car il m'a semblé que c'était celui de cette compagnie où l'usage du masque est le plus pertinent. En 2010, Ondinnok a entrepris de créer une version contemporaine nord-américaine du théâtre rituel *Rabinal Achi*.<sup>11</sup> Sioui Durand a ajouté à la pièce maya originale des intermèdes de théâtre divinatoire. Dans ces moments, les interprètes s'éloignent de la pièce et lisent des passages de textes fondateurs de la cosmologie maya. Ces interludes permettent, selon Julie Burelle<sup>12</sup>, un rapatriement performatif sur scène. Les acteurs, convoqués par les ancêtres, se lèvent et réalisent leur communion avec les masques qui les ont appelés.

Yves Sioui Durand écrit pour son texte de présentation de la pièce : « Nous, nous cherchons un théâtre de l'aube, de la naissance des choses. C'est l'une des charges du théâtre que de reconstruire le "sens" du monde. La mise en route d'un théâtre rituel divinatoire où l'histoire se raconte elle-même par la venue des ancêtres qui voudront bien se manifester devant nous, à travers les acteurs/danseurs, de telle façon que nous puissions échapper à la logique du récit. »<sup>13</sup>

Il explique dans un entretien accordé à Julie Burelle que « dans ce cadre "divinatoire", les comédiens et comédiennes se laissent porter par leur intuition, par cette pratique somatique développée lors des répétitions, et répondent à ce que le metteur en scène décrit comme l'appel d'un objet-ancêtre sur scène (masque, ossement, pierre) : "Improvisant des mouvements en communion avec cet objet, ils tentent de faire le pont avec les ancêtres, de se laisser habiter par des forces les dépassant et les ancrant à la fois." ».<sup>14</sup>

---

10 BURELLE JULIE, « Yves Sioui Durand et le théâtre de vérité », *Liberté*, (321), 2018, 62–64

11 SIOUI DURAND GUY, « Rituels, théâtralité et littérature autochtone », *Inter*, (104), 2009, 38–39

12 BURELLE JULIE, « Theatre in Contested Lands: Repatriating Indigenous Remains », *The Drama Review*, Volume 59, Number 1, Spring 2015 (T225), pp. 97-118

13 SIOUI DURAND YVES, JONCAS CATHERINE ET BURELLE JULIE, « *Xajoj Tun le Rabinal Achi d'Ondinnok réflexions, entretiens, analyses* », Québec, Presses de l'Université Laval, 2021.

14« BURELLE JULIE, "Yves Sioui Durand et le théâtre de vérité", *Op. Cit.*

Voici un extrait d'un autre entretien<sup>15</sup> qui me semble éclairer la démarche du théâtre divinatoire d'Ondinnok :

Jean-François Côté : Ça veut dire quoi, « être appelé », dans ce contexte-là ?

Yves Sioui-Durand : C'est de ne pas décider. L'idée c'est que dans l'improvisation, les acteurs *décident* généralement du personnage, *imposent* des choix, etc., alors que là c'est plutôt *attendre* qu'il y ait une impulsion, quelque chose qui *appelle*. Dans l'animisme, c'est que les masques, les objets sont tous vivants...

Catherine Joncas : Ce sont nos grands-pères.

Yves Sioui-Durand : Si on laisse ce corridor-là ouvert, il va se passer quelque chose. Il y a quelqu'un sur scène qui va appeler quelqu'un qui est hors scène.

Jean-François Côté : Quelqu'un sur scène qui va appeler quelqu'un hors scène ?

Julie Burelle : Un objet qui va appeler ?

Catherine Joncas : Oui, exact.

Jean-François Côté : Mais ça veut dire quoi concrètement ?

Yves Sioui-Durand : Concrètement ? Tu le ressens. On a travaillé à développer cette capacité de ressentir, de déconstruire la compulsion de l'acteur de décider du personnage. On apprend à dire non, qu'on veut plutôt apprendre de ceux qui sont là avant nous, de ceux qui sont déjà là, des pierres, des os, des masques... on veut apprendre d'eux qui ils sont.

Catherine Joncas : Ils ont quelque chose à nous dire.

Pour l'anthropologue Tim Ingold, le modèle relationnel animiste des Amérindiens s'oppose au modèle généalogique des sociétés occidentales. Ingold explique ainsi que, dans les sociétés occidentales, le rapport aux ancêtres, au passé et aux générations s'inscrit dans une continuité linéaire, alors que, dans les sociétés de chasseurs, le passé est une perpétuelle naissance qui s'inscrit dans un cycle de la vie.<sup>16</sup>

Dans le chamanisme amérindien, ce rapport aux ancêtres et au temps est fréquent :  
- Ainsi, le spectacle « The Encounter » de Simon McBurney raconte l'histoire d'un Occidental rencontrant lors de son voyage en Amazonie une tribu autochtone. Ils cherchent le commencement, le commencement du fleuve, le commencement tout court. Et au fur et à mesure, ils brûlent, ils se dépossèdent de tous leurs artefacts.

---

15 SIOUI DURAND YVES, JONCAS CATHERINE ET BURELLE JULIE, « *Xajoj Tun le Rabinal Achi d'Ondinnok réflexions, entretiens, analyses* », Op. Cit.

16 JÉRÔME LAURENT, « "Faire (re) vivre l'Indien au coeur de l'enfant" : rituels de la première fois chez les Atikamekw Nehirowisiwok », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 38, n° 2-3, 2008, p. 45-54.

Les esprits de ces objets les attaches à ce temps-ci et les empêchent d'avancer vers le début. Pour les Mayorunas le passé est devant, le temps n'est pas linéaire : « Nous retournons au commencement. Nous y serons bientôt. »<sup>17</sup>

- Dans le chamanisme Shipibo, « les esprits invisibles sont conçus comme une humanité primordiale où l'ethnicité va puiser ses fondements et le chamanisme ses pouvoirs. »<sup>18</sup>
- Pour les Yagua, « dans le "temps du rituel", les choses reprennent leur aspect premier, celui qu'elles ont sur la terre des grands ancêtres dans l'autre monde. »<sup>19</sup>

Claude Lévi-Strauss met en évidence dans *La voie des masques* une homologie entre mythes et masques : « Un masque "n'est pas d'abord ce qu'il représente, mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire ce qu'il choisit de ne pas représenter. Comme un mythe, un masque nie autant qu'il affirme ; il n'est pas fait seulement de ce qu'il dit ou croit dire, mais de ce qu'il exclut."<sup>20</sup> L'association du masque au mythe en permet l'interprétation et résout ainsi le problème que la seule prise en compte de l'objet d'art échouait à rendre intelligible.<sup>21</sup> Lévi-Strauss prend soin de préciser que ni les mythes ne sont la traduction passive des masques ni les masques le reflet mécanique des mythes.

Pour mieux saisir ce que recouvrent les pratiques divinatoires chez les peuples amérindiens, je me suis appuyé sur la lecture de l'article "Les sentiers du rêve, et les pratiques divinatoires des atnas et de leurs voisins Athapaskans septentrionaux" de Marie-Françoise Guédon<sup>22</sup> : la divination semblerait inséparable de l'institution chamanique et de la guérison, ainsi que la volonté de "faire advenir" dans des mondes dans lesquels prédomine un 'dualisme instable'. Les pratiques oniriques forment le noyau des pratiques divinatoires les plus courantes comme mode de gestion des incertitudes. Le rêve est le principal moyen pour les humains de communiquer avec les autres habitants du monde. Concernant les pratiques divinatoires autres que le rêve étudiées dans cet article, est constaté l'imbrication entre l'observation du visible et l'écoute de l'invisible, entre les choses à venir et les choses cachées au présent : pour prédire (au futur), il faut d'abord connaître ce qui se passe (au présent).

---

17 MCBURNEY SIMON : « *Le théâtre est un acte de retour rituel qui se fait toutes les nuits* », [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/simon-mcburney-le-theatre-est-un-acte-de-retour-rituel-qui-se-fait-toutes-les-nuits-4741485>], consulté le 21 août 2022.

18 SALADIN D'ANGLURE BERNARD in CRÉPEAU ROBERT, « Les substances du chamanisme : perspectives sud-américaines », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 31, n° 3, 2007, p. 107-125.

19 CHAUMEIL JEAN-PIERRE, *IBID.*

20 LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *La voie des masques*, Genève, A. Skira, coll. « Les Sentiers de la création 24 », 1975.

21 DREYFUS-ASSÉO, SYLVIE. « Introduction. Psyché : visage et masques. L'illusion transformatrice », Jacques André éd., *Psyché, visage et masques*. Presses Universitaires de France, 2010, pp. 3-11.

22 GUÉDON MARIE-FRANÇOISE, « Les sentiers du rêve, et les pratiques divinatoires des atnas et de leurs voisins Athapaskans septentrionaux », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 42, n° 2-3, 2018, p. 199-227.

D'après Marie-Françoise Guédon,<sup>23</sup> la divination amérindienne est toujours une communication interpersonnelle concrète entre individus. Il n'existe pas, dans les gestes divinatoires et les pratiques chamaniques, de cadre formel d'interprétation ; nous n'y trouvons que des canaux de communication entre personnes, et des façons d'amplifier ou de clarifier des messages un peu flous livrés au travers d'impressions mentales ou de sensations corporelles.

John Alden Mason écrivait que pour décrire la vision de ce monde "il lui faudrait parler d'une société qui se percevrait comme si elle était généralement composée de télépathes"<sup>24</sup>. C'est une formulation qui résume bien la situation telle qu'elle se dégage des pratiques divinatoires.

Il n'y a pas de masques d'animaux dans le Rabinal Achi d'Ondinnok. Les ancêtres ont tous un visage humain. Ma dernière partie sera pourtant sur cette thématique, tant l'usage de masques d'animaux semble être une pratique constitutive chez les Amérindiens. Ce qu'il indique de leur rapport au monde m'a semblé être une contribution riche de possibles pour celui du masque sur la scène contemporaine.

Pour symboliser l'osmose existentielle entre l'ancêtre mythique et l'homme, des tribus de Colombie-Britannique ont inventé les masques à transformations. Un dispositif articulé permet au danseur d'ouvrir ou de fermer à volonté des volets qui permettent au masque de changer d'apparence : le plus souvent, le masque, véritable narration mythique en lui-même, représente extérieurement l'animal totémique et dévoile, en s'ouvrant, un visage humain.<sup>25</sup>

Dans cette partie, je vais présenter la pensée de Carlos Fausto dans son article "Le masque de l'animiste. Chimères et poupées russes en Amérique indigène"<sup>26</sup>. Pour ce chercheur, un masque amérindien pourrait être caractérisé comme étant la face d'un non-humain qui s'avère en même temps, par bien des aspects, une personne humaine. Cette définition s'accorde avec la présupposition minimale de l'animisme selon laquelle, derrière un non-humain, se trouve toujours une personne qui partage la condition humaine.<sup>27</sup>

---

23 *Ibid.*

24 MASON J.A., 1946, *Notes on the Indians of the Great Slave Lake Area*. New Haven, Yale University Press, Yale University Publications in Anthropology, no 34.

25 DUVERGER CHRISTIAN, « *MASQUES - Le masque en Amérique* », UNIVERSALIS Encyclopædia, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/masques-le-masque-en-amerique/>], consulté le 25 octobre 2022.

26 FAUSTO CARLOS, « Le masque de l'animiste », *Gradhiva*, 18 mai 2011, p. 48-67.

27 DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

Cette dualité entre extériorité non humaine et intériorité humaine serait même au fondement, selon Tim Ingold, de toute “figuration” dans le monde animiste.

Les masques peuvent être regardés comme des objets rituels actifs : ils révèlent la virtualité humaine des non-humains parce qu'ils sont animés du dedans par une personne humaine. La présence de cette personne actualise ce qui était simplement présupposé (à savoir que les non-humains sont des personnes). Pour que cette opération puisse être possible, il faut exploiter un trait formel constitutif des masques : le rapport contenant-contenu.

Carlos Fausto remet en question l'idée d'un 'noyau dur', d'une identité en dernier ressort humaine derrière des vêtements-corps animaux. L'art de la Côte Nord-Ouest américaine se distinguerait plutôt par ce que Carlo Severi appelle un 'anthropomorphisme latent'.<sup>28</sup> Pour Severi, « un être mythique est toujours conçu comme une conjonction spécifique entre l'animal et l'humain ». <sup>29</sup>

Dans son analyse, Fritz Krause a souvent recours aux mythes qui établissent un parallèle selon lequel 'le masque représente l'équivalent parfait de la peau animale', que l'on revêt et dont on se dévêt selon que l'on souhaite se transformer en humain ou en non-humain. Ainsi, des clans de Colombie-Britannique trouvent leur origine dans la venue d'un être animal qui se dévêt de son masque, se transformant ainsi en un homme ancestral du clan et faisant du masque l'un des emblèmes claniques.<sup>30</sup>

Ce mythe pourrait faire écho à ce qu'énonce le chamane yagua José Murayari: « Au tout début de l'humanité, les animaux étaient des gens. À chaque fin-du-monde, arêpa, 'brûlis', une partie des gens se transformaient en animaux. Mais pour nous il s'agit toujours de gens, et non d'animaux, c'est l'aspect premier qui compte, pas l'apparence ordinaire... » <sup>31</sup>

J'aime à penser les masques d'animaux comme des masques d'ancêtres. Humains, ancêtres, non-humains participants de cette grande valse de conjonction de leurs identités que permet une conception cyclique du temps.

---

28 *Ibid.*

29 SEVERI CARLO, « L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 64e année, n° 2, 2009, p. 463 -497.

30 FAUSTO CARLOS, « Le masque de l'animiste », *Op. Cit.*

31 CHAUMEIL JEAN-PIERRE, in CRÉPEAU ROBERT, « Les substances du chamanisme : perspectives sud-amérindiennes », *Op Cit.*

Toujours d'après Carlos Fausto<sup>32</sup>, le paradoxe du masque est que tout le monde sait qu'à l'intérieur, ne se trouve pas un esprit, mais un membre de sa propre communauté ; et, cependant, un masque sans personne pour le porter reste un simple objet inerte. La question est de savoir comment un masque peut être effectif, c'est-à-dire comment le déguisement n'est pas pris à la lettre, mais, au contraire, donne lieu à une attribution de subjectivité déplacée.

Il est intéressant de penser la 'croyance' comme impliquant nécessairement le doute, et l'acte de croire comme un état mental caractérisé par une 'incertitude constitutive'. Les masques sont toujours employés dans des contextes précis, dans lesquels ils produisent une instabilité cognitive, où l'on ne saurait décider si l'on se trouve devant une subjectivité autre où simplement devant un objet manufacturé porté par un membre de la collectivité.

Cette instabilité cognitive est produite au cours de l'interaction avec les entités-masques pendant le rituel : soit par l'impossibilité de lire dans le masque une expression faciale qui corresponde à ses actions ; soit par le doute qui pèse sur l'être qui agit en fin de compte, dans la mesure où son *modus operandi* est stéréotypé ; soit enfin par le fait que l'interaction, normalement sans paroles, mette entre parenthèses le régime normal de la communication. Cependant, pour que ces mécanismes interactionnels restent efficaces, il faut que les masques mobilisent avec succès certains principes formels. L'instabilité cognitive est aussi produite par la forme qui fonctionne comme un 'piège cognitif'<sup>33</sup>.

Gérard Toffin, écrit dans son article *Les enfants d'Artaud et de Nijinski* : « La possession [...] suppose une efficacité, au moins présumée, alors que dans les arts du spectacle les œuvres sont séparées de leur fonction et que l'esthétique l'emporte sur le rituel. Les dieux, présents dans le premier cas, disparaissent de la scène moderne »<sup>34</sup>.

À l'instar de l'usage chamanique du masque dans le théâtre contemporain des autochtones d'Amérique, je cherche pour mon travail de thèse d'autres artistes de notre temps aspirant à une agentivité de la représentation. Pour ceux issus d'une ontologie naturaliste, cela demande d'opérer un changement paradigmatique : le théâtre chamanique contribue à soigner notre monde grâce à l'assistance des esprits. J'espère que n'importe quel artiste de notre communauté humaine est aujourd'hui le bienvenu pour être acteur de ce travail de réparation.

---

32 FAUSTO CARLOS, « Le masque de l'animiste », *Op Cit*.

33 GELL ALFRED, « Vogel's Net », , 2020, p. 187 -214.

34 TOFFIN GÉRARD, *Les Enfants d'Artaud et de Nijinski Métamorphoses du sacré dans le théâtre et la danse d'aujourd'hui*, [<https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=976#bodyftn16>], 2021.