

CLAUDE
LÉVI-STRAUSS
MYTHOLOGIQUES



LE CRU
ET LE CUIT



PLON

LOUIS



✓
CLAUDE LÉVI-STRAUSS

MYTHOLOGIQUES

•
LE CRU
ET LE CUIT

PLON

STRAUSS LEVI-STRAUSS

THE HISTORY OF

THE CREATION

OF THE CULT

© 1964 by Librairie Plon, 8, rue Garancière, Paris-6^e.

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

des contrées étrangères qu'il nous faudrait traverser, même si nous étions résolu à ne jamais nous écarter durablement de notre route, et — sauf pour du petit braconnage — à ne pas nous aventurer sur les chasses trop bien gardées de la philosophie... Quoi qu'il en soit, cet arrêt, que d'aucuns ont pris pour un aboutissement, ne devait être que temporaire, entre la première étape parcourue par *les Structures*, et la seconde, que ce livre veut entamer.

Surtout, la destination reste inchangée. A partir de l'expérience ethnographique, il s'agit toujours de dresser un inventaire des enceintes mentales, de réduire des données apparemment arbitraires à un ordre, de rejoindre un niveau où une nécessité se révèle, immanente aux illusions de la liberté. Derrière la contingence superficielle et la diversité incohérente, semblait-il, des règles du mariage, nous avons dégagé, dans *les Structures*, un petit nombre de principes simples, par l'intervention desquels un ensemble très complexe d'usages et de coutumes, au premier abord absurdes (et jugés généralement tels), étaient ramenés à un système signifiant. Cependant, rien ne garantissait que ces contraintes fussent d'origine interne. Il se pourrait même qu'elles ne fissent que répercuter, dans l'esprit des hommes, certaines exigences de la vie sociale objectivées dans les institutions. Leur retentissement sur le plan psychique serait alors l'effet de mécanismes, dont le mode d'opération resterait seul à découvrir.

Plus décisive sera donc l'expérience que nous entreprenons maintenant sur la mythologie. Celle-ci n'a pas de fonction pratique évidente ; à l'inverse des phénomènes précédemment examinés, elle n'est pas en prise directe sur une réalité différente, dotée d'une objectivité plus haute que la sienne, et dont elle transmettrait les ordres à un esprit qui semble parfaitement libre de s'abandonner à sa spontanéité créatrice. Par conséquent, s'il était possible de démontrer que, dans ce cas aussi, l'apparence arbitraire, le jaillissement prétendu libre, l'invention qu'on pourrait croire débridée, supposent des lois opérant à un niveau plus profond, la conclusion deviendrait inéluctable que l'esprit, livré au tête-à-tête avec lui-même et échappant à l'obligation de composer avec les objets, se trouve en quelque sorte réduit à s'imiter lui-même comme objet ; et que, les lois de ses opérations n'étant pas alors fondamentalement différentes de celles qu'il manifeste dans l'autre fonction, il avère ainsi sa nature de chose parmi les choses. Sans pousser aussi loin le raisonnement, il nous suffira d'avoir acquis la conviction que si l'esprit humain apparaît déterminé jusque dans ses mythes, alors *a fortiori* il doit l'être partout¹.

En se laissant guider par la recherche des contraintes mentales, notre problématique rejoint celle du kantisme, bien que nous cheminions sur d'autres voies qui ne conduisent pas aux mêmes conclusions. L'ethnologue ne se sent pas obligé, comme le philosophe, à prendre pour principe de

1. « ... S'il y a des lois quelque part, il doit y en avoir partout. » Telle était déjà la conclusion du passage de Tylor que, voici dix-sept ans, nous placions en exergue des *Structures élémentaires de la parenté*.

réflexion les conditions d'exercice de sa propre pensée, ou d'une science qui est celle de sa société et de son temps, afin d'étendre ces constatations locales à un entendement dont l'universalité ne pourra être qu'hypothétique et virtuelle. Préoccupé des mêmes problèmes, il adopte une démarche doublement inverse. A l'hypothèse d'un entendement universel, il préfère l'observation empirique d'entendements collectifs dont les propriétés, en quelque sorte solidifiées, lui sont rendues manifestes par d'innombrables systèmes concrets de représentations. Et puisque pour lui, homme d'un milieu social, d'une culture, d'une région et d'une période de l'histoire, ces systèmes représentent toute la gamme des variations possibles au sein d'un genre, il choisit ceux dont la divergence lui semble la plus accusée, dans l'espoir que les règles de méthode qui s'imposeront à lui pour traduire ces systèmes dans les termes du sien propre et réciproquement, mettront à nu un réseau de contraintes fondamentales et communes : suprême gymnastique où l'exercice de la réflexion, poussé jusqu'à ses limites objectives (puisque celles-ci ont été d'abord repérées et inventoriées par l'enquête ethnographique) fait saillir chaque muscle et les jointures du squelette, exposant ainsi les linéaments d'une structure anatomique générale.

Nous reconnaissons parfaitement cet aspect de notre tentative sous la plume de M. Ricœur, lorsqu'il la qualifie avec raison de « kantisme sans sujet transcendantal¹ ». Mais loin que la restriction nous semble signaler une lacune, nous y voyons la conséquence inévitable, sur le plan philosophique, du choix que nous avons fait d'une perspective ethnographique, puisque, nous étant mis à la recherche des conditions auxquelles des systèmes de vérités deviennent mutuellement convertibles, et peuvent donc être simultanément recevables pour plusieurs sujets, l'ensemble de ces conditions acquiert le caractère d'objet doté d'une réalité propre, et indépendante de tout sujet.

Cette pensée objectivée, nous croyons que rien, mieux que la mythologie, ne permet de l'illustrer et de démontrer empiriquement sa réalité. Sans exclure que les sujets parlants, qui produisent et transmettent les mythes, puissent prendre conscience de leur structure et de leur mode d'opération, ce ne saurait être de façon normale, mais partiellement et par intermittence. Il en est des mythes comme du langage : le sujet qui appliquerait consciemment dans son discours les lois phonologiques et grammaticales, à supposer qu'il possède la science et la virtuosité nécessaires, n'en perdrait pas moins presque tout de suite le fil de ses idées. De la même façon, l'exercice et

1. P. RICŒUR, « Symbole et temporalité », *Archivio di Filosofia*, n° 1-2, Roma, 1963, p. 24. Cf. aussi p. 9 : « Plutôt un inconscient kantien que freudien, un inconscient catégoriel, combinatoire... » ; et p. 10 : « ... système catégoriel sans référence à un sujet pensant... homologue à la nature ; peut-être même est-il nature... ».

Avec sa finesse et sa perspicacité habituelles, Roger Bastide (p. 65-79) a anticipé tout le développement qui précède. Notre rencontre est d'autant plus révélatrice de sa lucidité que je n'ai eu connaissance de son texte, par lui gracieusement communiqué, qu'au moment où je corrigeais les épreuves de ce livre.

l'usage de la pensée mythique exigent que ses propriétés restent cachées ; sinon on se mettrait dans la position du mythologue qui ne peut croire aux mythes, du fait qu'il s'emploie à les démonter. L'analyse mythique n'a pas et ne peut avoir pour objet de montrer comment pensent des hommes. Dans le cas particulier qui nous occupe ici, il est pour le moins douteux que les indigènes du Brésil central conçoivent réellement, en plus des récits mythiques qui les charment, les systèmes de rapports auxquels nous-même les réduisons. Et quand, par le moyen de ces mythes, nous validons certaines tournures archaïques ou imagées de notre propre langue populaire, la même constatation s'impose, puisque c'est du dehors, et sous la contrainte d'une mythologie étrangère, qu'une prise de conscience rétroactive s'opère de notre part. Nous ne prétendons donc pas montrer comment les hommes pensent dans les mythes, mais comment les mythes se pensent dans les hommes, et à leur insu.

Et peut-être, ainsi que nous l'avons suggéré, convient-il d'aller encore plus loin, en faisant abstraction de tout sujet pour considérer que, d'une certaine manière, les mythes se pensent *entre eux*¹. Car il s'agit ici de dégager, non pas tellement ce qu'il y a *dans* les mythes (sans être d'ailleurs dans la conscience des hommes), que le système des axiomes et des postulats définissant le meilleur code possible, capable de donner une signification commune à des élaborations inconscientes, qui sont le fait d'esprits, de sociétés et de cultures choisis parmi ceux qui offrent, les uns par rapport aux autres, le plus grand éloignement. Comme les mythes reposent eux-mêmes sur des codes du second ordre (les codes du premier ordre étant ceux en quoi consiste le langage), ce livre offrirait alors l'ébauche d'un code du troisième ordre, destiné à assurer la traductibilité réciproque de plusieurs mythes. C'est la raison pour laquelle on n'aura pas tort de le tenir pour un mythe : en quelque sorte, le mythe de la mythologie.

Mais pas plus que les autres codes, celui-ci n'est inventé ou quémandé au dehors. Il est immanent à la mythologie elle-même, où nous ne faisons que le découvrir. Un ethnographe travaillant en Amérique du Sud s'est étonné de la façon dont lui parvenaient les mythes : « Chaque narrateur ou presque raconte les histoires à sa manière. Même pour les détails importants, la marge de variation est énorme... » Pourtant, les indigènes ne paraissaient pas s'émouvoir de cet état de choses : « Un Caraja qui m'accompagnait de village en village entendit une quantité de variantes de ce type et les accueillit toutes avec une confiance presque égale. Ce n'est pas qu'il ne percevait pas les contradictions. Mais elles ne l'intéressaient nullement... » (Lipkind I, p. 251). Un commentateur naïf, venu d'une autre planète, pourrait s'étonner à meilleur droit (puisqu'il s'agirait alors d'histoire et non de mythe) que, dans la masse d'ouvrages consacrés à la Révolution

1. Les Indiens Ojibwa tiennent les mythes « pour des êtres doués de conscience, capables de pensée et d'action. » W. JONES, « Ojibwa Texts ». *Publ. of the Amer. Ethnol. Soc.*, vol. III, pt. II, New York, 1919, p. 574 n. 1.

française, les mêmes incidents ne soient pas toujours retenus ou rejetés, et que ceux relatés par plusieurs auteurs apparaissent sous des éclairages différents. Et pourtant, ces variantes se rapportent au même pays, à la même période, aux mêmes événements, dont la réalité s'éparpille sur tous les plans d'une structure feuilletée. Ce n'est donc pas aux éléments de l'histoire que s'attache le critère de validité. Pourchassé isolément, chacun se montrerait insaisissable. Mais certains au moins d'entre eux prennent de la consistance, du fait qu'ils peuvent s'intégrer dans une série dont, en fonction de sa cohérence globale, les termes reçoivent plus ou moins de crédibilité.

En dépit d'efforts aussi méritoires qu'indispensables pour accéder à une autre condition, une histoire clairvoyante devra confesser qu'elle n'échappe jamais complètement à la nature du mythe. Ce qui reste vrai pour elle l'est donc, *a fortiori*, bien davantage pour lui. Les schèmes mythiques offrent au plus haut point le caractère d'objets absolus qui, s'ils ne subissaient des influences externes, ne perdraient ni n'acquerraient de parties. Il en résulte que, quand le schème subit une transformation, celle-ci affecte solidairement tous ses aspects. Lors donc qu'un aspect d'un mythe particulier apparaît inintelligible, une méthode légitime consiste à le traiter, de manière hypothétique et préliminaire, comme une transformation de l'aspect homologue d'un autre mythe, rattaché pour les besoins de la cause au même groupe, et qui se prête mieux à l'interprétation. C'est ce que nous avons fait à plusieurs reprises : ainsi, en résolvant l'épisode de la gueule couverte du jaguar dans M_7 par l'épisode inverse de la gueule béante dans M_{55} ; ou celui de la serviabilité réelle des vautours-charognards dans M_1 à partir de leur mensongère serviabilité dans M_{65} . Contrairement à ce qu'on pourrait croire, la méthode ne tombe pas dans un cercle vicieux. Elle implique seulement que chaque mythe pris en particulier existe comme application restreinte d'un schème que les rapports d'intelligibilité réciproque, perçus entre plusieurs mythes, aident progressivement à dégager.

Dans l'usage que nous faisons de la méthode, on nous accusera sans doute de trop interpréter et simplifier. Outre qu'encore une fois, nous ne prétendons pas que toutes les solutions avancées aient une valeur égale, puisque nous avons nous-même tenu à souligner la précarité de certaines, il serait hypocrite de ne pas aller jusqu'au bout de notre pensée. Nous répondrons donc à nos critiques éventuels : qu'importe ? Car, si le but dernier de l'anthropologie est de contribuer à une meilleure connaissance de la pensée objectivée et de ses mécanismes, cela revient finalement au même que, dans ce livre, la pensée des indigènes sud-américains prenne forme sous l'opération de la mienne, ou la mienne sous l'opération de la leur. Ce qui importe, c'est que l'esprit humain, sans égard pour l'identité de ses messagers occasionnels, y manifeste une structure de mieux en mieux intelligible à mesure que progresse la démarche doublement réflexive de deux pensées agissant l'une sur l'autre et dont, ici l'une, là l'autre, peut être la mèche ou l'étincelle du rapprochement desquelles jaillira leur commune illumination. Et, si celle-ci vient

à révéler un trésor, on n'aura pas besoin d'arbitre pour procéder au partage, puisqu'on a commencé par reconnaître (L.-S. 9) que l'héritage est inaliénable, et qu'il doit rester indivis.

II

Au début de cette introduction, nous déclarions avoir cherché à transcender l'opposition du sensible et de l'intelligible en nous plaçant d'emblée au niveau des signes. En effet, ceux-ci expriment l'un par le moyen de l'autre. Même en très petit nombre, ils se prêtent à des combinaisons rigoureusement agencées qui peuvent traduire, jusqu'en ses moindres nuances, toute la diversité de l'expérience sensible. Ainsi espérons-nous atteindre un plan où les propriétés logiques se manifesteront comme attributs des choses aussi directement que les saveurs, ou les parfums dont la particularité excluant toute méprise renvoie cependant à une combinaison d'éléments qui, diversement choisis ou disposés, eussent suscité la conscience d'un autre parfum. Grâce à la notion de signe, il s'agit donc pour nous, sur le plan de l'intelligible et non plus seulement du sensible, de rendre les qualités secondes au commerce de la vérité.

Cette recherche d'une voie moyenne entre l'exercice de pensée logique et la perception esthétique devait tout naturellement s'inspirer de l'exemple de la musique, qui l'a depuis toujours pratiquée. Et ce n'est pas seulement d'un point de vue général que le rapprochement s'imposait. Très vite, presque dès le début de la rédaction, nous constatons qu'il était impossible de distribuer la matière de ce livre selon un plan respectueux des normes traditionnelles. La coupe en chapitres ne faisait pas seulement violence au mouvement de la pensée ; elle l'appauvissait et la mutilait, enlevait à la démonstration son mordant. Paradoxalement, il apparaissait que, pour que celle-ci parût déterminante, il fallait lui concéder plus de souplesse et de liberté. Nous nous apercevions aussi que l'ordre de présentation des documents ne pouvait être linéaire, et que les phases du commentaire ne se reliaient pas entre elles sous le simple rapport de l'avant et de l'après. Des artifices de composition étaient indispensables, pour donner parfois au lecteur le sentiment d'une simultanéité, sans doute illusoire puisque l'on restait enchaîné par l'ordre du récit, mais dont on pouvait au moins chercher l'équivalent approché en faisant alterner un discours étiré et un discours diffus, en précipitant le rythme après l'avoir ralenti, et tantôt en amoncelant les exemples, tantôt en les tenant séparés. Ainsi, nous constatons que nos analyses se situaient sur plusieurs axes. Celui des successions, bien sûr, mais aussi celui des compacités relatives, qui exigeait le recours à des formes évocatrices de ce que sont, en musique, le solo et le tutti ; ceux des tensions expressives et des codes de remplacement, en fonction desquels apparais-

saient, au cours de la rédaction, des oppositions comparables à celles entre chant et récitatif, ensemble instrumental et aria.

De la liberté que nous prenions ainsi de recourir à plusieurs dimensions pour y disposer nos thèmes, il résultait qu'une coupe en chapitres isométriques devait céder le pas à une division en parties moins nombreuses, mais aussi plus volumineuses et complexes, inégales par la longueur, et dont chacune formerait un tout en vertu de son organisation interne à laquelle présiderait une certaine unité d'inspiration. Pour la même raison, ces parties ne pouvaient être coulées dans un seul moule ; chacune obéirait plutôt aux règles de ton, de genre et de style requises par la nature des matériaux mis en œuvre, et par celle des moyens techniques utilisés dans chaque cas. Là aussi par conséquent, les formes musicales nous offraient la ressource d'une diversité déjà étalonnée par l'expérience, puisque la comparaison avec la sonate, la symphonie, la cantate, le prélude, la fugue, etc. permettait de vérifier aisément que s'étaient posés, en musique, des problèmes de construction analogues à ceux que soulevait l'analyse des mythes, et pour lesquels la musique avait déjà inventé des solutions.

Mais en même temps, nous ne pouvions pas éluder un autre problème : celui des causes profondes de l'affinité, au premier abord surprenante, entre la musique et les mythes (dont l'analyse structurale se borne à mettre les propriétés en valeur, les reprenant simplement à son compte et les transposant sur un autre plan). Et certes, c'était déjà faire un grand pas sur la voie d'une réponse, que de pouvoir évoquer cet invariant de notre histoire personnelle qu'aucune péripétie n'ébranla, pas même les fulgurantes révélations que furent, pour un adolescent, l'audition de *Pelléas* puis des *Noces* : à savoir le service, dès l'enfance rendu, aux autels du « dieu Richard Wagner ». Car, si l'on doit reconnaître en Wagner le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes (et même des contes, e.g. *les Maîtres*), il est hautement révélateur que cette analyse ait été d'abord faite *en musique*¹. Quand donc nous suggérions que l'analyse des mythes était comparable à celle d'une grande partition (L.-S. 5, p. 234), nous tirions seulement la conséquence logique de la découverte wagnérienne que la structure des mythes se dévoile au moyen d'une partition.

Pourtant, cet hommage liminaire confirme l'existence du problème plutôt qu'il ne le résout. La vraie réponse se trouve, croyons-nous, dans le caractère commun du mythe et de l'œuvre musicale, d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester. Mais cette relation au temps est d'une nature assez parti-

1. En proclamant cette paternité, nous nous rendrions coupable d'ingratitude si nous ne confessons pas d'autres dettes. D'abord envers l'œuvre de Marcel Granet, étincelante d'intuitions géniales ; et ensuite — *last but not least* — envers celle de M. Georges Dumézil ; et l'*Asklèpios, Apollon Smintheus et Rudra* de M. Henri Grégoire (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, classe des Lettres..., t. XLV, fasc. 1, 1949).

Thèse + notes

culière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité.

On voit déjà comment la musique ressemble au mythe, qui, lui aussi, surmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente. Mais, pour justifier pleinement la comparaison, il faut la pousser plus loin que nous ne l'avions fait dans un autre ouvrage (L.-S. 5, p. 230-233). Comme l'œuvre musicale, le mythe opère à partir d'un double continu : l'un externe, dont la matière est constituée dans un cas par des occurrences historiques ou crues telles, formant une série théoriquement illimitée d'où chaque société extrait, pour élaborer ses mythes, un nombre restreint d'événements pertinents ; et dans l'autre cas, par la série également illimitée des sons physiquement réalisables, où chaque système musical prélève sa gamme. Le second continu est d'ordre interne. Il a son siège dans le temps psycho-physiologique de l'auditeur, dont les facteurs sont très complexes : périodicité des ondes cérébrales et des rythmes organiques, capacité de la mémoire et puissance d'attention. Ce sont surtout les aspects neuro-psychiques que la mythologie met en cause, par la longueur de la narration, la récurrence des thèmes, les autres formes de retours et de parallélismes qui, pour être correctement repérées, exigent que l'esprit de l'auditeur balaye de long en large, si l'on peut dire, le champ du récit au fur et à mesure qu'il se déploie devant lui. Tout cela s'applique également à la musique. Mais, à côté du temps psychologique, celle-ci s'adresse au temps physiologique et même viscéral, que la mythologie n'ignore certes pas puisqu'une histoire racontée peut être « palpitante », sans que son rôle y soit aussi essentiel qu'en musique : tout contrepoint ménage aux rythmes cardiaque et respiratoire la place d'une muette partie.

Limitons-nous à ce temps viscéral pour simplifier le raisonnement. Nous dirons alors que la musique opère au moyen de deux grilles. L'une est physiologique, donc naturelle ; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques, et qu'elle rend ainsi pertinentes des discontinuités qui resteraient autrement à l'état latent, et comme noyées dans la durée. L'autre grille est culturelle ; elle consiste dans une échelle de sons musicaux, dont le nombre et les écarts varient selon les cultures. Ce système d'intervalles fournit à la musique un premier niveau d'articulation, en fonction, non pas des hauteurs relatives (qui résultent des propriétés sensibles de

chaque son), mais des rapports hiérarchiques qui apparaissent entre les notes de la gamme : ainsi leur distinction en fondamentale, tonique, sensible et dominante, exprimant des rapports que les systèmes polytonal et atonal enchevêtrent, mais ne détruisent pas.

La mission du compositeur est d'altérer cette discontinuité sans révoquer son principe ; soit que, dans la grille, l'invention mélodique creuse des lacunes temporaires, soit que, temporairement aussi, elle bouche ou réduit les trous. Tantôt elle perfore, tantôt elle obture. Et ce qui est vrai de la mélodie l'est également du rythme puisque, par ce second moyen, les temps de la grille physiologique, théoriquement constants, sont sautés ou redoublés, anticipés ou rattrapés avec retard.

L'émotion musicale provient précisément de ce qu'à chaque instant, le compositeur retire ou ajoute plus ou moins que l'auditeur ne prévoit sur la foi d'un projet qu'il croit deviner, mais qu'il est incapable de percevoir véritablement en raison de son assujettissement à une double périodicité : celle de sa cage thoracique, qui relève de sa nature individuelle, et celle de la gamme, qui relève de son éducation. Que le compositeur retire davantage, et nous éprouvons une délicieuse impression de chute ; nous nous sentons arrachés d'un point stable du solfège et précipités dans le vide, mais seulement parce que le support qui va nous être offert n'était pas à la place attendue. Quand le compositeur retire moins, c'est le contraire : il nous oblige à une gymnastique plus habile que la nôtre. Tantôt nous sommes mus, tantôt contraints à nous mouvoir, et toujours au delà de ce que seuls, nous nous serions crus capables d'accomplir. Le plaisir esthétique est fait de cette multitude d'émois et de répit, attentes trompées et récompensées au delà de l'attente, résultat des défis portés par l'œuvre ; et du sentiment contradictoire qu'elle donne que les épreuves auxquelles elle nous soumet sont insurmontables, alors même qu'elle s'apprête à nous procurer les moyens merveilleusement imprévus qui permettront d'en triompher. Équivoque encore dans la partition, qui le livre

« ... irradiant un sacre

Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins, »

le dessein du compositeur s'actualise, comme celui du mythe, à travers l'auditeur et par lui. Dans l'un et l'autre cas, on observe en effet la même inversion du rapport entre l'émetteur et le récepteur, puisque c'est, en fin de compte, le second qui se découvre signifié par le message du premier : la musique se vit en moi, je m'écoute à travers elle. Le mythe et l'œuvre musicale apparaissent ainsi comme des chefs d'orchestre dont les auditeurs sont les silencieux exécutants.

Si l'on demande alors où se trouve le foyer réel de l'œuvre, il faudra répondre que sa détermination est impossible. La musique et la mythologie confrontent l'homme à des objets virtuels dont l'ombre seule est actuelle, à des approximations conscientes (une partition musicale et un mythe

very good!

ne pouvant être autre chose) de vérités inéluctablement inconscientes et qui leur sont consécutives. Dans le cas du mythe, nous devinons le pourquoi de cette situation paradoxale : celle-ci tient au rapport irrationnel qui prévaut entre les circonstances de la création, qui sont collectives, et le régime individuel de la consommation. Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle. Il est donc compréhensible que l'unité du mythe soit projetée sur un foyer virtuel : au delà de la perception consciente de l'auditeur qu'il ne fait encore que traverser, jusqu'à un point où l'énergie qu'il rayonne sera consommée par le travail de réorganisation inconsciente, par lui préalablement déclenché. La musique pose un problème beaucoup plus difficile, puisque nous ignorons tout des conditions mentales de la création musicale. En d'autres termes, nous ne savons pas quelle est la différence entre ces esprits peu nombreux qui secrètent la musique et ceux, innombrables, où le phénomène ne se produit pas, bien qu'ils s'y montrent généralement sensibles. La différence est pourtant si nette, elle se manifeste avec une telle précocité, que nous soupçonnons seulement qu'elle implique des propriétés d'une nature particulière, situées sans doute à un niveau très profond. Mais que la musique soit un langage, par le moyen duquel sont élaborés des messages dont certains au moins sont compris de l'immense majorité alors qu'une infime minorité seulement est capable de les émettre, et qu'entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès.

En effet, on aurait tort d'invoquer la poésie pour prétendre qu'elle soulève un problème du même ordre. Tout le monde n'est pas poète, mais la poésie utilise comme véhicule un bien commun, qui est le langage articulé. Elle se contente d'édicter pour son emploi des contraintes particulières. Au contraire, la musique se sert d'un véhicule qui lui appartient en propre et qui, en dehors d'elle, n'est susceptible d'aucun usage général. En droit sinon en fait, tout homme convenablement éduqué pourrait écrire des poèmes, bons ou mauvais ; tandis que l'invention musicale suppose des aptitudes spéciales, qu'on ne saurait faire fleurir à moins qu'elles ne soient données.

*
*
*

Les fanatiques de la peinture protesteront sans doute contre la place privilégiée que nous faisons à la musique, ou tout le moins ils revendiqueront la même en faveur des arts graphiques et plastiques. Nous croyons pourtant

que d'un point de vue formel, les matériaux mis en œuvre, respectivement les sons et les couleurs, ne se situent pas sur le même plan. Pour justifier la différence, on dit parfois que la musique n'est pas normalement imitative, ou plus exactement qu'elle n'imité rien sinon elle-même, alors que, devant un tableau, la première question qui vient à l'esprit du spectateur est de savoir ce qu'il représente. Mais, en posant aujourd'hui le problème de cette façon, on se heurterait au cas de la peinture non-figurative. A l'appui de son entreprise, le peintre abstrait ne peut-il invoquer le précédent de la musique, et prétendre qu'il a le droit d'organiser les formes et les couleurs, sinon de façon absolument libre, mais en suivant les règles d'un code indépendant de l'expérience sensible, comme fait la musique avec les sons et les rythmes ?

En proposant cette analogie, on serait victime d'une grave illusion. Car, s'il existe « naturellement » des couleurs dans la nature, il n'y existe, sauf de manière fortuite et passagère, pas de sons musicaux : seulement des bruits¹. Les sons et les couleurs ne sont donc pas des entités de même niveau, et la comparaison ne peut avoir légitimement lieu qu'entre les couleurs et les bruits, c'est-à-dire entre des modes visuels et acoustiques qui sont pareillement de l'ordre de la nature. Or, il se trouve précisément que vis-à-vis des uns et des autres, l'homme observe la même attitude, puisqu'il ne leur permet pas de s'affranchir d'un support. On connaît certes des bruits confus comme des couleurs diffuses, mais dès qu'il est possible de les discerner et de leur prêter une forme, le souci se fait immédiatement jour de les identifier en les rattachant à une cause. Ces taches sont un amas de fleurs à demi cachées dans l'herbe, ces craquements doivent provenir d'un pas furtif, ou de branches agitées par le vent...

Entre peinture et musique, il n'existe donc pas de parité véritable. L'une trouve dans la nature sa matière : les couleurs sont données avant d'être utilisées, et le vocabulaire atteste leur caractère dérivé jusque dans la désignation des plus subtiles nuances : bleu-nuit, bleu-paon ou bleu-pétrole ; vert d'eau, vert-jade ; jaune-paille, jaune-citron ; rouge-cerise, etc. Autrement dit, il n'existe de couleurs en peinture que parce qu'il y a déjà des êtres

1. Si, par manque de vraisemblance, on écarte en effet le sifflement du vent dans les roseaux du Nil, invoqué par Diodore, il ne reste guère dans la nature que le chant des oiseaux cher à Lucrèce — « *liquidas avium voces* » — pour servir de modèle à la musique. Bien que les ornithologues et les acousticiens soient d'accord pour reconnaître aux émissions vocales des oiseaux le caractère de sons musicaux, l'hypothèse gratuite et invérifiable d'une relation génétique entre le ramage et la musique ne mérite guère discussion. L'homme n'est sans doute pas le seul producteur de sons musicaux s'il partage ce privilège avec les oiseaux, mais cette constatation n'affecte pas notre thèse, puisqu'à la différence de la couleur, qui est un mode de la matière, la tonalité musicale — que ce soit chez les oiseaux ou chez les hommes — est, elle, un mode de la société. Le prétendu « chant » des oiseaux se situe à la limite du langage ; il sert à l'expression et à la communication. Il demeure donc vrai que les sons musicaux sont du côté de la culture. C'est la ligne de démarcation entre la culture et la nature qui ne suit plus, aussi exactement qu'on le croyait naguère, le tracé d'aucune de celles qui servent à distinguer l'humanité de l'animalité.

et des objets colorés, et c'est seulement par abstraction que les couleurs peuvent être décollées de ces substrats naturels et traitées comme les termes d'un système séparé.

On objectera que ce qui peut être vrai des couleurs ne s'applique pas aux formes. Celles de la géométrie, et toutes les autres qui en dérivent, s'offrent à l'artiste déjà créées par la culture ; pas plus que les sons musicaux, elles ne proviennent de l'expérience. Mais un art qui se bornerait à exploiter ces formes prendrait inévitablement une tournure décorative. Sans jamais accéder à l'existence propre il deviendrait exsangue, à moins qu'en les agrémentant il ne s'accroche aux objets pour tirer d'eux sa substance. Tout se passe donc comme si la peinture n'avait à sa disposition d'autre choix que celui de signifier les êtres et les choses en les incorporant à ses entreprises, ou de participer à la signification des êtres et des choses en s'incorporant à eux.

Il nous semble que cet asservissement congénital des arts plastiques aux objets tient au fait que l'organisation des formes et des couleurs au sein de l'expérience sensible (qui, cela va sans dire, est déjà une fonction de l'activité inconsciente de l'esprit) joue, pour ces arts, le rôle de premier niveau d'articulation du réel. Grâce à lui seulement, ils sont en mesure d'introduire une seconde articulation, qui consiste dans le choix et l'arrangement des unités, et dans leur interprétation conformément aux impératifs d'une technique, d'un style et d'une manière : c'est-à-dire en les transposant selon les règles d'un code, caractéristiques d'un artiste ou d'une société. Si la peinture mérite d'être appelée un langage, c'est pour autant que, comme tout langage, elle consiste en un code spécial dont les termes sont engendrés par combinaison d'unités moins nombreuses et relevant elles-mêmes d'un code plus général. Il y a néanmoins une différence avec le langage articulé, d'où résulte que les messages de la peinture sont reçus d'abord par la perception esthétique, puis par la perception intellectuelle, alors que c'est le contraire dans l'autre cas. S'agissant du langage articulé, l'entrée en opération du second code oblitère l'originalité du premier. D'où le « caractère arbitraire » reconnu aux signes linguistiques. Les linguistes soulignent cet aspect des choses, quand ils disent que « (les) morphèmes, éléments de signification, se résolvent à leur tour en phonèmes, éléments d'articulation dénués de signification » (Benveniste, p. 7). Dans le langage articulé par conséquent, le premier code non-signifiant est, pour le second code, moyen et condition de signification : de sorte que la signification elle-même est cantonnée sur un plan. La dualité se rétablit dans la poésie, qui reprend la valeur signifiante virtuelle du premier code, pour l'intégrer au second. En effet, la poésie opère tout à la fois sur la signification intellectuelle des mots et des constructions syntactiques, et sur des propriétés esthétiques, termes en puissance d'un autre système qui renforce, modifie ou contredit cette signification. C'est la même chose en peinture, où les oppositions de formes et de couleurs sont accueillies comme traits distinctifs relevant

simultanément de deux systèmes : celui des significations intellectuelles, hérité de l'expérience commune, résultant du découpage et de l'organisation de l'expérience sensible en objets ; et celui des valeurs plastiques, qui ne devient significatif qu'à la condition de moduler l'autre en s'intégrant à lui. Deux mécanismes articulés s'engrènent, et entraînent un troisième où se composent leurs propriétés.

On comprend alors pourquoi la peinture abstraite, et plus généralement toutes les écoles qui se proclament « non-figuratives », perdent le pouvoir de signifier : elles renoncent au premier niveau d'articulation et prétendent se contenter du second pour subsister. Particulièrement instructif à cet égard est le parallèle qu'on a voulu établir entre telle tentative contemporaine et la peinture calligraphique chinoise. Mais, dans le premier cas, les formes auxquelles recourt l'artiste n'existent pas déjà sur un autre plan, où elles jouiraient d'une organisation systématique. Rien donc ne permet de les identifier comme formes élémentaires : il s'agit plutôt de créatures du caprice, grâce auxquelles on se livre à une parodie de combinatoire avec des unités qui n'en sont pas. Au contraire, l'art calligraphique repose entièrement sur le fait que les unités qu'il choisit, met en place, traduit par les conventions d'un graphisme, d'une sensibilité, d'un mouvement et d'un style, ont une existence propre en qualité de signes, destinés par un système d'écriture à remplir d'autres fonctions. Dans de telles conditions seulement l'œuvre picturale est langage, parce qu'elle résulte de l'ajustement contrapunctique de deux niveaux d'articulation.

On voit aussi pourquoi la comparaison entre peinture et musique ne serait à la rigueur recevable qu'en la limitant au cas de la peinture calligraphique. Comme celle-ci — mais parce qu'elle est, en quelque sorte, une peinture au second degré — la musique renvoie à un premier niveau d'articulation créé par la culture : pour l'une, le système des idéogrammes, pour l'autre, celui des sons musicaux. Mais, du seul fait qu'on l'instaure, cet ordre explicite des propriétés naturelles : c'est ainsi que les symboles graphiques, surtout ceux de l'écriture chinoise, manifestent des propriétés esthétiques indépendantes des significations intellectuelles qu'ils ont la charge de véhiculer, et que la calligraphie se propose précisément d'exploiter.

Le point est capital, parce que la pensée musicale contemporaine rejette, de façon formelle ou tacite, l'hypothèse d'un fondement naturel justifiant objectivement le système des rapports stipulés entre les notes de la gamme. Celles-ci se définiraient exclusivement — selon la formule significative de Schönberg — par « l'ensemble des relations qu'ont les sons l'un avec l'autre. » Pourtant, les enseignements de la linguistique structurale devraient permettre de surmonter la fausse antinomie entre l'objectivisme de Rameau et le conventionnalisme des modernes. Consécutivement à la découpe qu'opère chaque type de gamme dans le continu sonore, des rapports hiérarchiques apparaissent entre les sons. Ces rapports ne sont pas dictés par la nature, puisque les propriétés physiques d'une échelle musicale

quelconque excèdent considérablement, par le nombre et par la complexité, celles que chaque système prélève pour constituer ses traits pertinents. Il n'en reste pas moins vrai que, comme n'importe quel système phonologique, tout système modal ou tonal (et même polytonal ou atonal) s'appuie sur des propriétés physiologiques et physiques, qu'il en retient certaines parmi toutes celles qui sont disponibles en nombre probablement illimité, et qu'il exploite les oppositions et les combinaisons auxquelles elles se prêtent pour élaborer un code servant à discriminer des significations. Au même titre que la peinture, la musique suppose donc une organisation naturelle de l'expérience sensible, ce qui ne revient pas à dire qu'elle la subit.

On se gardera cependant d'oublier qu'avec cette nature qui leur parle, peinture et musique entretiennent des relations inversées. La nature offre spontanément à l'homme tous les modèles des couleurs, et parfois même leur matière à l'état pur. Il lui suffit, pour déjà peindre, d'en faire remploi. Mais nous avons souligné que la nature produit des bruits, non des sons musicaux dont la culture possède le monopole en tant que créatrice des instruments et du chant. Cette différence se reflète dans le langage : nous ne décrivons pas de la même façon les nuances des couleurs et celles des sons. Pour les premières, nous procédons presque toujours à l'aide de métonymies implicites, comme si tel jaune était inséparable de la perception visuelle de la paille ou du citron, tel noir, de la calcination de l'ivoire qui fut sa cause, tel brun, d'une terre broyée. Tandis que le monde des sonorités s'ouvre largement aux métaphores. A preuve « les sanglots longs des violons — de l'automne », « la clarinette, c'est la femme aimée », etc. Sans doute la culture découvre-t-elle parfois des couleurs qu'elle ne croit pas avoir empruntées à la nature. Il serait plus juste de dire qu'elle les retrouve, la nature étant sous ce rapport d'une richesse véritablement inépuisable. Mais, hors le cas déjà discuté du chant des oiseaux, les sons musicaux n'existeraient pas pour l'homme, s'il ne les avait inventés.

C'est donc seulement après coup et, pourrait-on dire, de façon rétroactive, que la musique reconnaît aux sons des propriétés physiques, et qu'elle en prélève certaines pour fonder ses structures hiérarchiques. Dirait-on que cette démarche ne la distingue pas de la peinture qui, elle aussi après coup, s'est avisée qu'il existe une physique des couleurs, dont elle se réclame plus ou moins ouvertement ? Mais ce faisant, la peinture organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente comme organisation sensible. La musique parcourt un trajet exactement inverse : car la culture lui était déjà présente, mais sous forme sensible, avant qu'au moyen de la nature elle l'organise intellectuellement. Que l'ensemble sur lequel elle opère soit d'ordre culturel, explique que la musique naisse entièrement libre des liens représentatifs, qui maintiennent la peinture sous la dépendance du monde sensible et de son organisation en objets.

Or, dans cette structure hiérarchisée de la gamme, la musique trouve

son premier niveau d'articulation. Il y a donc un frappant parallélisme entre les ambitions de la musique dite, par antiphrase, concrète, et celles de la peinture appelée plus justement abstraite. En répudiant les sons musicaux et en faisant exclusivement appel aux bruits, la musique concrète se met dans une situation comparable, d'un point de vue formel, à celle de toute peinture : elle s'astreint au tête-à-tête avec des données naturelles. Et, comme la peinture abstraite, elle s'applique d'abord à désintégrer le système de significations actuelles ou virtuelles où ces données figurent à titre d'éléments. Avant d'utiliser les bruits qu'elle collectionne, la musique concrète prend soin de les rendre méconnaissables, pour que l'auditeur ne puisse céder à la tendance naturelle de les rapporter à des icônes : bris d'assiette, sifflet de locomotive, quinte de toux, branche cassée. Elle abolit ainsi un premier niveau d'articulation dont, en l'occurrence, le rendement serait très pauvre, l'homme percevant et discriminant mal les bruits à cause, peut-être, de la sollicitation impérieuse qu'exerce sur lui une catégorie privilégiée de bruits : ceux du langage articulé.

Le cas de la musique concrète recèle donc un curieux paradoxe. Si elle conservait aux bruits leur valeur représentative, elle disposerait d'une première articulation qui lui permettrait d'instaurer un système de signes par l'intervention d'une seconde. Mais, avec ce système, on ne dirait presque rien. Pour s'en convaincre, il suffit d'imaginer le genre d'histoires qu'on pourrait raconter avec des bruits, en restant raisonnablement assuré qu'elles seraient tout à la fois comprises et émouvantes. D'où la solution adoptée, de dénaturer les bruits pour en faire des pseudo-sons ; mais entre lesquels il est alors impossible de définir des rapports simples, formant un système déjà significatif sur un autre plan, et capables de fournir la base d'une deuxième articulation. La musique concrète a beau se griser de l'illusion qu'elle parle : elle ne fait que patauger à côté du sens.

Aussi ne songeons-nous pas à commettre la faute inexcusable qui consisterait à confondre le cas de la musique sérielle avec celui que nous venons d'évoquer. Adoptant résolument le parti des sons, la musique sérielle, maîtresse d'une grammaire et d'une syntaxe raffinées, se situe, cela va sans dire, dans le camp de la musique, qu'elle aura peut-être même contribué à sauver. Mais, quoique ses problèmes soient d'une autre nature et se posent sur un autre plan, ils n'en offrent pas moins certaines analogies avec ceux discutés aux paragraphes précédents.

En menant jusqu'à son terme l'érosion des particularités individuelles des tons, qui débute avec l'adoption de la gamme tempérée, la pensée sérielle semble ne plus tolérer entre eux qu'un degré très faible d'organisation. Tout se passe même comme s'il s'agissait pour elle de trouver le plus bas degré d'organisation compatible avec le maintien d'une échelle de sons musicaux léguée par la tradition, ou, plus exactement, de détruire une organisation simple, partiellement imposée du dehors (puisqu'elle résulte d'un choix entre des possibles préexistants), pour laisser le champ libre

à un code beaucoup plus souple et complexe, mais promulgué : « La pensée du compositeur, utilisant une méthodologie déterminée, crée les objets dont elle a besoin et la forme nécessaire pour les organiser, chaque fois qu'elle doit s'exprimer. La pensée tonale classique est fondée sur un univers défini par la gravitation et l'attraction, la pensée sérielle sur un univers en perpétuelle expansion » (Boulez). Dans la musique sérielle, peut dire le même auteur, « il n'y a plus d'échelle préconçue, plus de formes préconçues, c'est-à-dire de structures générales dans lesquelles s'insère une pensée particulière. » Remarquons qu'ici, le terme « préconçu » recouvre une équivoque. Du fait que les structures et les formes imaginées par les théoriciens se sont le plus souvent révélées artificielles et parfois erronées, il ne s'ensuit pas qu'aucune structure générale n'existe, qu'une meilleure analyse de la musique, prenant en considération toutes ses manifestations dans le temps et l'espace, parviendrait un jour à dégager. Où serait la linguistique, si la critique des grammaires constituantes d'une langue, proposées par les philologues à des époques diverses, l'avait amenée à croire que cette langue est dépourvue de grammaire constituée ? Ou si les différences de structure grammaticale que manifestent entre elles des langues particulières l'avaient découragée de poursuivre la recherche difficile, mais essentielle, d'une grammaire générale ? Surtout, on doit se demander ce qu'il advient, dans une telle conception, du premier niveau d'articulation indispensable au langage musical comme à tout langage, et qui consiste précisément dans des structures générales permettant, parce qu'elles sont communes, l'encodage et le décodage des messages particuliers. Quel que soit l'abîme d'inintelligence qui sépare la musique concrète de la musique sérielle, la question se pose de savoir si, en s'attaquant l'une à la matière, l'autre à la forme, elles ne cèdent pas à l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation.

Les tenants de la doctrine sérielle répondront sans doute qu'ils renoncent au premier niveau pour le remplacer par le second, mais compensent cette perte grâce à l'invention d'un troisième niveau, auquel ils confient le rôle naguère rempli par le deuxième. On aurait donc toujours deux niveaux. Après l'ère de la monodie et celle de la polyphonie, la musique sérielle marquerait l'avènement d'une « polyphonie de polyphonies » ; elle intégrerait une lecture tout d'abord horizontale puis verticale, sous la forme d'une lecture « oblique ». En dépit de sa cohérence logique, cet argument laisse échapper l'essentiel : il est vrai pour tout langage que la première articulation n'est pas mobile, sauf dans d'étroites limites. Surtout, elle n'est pas permutable. En effet, les fonctions respectives des deux articulations ne peuvent se définir dans l'abstrait, et l'une par rapport à l'autre. Les éléments promus à une fonction signifiante d'un nouvel ordre par la seconde articulation, doivent lui parvenir nantis des propriétés requises, c'est-à-dire déjà marqués par et pour la signification. Cela n'est possible que parce que ces éléments sont, non seulement tirés de la nature, mais organisés en système dès le

premier niveau d'articulation : hypothèse vicieuse, à moins d'admettre que ce système prend en compte certaines propriétés d'un système naturel, qui, pour des êtres pareils quant à la nature, institue les conditions *a priori* de la communication. Autrement dit, le premier niveau consiste en rapports réels, mais inconscients, et qui doivent à ces deux attributs de pouvoir fonctionner sans être connus ou correctement interprétés.

Or, dans le cas de la musique sérielle, cet ancrage naturel est précaire, sinon absent. De façon idéologique seulement, le système peut être comparé à un langage. Car, à l'inverse du langage articulé, inséparable de son fondement physiologique et même physique, celui-ci flotte à la dérive depuis qu'il a lui-même coupé ses amarres. Bateau sans voilure que son capitaine, lassé qu'il serve de ponton, aurait lancé en haute mer, dans l'intime persuasion qu'en soumettant la vie du bord aux règles d'un minutieux protocole, il détournera l'équipage de la nostalgie d'un port d'attache et du soin d'une destination...

Nous ne contesterons d'ailleurs pas que ce choix pût être dicté par la misère des temps. Peut-être même l'aventure où se sont jetées la peinture et la musique se terminera-t-elle sur de nouveaux rivages, préférables à ceux qui les accueillirent pendant tant de siècles, et dont se raréfiaient les moissons. Mais, si cela se produit, ce sera à l'insu des navigateurs et contre leur gré, puisqu'au moins dans le cas de la musique sérielle, nous avons vu qu'on repoussait farouchement ce genre d'éventualité. Il ne s'agit pas de voguer vers d'autres terres, leur situation fût-elle inconnue et leur existence hypothétique. Le renversement qu'on propose est beaucoup plus radical : seul le voyage est réel, non la terre, et les routes sont remplacées par les règles de navigation.) x

Quoi qu'il en soit, c'est sur un autre point que nous voulons insister. Même quand elles semblent voguer de conserve, la disparité entre peinture et musique continue d'être manifeste. Sans qu'elle s'en rende compte, la peinture abstraite remplit chaque jour davantage, dans la vie sociale, le rôle naguère dévolu à la peinture décorative. Elle divorce donc d'avec le langage conçu comme système de significations, alors que la musique sérielle colle au discours : perpétuant et exagérant la tradition du *Lied*, c'est-à-dire d'un genre où la musique, oublieuse qu'elle parle une langue irréductible et souveraine, se fait la servante des mots. Cette dépendance vis-à-vis d'une parole autre ne trahit-elle pas l'incertitude où l'on se trouve, qu'en l'absence d'un code équitablement partagé, des messages complexes seront bien reçus par les destinataires auxquels il faut tout de même les adresser ? Un langage dont on a cassé les charnières tend inévitablement à se dissocier, et ses pièces, naguère moyens d'articulation réciproque de la nature et de la culture, à retomber de l'un ou de l'autre côté. L'auditeur le constate à sa façon, puisque l'usage, par le compositeur, d'une syntaxe extraordinairement subtile (et permettant des combinaisons d'autant plus nombreuses que les types d'engendrement appliqués aux douze demi-tons disposent,

x This is what he means : being however, in his autography ?!

pour inscrire leurs méandres, d'un espace à quatre dimensions défini par la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre) retentit pour lui, tantôt sur le plan de la nature, tantôt sur le plan de la culture, mais rarement sur les deux ensemble : soit que, des parties instrumentales, ne lui parvienne que la saveur des timbres agissant comme stimulant naturel de la sensualité ; soit que, coupant les ailes à toute velléité de mélodie, le recours aux grands intervalles ne donne à la partie vocale l'allure, fausse sans doute, d'un renfort expressif du langage articulé.

A la lumière des considérations qui précèdent, la référence à un univers en expansion, que nous avons rencontrée sous la plume d'un des plus éminents penseurs de l'école sérielle, prend une singulière portée. Car elle montre que cette école a choisi de jouer son destin, et celui de la musique, sur un pari. Ou bien elle réussira à surmonter l'écart traditionnel qui sépare l'auditeur du compositeur, et — retirant au premier la faculté de se rapporter inconsciemment à un système général — elle l'obligera du même coup, s'il doit comprendre la musique, à reproduire pour son compte l'acte individuel de création. Par la puissance d'une logique interne et toujours neuve, chaque œuvre arrachera donc l'auditeur à sa passivité, elle le rendra solidaire de son élan, de sorte que la différence ne sera plus de nature, mais de degré, entre inventer la musique et l'écouter. Ou bien les choses se passeront autrement. Car rien, hélas, ne garantit que les corps d'un univers en expansion soient tous animés de la même vitesse, ni qu'ils se déplacent dans la même direction. L'analogie astronomique qu'on invoque suggère plutôt l'inverse. Il se pourrait donc que la musique sérielle relevât d'un univers où la musique n'entraînerait pas l'auditeur dans sa trajectoire, mais s'éloignerait de lui. En vain il s'évertuerait à la rejoindre : chaque jour elle lui apparaîtrait plus lointaine et insaisissable. Trop distante, bientôt, pour l'émouvoir, seule son idée resterait encore accessible, avant qu'elle ne finisse par se perdre sous la voûte nocturne du silence, où les hommes ne la reconnaîtront qu'à de brèves et fuyantes scintillations.

* * *

Le lecteur risque d'être déconcerté par cette discussion au sujet de la musique sérielle, qui n'a guère sa place, semble-t-il, en tête d'un ouvrage consacré aux mythes des Indiens sud-américains. Sa justification lui vient du projet que nous avons formé de traiter les séquences de chaque mythe, et les mythes eux-mêmes dans leurs relations réciproques, comme les parties instrumentales d'une œuvre musicale, et d'assimiler leur étude à celle d'une symphonie. Car le procédé n'est légitime qu'à la condition qu'un isomorphisme apparaisse entre le système des mythes, qui est d'ordre linguistique, et celui de la musique dont nous percevons qu'il est un langage puisque nous le comprenons, mais dont l'originalité absolue, qui le distingue du langage articulé, tient au fait qu'il est intraduisible. Baudelaire a profon-

dément remarqué que si chaque auditeur ressent une œuvre d'une manière qui lui est propre, on constate cependant que « la musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents » (p. 1213). Autrement dit, ce que la musique et la mythologie mettent en cause chez ceux qui les écoutent, ce sont des structures mentales communes. Le point de vue que nous avons adopté implique donc le recours à ces structures générales que répudie la doctrine sérielle, et dont elle conteste même la réalité. D'autre part, ces structures ne peuvent être dites générales qu'à la condition qu'on leur reconnaisse un fondement objectif en deçà de la conscience et de la pensée, alors que la musique sérielle se veut œuvre consciente de l'esprit, et affirmation de sa liberté. Des problèmes d'ordre philosophique se glissent dans le débat. La vigueur de ses ambitions théoriques, sa méthodologie très stricte, ses éclatantes réussites techniques, désignent l'école sérielle, bien mieux que celles des peintures non-figuratives, pour illustrer un courant de la pensée contemporaine qu'il importe d'autant plus de distinguer du structuralisme qu'il offre avec lui des traits communs : approche résolument intellectuelle, prépondérance accordée aux arrangements systématiques, défiance à l'endroit des solutions mécanistes et empiristes. Par ses présuppositions théoriques, pourtant, l'école sérielle se situe à l'antipode du structuralisme, occupant en face de lui une place comparable à celle que tint jadis le libertinage philosophique vis-à-vis de la religion. Avec cette différence, toutefois, que c'est la pensée structurale qui défend aujourd'hui les couleurs du matérialisme.

Par conséquent, loin de faire digression, notre dialogue avec la pensée sérielle reprend et développe des thèmes déjà abordés dans la première partie de cette introduction. Nous achevons ainsi de montrer que si, dans l'esprit du public, une confusion fréquente se produit entre structuralisme, idéalisme et formalisme, il suffit que le structuralisme trouve sur son chemin un idéalisme et un formalisme véritables, pour que sa propre inspiration, déterministe et réaliste, se manifeste au grand jour.

En effet, ce que nous affirmons de tout langage nous semble encore mieux assuré quand c'est de la musique qu'il s'agit. Si, parmi toutes les œuvres humaines, celle-ci nous est apparue comme la plus propre à nous instruire sur l'essence de la mythologie, la raison s'en trouve dans la perfection dont elle jouit. Entre deux types de systèmes de signes diamétralement opposés — d'une part le langage musical, de l'autre le langage articulé — la mythologie occupe une position moyenne ; il convient de l'envisager dans les deux perspectives pour la comprendre. Cependant, quand on choisit, comme nous l'avons fait dans ce livre, de regarder du mythe vers la musique, plutôt que du mythe vers le langage ainsi que nous l'avions tenté dans des ouvrages antérieurs (L.-S. 5, 6, 8, 9), la place privilégiée qui revient à la musique n'apparaît que plus clairement. En abordant la comparaison, nous avons invoqué la propriété commune au mythe et à l'œuvre musicale d'opérer par ajustement de deux grilles, l'une interne et l'autre externe.

Mais, dans le cas de la musique, ces grilles qui ne sont jamais simples se compliquent jusqu'à se dédoubler. La grille externe, ou culturelle, formée par l'échelle des intervalles et les rapports hiérarchiques entre les notes, renvoie à une discontinuité virtuelle : celle des sons musicaux qui sont déjà, en eux-mêmes, des objets intégralement culturels du fait qu'ils s'opposent aux bruits, seuls donnés *sub specie naturae*. Symétriquement, la grille interne, ou naturelle, d'ordre cérébral, se renforce d'une seconde grille interne et, si l'on peut dire, encore plus intégralement naturelle : celle des rythmes viscéraux. Dans la musique, par conséquent, la médiation de la nature et de la culture, qui s'accomplit au sein de tout langage, devient une hypermédiation : de part et d'autre, les ancrages sont renforcés. Campée à la rencontre de deux domaines, la musique fait respecter sa loi bien au delà des limites que les autres arts se gardent de franchir. Tant du côté de la nature que de la culture, elle ose aller plus loin qu'eux. Ainsi s'explique dans son principe (sinon dans sa genèse et son opération qui demeurent, nous l'avons dit, le grand mystère des sciences de l'homme), le pouvoir extraordinaire qu'a la musique d'agir simultanément sur l'esprit et sur les sens, de mettre tout à la fois en branle les idées et les émotions, de les fondre dans un courant où elles cessent d'exister les unes à côté des autres, sinon comme témoins et comme répondants.

De cette véhémence, la mythologie n'offre sans doute qu'une imitation affaiblie. Pourtant, son langage est celui qui manifeste le plus grand nombre de traits communs avec celui de la musique, non seulement parce que, d'un point de vue formel, leur très haut degré d'organisation interne crée entre elles une parenté, mais aussi pour des raisons plus profondes. La musique expose à l'individu son enracinement physiologique, la mythologie fait de même avec son enracinement social. L'une nous prend aux tripes, l'autre, si l'on ose dire, « au groupe ». Et, pour y parvenir, elles utilisent ces machines culturelles extraordinairement subtiles que sont les instruments de musique et les schèmes mythiques. Dans le cas de la musique, le dédoublement des moyens sous la forme des instruments et du chant reproduit, par leur union, celle même de la nature et de la culture, puisqu'on sait que le chant diffère de la langue parlée en ceci qu'il exige la participation du corps tout entier, mais strictement discipliné par les règles d'un style vocal. Là encore, par conséquent, la musique affirme ses prétentions de façon plus complète, systématique et cohérente. Mais, outre que les mythes sont souvent chantés, même leur récitation s'accompagne généralement d'une discipline corporelle : interdiction de somnoler, ou de se tenir assis, etc.

Dans le cours de ce livre (I^{re} partie, 1, *d*) nous établirons qu'il existe un isomorphisme entre l'opposition de la nature et de la culture, et celle de la quantité continue et de la quantité discrète. On peut donc tirer argument, à l'appui de notre thèse, du fait que d'innombrables sociétés, passées et présentes, conçoivent le rapport entre la langue parlée et le chant sur le modèle de celui entre le continu et le discontinu. Cela revient à dire,

en effet, qu'au sein de la culture, le chant diffère de la langue parlée comme la culture diffère de la nature ; chanté ou non, le discours sacré du mythe s'oppose de la même façon au discours profane. De même encore, on compare fréquemment le chant et les instruments de musique à des masques : équivalents, sur le plan acoustique, de ce que sont les masques sur le plan plastique (et qui pour cette raison, notamment en Amérique du Sud, leur sont moralement et physiquement associés). Par ce biais aussi, la musique, et la mythologie qu'illustrent les masques, se trouvent symboliquement rapprochées.

Toutes ces comparaisons résultent du voisinage de la musique et de la mythologie sur un même axe. Mais de ce que, sur cet axe, la musique se situe à l'opposé du langage articulé, il s'ensuit que la musique, langage complet et irréductible à l'autre, doit être, pour son compte, capable de remplir les mêmes fonctions. Envisagée globalement et dans son rapport avec les autres systèmes de signes, la musique se rapproche de la mythologie. Mais, dans la mesure où la fonction mythique est elle-même un aspect du discours, il doit être possible de déceler dans le discours musical une fonction spéciale offrant avec le mythe une affinité particulière qui viendra, si l'on peut dire, s'inscrire en exposant de l'affinité générale, déjà constatée entre le genre mythique et le genre musical quand on les considère dans leur entier.

On voit tout de suite qu'il existe une correspondance entre la musique et le langage du point de vue de la variété des fonctions. Dans les deux cas, une première distinction s'impose selon que la fonction concerne à titre principal le destinataire ou le destinataire. Le terme de « fonction phatique », introduit par Malinowski, n'est pas rigoureusement applicable à la musique. Cependant il est clair que presque toute la musique populaire : chant choral, chant accompagnant la danse, etc., et qu'une partie considérable de la musique de chambre, servent d'abord au plaisir des exécutants (autrement dit, des destinataires). Il s'agit là, en quelque sorte, d'une fonction phatique subjectivée. Des amateurs qui « font du quatuor » se soucient peu s'ils ont ou non un auditoire ; et il est probable qu'ils préfèrent n'en point avoir. C'est donc que, même dans ce cas, la fonction phatique s'accompagne d'une fonction conative, l'exécution en commun suscitant une harmonie gestuelle et expressive qui est l'un des buts recherchés. Cette fonction conative l'emporte sur l'autre quand on considère la musique militaire et la musique de danse, dont l'objet principal est de commander la gesticulation d'autrui. En musique plus encore qu'en linguistique, fonction phatique et fonction conative sont inséparables. Elles se situent du même côté d'une opposition dont on réservera l'autre pôle à la fonction cognitive. Celle-ci prédomine dans la musique de théâtre ou de concert, qui vise d'abord — mais là aussi, non exclusivement — à transmettre des messages chargés d'information à un auditoire faisant fonction de destinataire.

A son tour, la fonction cognitive s'analyse en plusieurs formes, qui correspondent chacune à un genre particulier de message. Ces formes sont

logico-mathématique qu'on aurait tort de prendre trop au sérieux. Entre nos formules et les équations du mathématicien, la ressemblance est toute superficielle, car les premières ne sont pas des applications d'algorithmes qui, rigoureusement employés, permettent d'enchaîner ou de condenser des démonstrations. Il s'agit ici d'autre chose. Certaines analyses de mythes sont si longues et minutieuses qu'il serait difficile de les conduire jusqu'à leur terme à moins qu'on ne dispose d'une écriture abrégée, sorte de sténographie aidant à définir sommairement un itinéraire dont l'intuition révèle les grandes lignes, mais qu'au risque de s'y perdre, on ne saurait parcourir sans l'avoir d'abord reconnu par morceaux. Les formules que nous écrivons avec des symboles empruntés aux mathématiques, pour la raison principale qu'ils existent déjà en typographie, ne prétendent donc rien prouver, mais plutôt anticiper sur un exposé discursif dont elles soulignent les contours, ou encore résumer cet exposé, en faisant appréhender d'un coup d'œil des ensembles complexes de relations et de transformations dont la description détaillée a pu mettre à rude épreuve la patience du lecteur. Loin donc de remplacer cette description, leur rôle se borne à l'illustrer sous une forme simplifiée qui nous a paru offrir une aide, mais que d'aucuns jugeront superflue, et à laquelle ils reprocheront peut-être d'obscurcir l'exposé principal, en ajoutant seulement une imprécision à une autre.

Mieux que personne, nous avons conscience des acceptions très lâches que nous donnons à des termes tels que symétrie, inversion, équivalence, homologie, isomorphisme... Nous les utilisons pour désigner de gros paquets de relations dont nous percevons confusément qu'elles ont quelque chose en commun. Mais, si l'analyse structurale des mythes a un avenir devant elle, la manière dont, à ses débuts, elle a choisi et utilisé ses concepts devra faire l'objet d'une sévère critique. Il faudra que chaque terme soit à nouveau défini, et cantonné dans un usage particulier. Surtout, les catégories grossières que nous utilisons comme des outils de fortune devront être analysées en catégories plus fines et méthodiquement appliquées. Alors seulement, les mythes seront passibles d'une analyse logico-mathématique véritable, dont on nous pardonnera peut-être, eu égard à cette profession d'humilité, de nous être naïvement amusé à esquisser les contours. Après tout, il faut que l'étude scientifique des mythes recouvre des difficultés bien formidables, pour qu'on ait si longtemps hésité à l'entreprendre. Si lourd que soit ce livre, c'est un tout petit coin du voile qu'il se targue d'avoir soulevé.

Notre ouverture s'achèvera donc sur quelques accords mélancoliques, après les remerciements déjà rituels qu'il nous faut adresser à des collaborateurs de longue date : M. Jacques Bertin, dans le laboratoire de qui ont été dessinés les cartes et les diagrammes, M. Jean Pouillon pour ses notes, puisqu'une partie de ce livre a fait l'objet d'un cours, Mlle Nicole Belmont qui m'a aidé pour la documentation et les index, Mme Edna H. Lemay, qui a assuré la dactylographie, ma femme et M. Isac Chiva, qui ont relu

les épreuves. Mais il est temps de conclure de la façon que j'ai annoncée. Quand je considère ce texte indigeste et confus, je me prends à douter que le public en retire l'impression d'écouter une œuvre musicale, ainsi que le plan et l'intitulé des chapitres voudraient le lui faire accroire. Ce qu'on va lire évoque, bien davantage, ces commentaires écrits sur la musique à grand renfort de paraphrases filandreuses et d'abstractions dévoyées, comme si la musique pouvait être ce dont on parle, elle dont le privilège consiste à savoir dire ce qui ne peut être dit d'aucune autre façon. Ici et là, par conséquent, la musique est absente. Après avoir dressé ce constat désabusé, qu'il me soit au moins permis, en manière de consolation, de caresser l'espoir que le lecteur, franchies les limites de l'agacement et de l'ennui, puisse être par le mouvement qui l'éloignera du livre, transporté vers la musique qui est dans les mythes, telle que leur texte entier l'a préservée avec, en plus de son harmonie et de son rythme, cette secrète signification que j'ai laborieusement tenté de conquérir, non sans la priver d'une puissance et d'une majesté connaissables par la commotion qu'elle inflige à qui la surprend dans son premier état : tapie au fond d'une forêt d'images et de signes, et toute imbue encore des sortilèges grâce auxquels elle peut émouvoir : puisqu'ainsi, on ne la comprend pas.

Autrement dit, et sans que la version libre portugaise ni le commentaire ethnographique aient changé, le texte bororo et sa traduction juxtalinéaire ne sont déjà plus les mêmes : l'expédition en forêt reste féminine, mais au lieu qu'elle ait pour objet la cueillette des palmes destinées aux étuis pénien, il ne s'agit plus que d'une récolte de paille pour faire des nattes, « esteira ». Sommes-nous donc en présence d'une autre version du mythe, obtenue postérieurement d'un informateur différent ? Nullement : sauf pour ce qui est de la notation, les deux versions — celles de 1925 et celle de 1942 — sont identiques. Mieux encore : partielles l'une et l'autre, elles s'interrompent exactement au même point. La modification du texte de 1942 ne peut donc être que le fait d'un scribe indigène (les Salésiens furent successivement assistés par deux ou trois informateurs lettrés). En retranscrivant un mythe, il se serait avisé qu'un détail n'était pas conforme aux usages qu'il avait lui-même observés ou qu'on lui avait racontés, et il aurait pris sur lui de corriger le texte, pour le mettre en harmonie avec ce qu'il considérait être la réalité ethnographique. Cette initiative, restée inaperçue en 1942, a dû être notée plus tard ; d'où la volte-face de E.B., qui renforce l'interprétation que nous avons avancée plus haut, à propos d'une autre du même genre. On peut donc prévoir, dès maintenant, que le texte et le commentaire de notre mythe de référence, tels qu'ils apparaîtront dans le deuxième volume de *l'Encyclopédie Bororo*, élimineront définitivement toute référence à une quelconque participation des femmes, dans la fabrication des étuis pénien.

Ces libertés prises avec un texte mythique sont fâcheuses. Comme nous l'avons démontré ailleurs (L.-S. 6), un mythe peut parfaitement contredire la réalité ethnographique à laquelle il prétend se référer, et cette distorsion fait pourtant partie de sa structure. Ou bien encore, le mythe préserve le souvenir d'usages disparus, ou toujours en vigueur en un autre point du territoire tribal. Dans le cas qui nous occupe, la leçon primitive méritait d'autant plus d'attention que les nouveaux matériaux et les nouvelles interprétations qu'on trouve dans E.B. renforcent le lien, réellement ou symboliquement attesté par le mythe, entre l'imposition de l'étui pénien et la réglementation des rapports entre les sexes, caractéristique de la société bororo. C'est seulement après l'imposition du bá que le jeune homme aura le droit de se marier (p. 628). Le « parrain », chargé de fabriquer l'étui et de le mettre en place, ne doit pas seulement appartenir à la moitié alterne de celle du novice : « on prend toujours, aussi, en considération les sous-clans où le jeune homme pourra choisir son épouse ; le parrain devra en provenir également » (p. 639). Chez les Bororo, en effet, l'exogamie des moitiés se complique de règles préférentielles d'alliance entre les sous-clans et les lignées (p. 450). A la fin de la cérémonie, « le novice offre à son parrain de la nourriture, en observant le même protocole qu'une épouse à l'égard de son mari » (p. 629).

Ce dernier point est capital, parce que Colb. 2 postulait une relation

inverse entre novice et parrain. Commentant un récit en langue bororo des rites d'initiation :

emma - re - u ak' oredduĝe - re - u
esso proprio (ecco qui) la tua moglie costui

l'auteur concluait que « dans l'esprit des Indiens, il semblait que le jorubadare (parrain) représentait la future épouse » (p. [105] et n. 4). Colb. 3 (p. 172) maintient la même interprétation.

Se fondant sur une nouvelle description écrite par un informateur lettré, E.B. affirme qu'il s'agit là d'un faux sens, et que le symbolisme sexuel du bá est plus complexe. D'après le nouveau texte, les grands-pères et les frères aînés du novice se procurent d'abord un bourgeon (ou une pousse, port. « brôto ») de palmier babassu et le présentent à l'homme qu'ils ont choisi pour jouer le rôle de parrain, en lui disant : « ce (bourgeon), à la vérité, sera ton épouse ». Aidé de ses frères aînés et cadets (les futurs « beaux-frères » du novice), le parrain se hâte alors de transformer les folioles en étuis pénien que, pendant toute la nuit, le novice portera autour de la tête, enfilés à la façon d'une couronne. Quand vient le matin, on ramène le parrain devant le novice ainsi coiffé, et on répète la formule précitée. Après quoi on prélève un étui que le novice tient d'abord entre ses dents ; il doit regarder en l'air quand on le met en place, de manière à ne rien voir de l'opération qui se fait en deux temps : provisoirement d'abord, puis définitivement.

La thèse selon laquelle « la pousse de babassu et l'étui pénien... représentent le sexe féminin, puisqu'on les appelle épouses du parrain » (E.B., vol. I, p. 640), si elle était confirmée, renouvellerait les idées théoriques sur le symbolisme de l'étui pénien, en Amérique du Sud et ailleurs. Sans nous risquer dans cette voie, nous nous bornerons à souligner une de ses implications ; le rituel identifierait l'étui pénien, et la matière dont il est fait, non pas au sexe féminin en général, mais aux femmes de la moitié, et même du clan et du sous-clan du novice, avec lesquels le sous-clan du parrain s'allie de façon préférentielle : celles, donc, qui pourraient être les « épouses » du parrain, et qui sont aussi les mêmes auxquelles la version controversée du mythe assigne un rôle actif dans la cueillette des palmes, suggérant ainsi la même identification par un moyen figuré.

En l'état actuel des connaissances, on ne peut cependant tenir pour définitivement acquise l'interprétation de E.B. La formule rituelle : emmareu ak-oreduĝe, « celui-ci sera ton épouse » sous-entend le sujet sur l'identité duquel plane une certaine équivoque. Colbacchini avait d'abord cru qu'il s'agissait du parrain, dans un discours tenu au novice. Mais même si, comme il semble, on doit inverser le régime, celui-ci pourrait être le novice aussi bien que le bourgeon ou l'étui, et l'observation déjà citée de la page 629 favoriserait la première solution.

Quoi qu'il en soit, la réponse donnée à ce problème n'est pas essentielle à notre démonstration, qui exige seulement que l'expédition en forêt, sur

se rapprochant du cara, et dont on fume les feuilles en guise de tabac : une dioscorée de la forêt, est-il précisé p. 787. On y reviendra dans un prochain volume, où sera discuté le motif que les mythographes américains désignent par l'expression « anus stopper ». Sa diffusion est, en effet, très vaste dans le Nouveau Monde, puisqu'on le rencontre en Amérique du Nord depuis le Nouveau-Mexique jusqu'au Canada, avec une fréquence particulière dans la mythologie des tribus des États d'Oregon et de Washington (Coos, Kalapuya, Kathlamet, etc.).

7c. On est également incertain sur l'arbre avec lequel le héros confectionne des faux andouillers, et qui s'appelle en bororo : api. Le glossaire de Colb. 3 (p. 410) donne : app'i « sucupira », sens confirmé par E.B. (vol. I, p. 77) : appi, « sucupira » (*Ormosia* sp.), mais cf. aussi p. 862 : paro i, « sucupira » (une légumineuse). En fait, ce terme d'origine tupi recouvre plusieurs espèces, notamment *Bowdichia virgilioides* dont la dureté et la structure rameuse correspondraient assez bien à l'emploi décrit dans le mythe, et *Pterodon pubescens* (Hoehne, p. 284).

7d. En revanche, nul doute sur les esprits cannibales buiogué, plur. de buiogo : « piranha » (*Serrasalmus* gen., E.B., vol. I, p. 520), qui hantent les rivières et les lacs du Brésil central et méridional, et dont la voracité est justement célèbre.

8. Le chant mentionné à la fin du mythe a été publié par Albisetti (p. 16-18), en langue dite « archaïque » et de ce fait intraduisible, même pour les Salésiens. Le texte semble évoquer une bataille entre blancs et indiens ; le meurtre de l'urubu à tête rouge par son frère cadet l'oiseau japuira (un oriol) ; l'expédition du dénicheur d'oiseaux au flanc de la falaise ; sa transformation en cervidé, pour tuer son père ; et l'immersion de celui-ci dans les eaux du lac, « comme s'il eût été une aigrette ».

c) PREMIÈRE VARIATION

Le motif initial du mythe de référence consiste dans un inceste avec la mère, dont se rend coupable le héros. Pourtant, cette « culpabilité » semble exister surtout dans l'esprit du père, qui désire la mort de son fils et s'ingénie à la provoquer. Mais le mythe lui-même ne se prononce pas, puisque le héros sollicite et obtient l'aide de sa grand-mère, grâce à qui il surmontera les épreuves. En fin de compte, le père fait seul figure de coupable : coupable d'avoir voulu se venger. Et c'est lui qui sera tué.

Ce curieux détachement vis-à-vis de l'inceste apparaît dans d'autres mythes. Tel celui-ci, qui punit aussi le mari offensé :

M₂. Bororo : origine de l'eau, des parures, et des rites funèbres.

Aux temps lointains où les deux chefs du village appartenaient à la moitié Tugaré (et non pas, comme aujourd'hui, à la moitié Cera), et

des cadeaux n'est pas précisée ; dans l'autre, nous savons qu'il s'agit des parures et des ornements rituels, inégalement répartis selon les clans, mais dont chaque clan — qu'il soit, de ce point de vue, proclamé « riche » ou « pauvre » —, a la propriété exclusive. Parures et ornements servent ainsi à introduire des écarts différentiels au sein de la société.

Mais considérons plus attentivement M_3 , qui, peu explicite au sujet des cadeaux, se montre, en revanche très précis sur deux autres points. D'abord, ce mythe prétend rendre compte d'écarts différentiels dans l'apparence physique (au lieu de l'apparence sociale) : c'est l'épisode des cheveux. Ensuite, par une énumération qui demeure assez énigmatique dans l'état actuel de nos connaissances, mais où la désinence /-gué/ signale des formes au pluriel¹, le mythe évoque des groupements humains distincts et séparés, vraisemblablement des populations ou tribus : groupes dotés d'une valeur différentielle, non plus *en deçà* de la société (comme les différences physiques), mais *au delà*. Soit, dans le premier cas, des différences entre les individus au sein du groupe ; et, dans le second, des différences entre les groupes. Par rapport à ce double aspect de M_3 , M_2 se place à un niveau intermédiaire : celui des différences sociales entre des sous-groupes au sein du groupe.

Il semble donc que les deux mythes, pris ensemble, se réfèrent à trois domaines, chacun pour son compte originellement continu, mais dans lesquels il est indispensable d'introduire la discontinuité pour pouvoir les conceptualiser. Dans chaque cas, cette discontinuité est obtenue par élimination radicale de certaines fractions du continu. Celui-ci est appauvri, et des éléments moins nombreux sont désormais à l'aise pour se déployer dans le même espace, tandis que la distance qui les sépare est désormais suffisante pour éviter qu'ils n'empiètent les uns sur les autres ou qu'ils ne se confondent entre eux.

Il fallait que les hommes devinssent moins nombreux pour que les types physiques les plus voisins fussent clairement discernables. Car, si l'on admettait l'existence de clans ou de peuplades porteurs de cadeaux *insignifiants* — c'est-à-dire dont l'originalité distinctive soit aussi faible qu'on se plaise à l'imaginer — on s'exposerait au risque qu'entre deux clans ou deux populations donnés, s'intercalent une quantité illimitée d'autres clans ou d'autres peuples, dont chacun différera si peu de ses voisins immédiats que tous finiront par se confondre. Or, dans quelque domaine que ce soit, c'est seulement à partir de la quantité discrète qu'on peut construire un système de significations.

offrant un intérêt. Dans l'affirmative, on l'accueillait volontiers ; sinon, on l'assassinait. Le petit hochet (dont il est question dans M_1) aurait été ainsi obtenu, pour la première fois, d'une Indienne qui avait été d'abord l'objet de manifestations hostiles.

1. Comparer avec les formes voisines ou identiques : ragudu-dogé, rarai-dogé, noms de tribus légendaires (Colb. I, p. 5) ; buremoddu-dogé, « les gens aux beaux pieds » (surnom du clan ki) ; raru-dogé, « nom que les Bororo se donnent à eux-mêmes dans plusieurs légendes » ; codagé, « fournis du genre *Eciton* » ; boiwugé, « les derniers venus » (E.B., vol. I, p. 529, 895, 544, 504).

Limitée aux seuls Bororo, l'interprétation qui précède est fragile. Elle acquiert cependant plus de force, quand on la rapproche de l'interprétation analogue que nous avons proposée de mythes provenant d'autres populations, mais dont la structure formelle ressemble à celle qui vient d'être esquissée. Pour que les 5 grands clans dont les Ojibwa croient leur société issue pussent se constituer, il fallut que 6 personnages surnaturels ne fussent plus que 5, et que l'un d'eux fût chassé. Les 4 plantes « totémiques » de Tikopia sont les seules que les ancêtres réussirent à garder, quand un dieu étranger vola le repas que les divinités locales avaient préparé pour le fêter (L.-S. 8, p. 27-29 ; 36-37 ; 9, p. 302).

Dans tous ces cas, par conséquent, un système discret résulte d'une destruction d'éléments, ou de leur soustraction d'un ensemble primitif. Dans tous les cas aussi, l'auteur de cet appauvrissement est lui-même un personnage diminué : les 6 dieux ojibwa sont des aveugles volontaires, qui exilent leur compagnon, coupable d'avoir soulevé son bandeau. Tikarau, le dieu voleur de Tikopia, feint de boiter pour mieux s'emparer du festin. Akaruiio Bokodori boite aussi. Aveugles ou boiteux, borgnes ou manchots, sont des figures mythologiques fréquentes par le monde, et qui nous déconcertent parce que leur état nous apparaît comme une carence. Mais, de même qu'un système rendu discret par soustraction d'éléments devient logiquement plus riche, bien qu'il soit numériquement plus pauvre, de même les mythes confèrent souvent aux infirmes et aux malades une signification positive : ils incarnent des modes de la médiation. Nous imaginons l'infirmité et la maladie comme des privations d'être, donc un mal. Pourtant, si la mort est aussi réelle que la vie et si, par conséquent, il n'existe que de l'être, toutes les conditions, même pathologiques, sont positives à leur façon. Le « moins-être » a le droit d'occuper une place entière dans le système, puisqu'il est l'unique forme concevable du passage entre deux états « pleins ».

En même temps, il est clair que les mythes que nous avons rapprochés offrent autant de solutions originales pour résoudre le problème du passage de la quantité continue à la quantité discrète. Pour la pensée ojibwa, semble-t-il, il suffit de retirer une unité à la première afin d'obtenir la seconde. L'une est de rang 6, l'autre de rang 5. Un accroissement d'un cinquième de la distance entre chaque élément permet d'installer ceux-ci dans la discontinuité. La solution de Tikopia est plus coûteuse : à l'origine, les nourritures étaient en nombre indéterminé, et il a fallu sauter de cette indétermination (donc, d'un chiffre élevé, et même théoriquement illimité puisque les nourritures primitives ne sont pas énumérées) à 4, pour garantir le caractère discret du système. On pressent la raison de cette différence : les clans de Tikopia sont réellement au nombre de 4, et le mythe doit franchir, mais à grand prix, le fossé qui sépare l'imaginaire du vécu. La tâche des Ojibwa est moins difficile ; ils peuvent donc la payer au plus bas, en diminuant seulement le compte d'une unité. En effet, les 5 clans primitifs ne sont pas plus réels que les 6 êtres surnaturels qui les fondèrent, puisque

la société ojibwa se composait, en fait, de plusieurs dizaines de clans rattachés aux 5 « grands » clans du mythe par une filiation purement théorique. Dans un cas, par conséquent, on va du mythe à la réalité ; dans l'autre, on ne sort pas du mythe.

Les Tikopia et les Ojibwa peuvent évaluer différemment le coût du passage du continu au discontinu : ces deux ordres n'en demeurent pas moins formellement homogènes. Dans chaque cas, ils se composent de quantités semblables et égales entre elles. Ces quantités sont seulement plus ou moins nombreuses — à peine plus dans un cas que dans l'autre chez les Ojibwa (où les deux chiffres ne diffèrent que d'une unité) ; considérablement plus

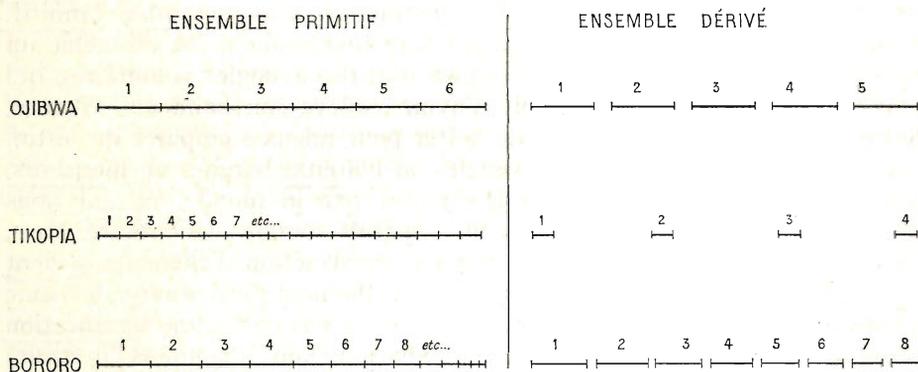


Fig. 4. — Trois exemples de passage mythique de la quantité continue à la quantité discrète.

dans un cas que dans l'autre à Tikopia, où, d'un chiffre n indéterminé mais élevé, il faut tout de suite tomber à 4.

La solution bororo est originale par rapport aux précédentes. Elle conçoit le continu à la façon d'une somme de quantités, d'une part très nombreuses, d'autre part toutes inégales, et s'échelonnant des plus petites aux plus grandes. Surtout, au lieu que le discontinu résulte de la soustraction de l'une quelconque des quantités sommées (solution ojibwa), ou de la soustraction d'un nombre considérable de quantités sommées, mais encore quelques et équivalentes (solution tikopia), les Bororo font porter l'opération, de manière élective, sur les quantités les plus petites. En fin de compte, le discontinu bororo consiste donc dans des quantités inégales entre elles, mais choisies parmi les plus grosses, que séparent des intervalles gagnés sur le continu primitif et correspondant à l'espace antérieurement occupé par les plus petites quantités (fig. 4).

Or, ce modèle logique convient admirablement à la société bororo¹ telle

1. Et peut-être aussi à celle des Arua du rio Branco, puisqu'un de leurs mythes évoque la destruction de l'humanité par un déluge dont seuls furent sauvés, par

qu'on a pu l'observer empiriquement : les clans y sont, en effet, riches ou pauvres, et chacun veille jalousement sur des privilèges plus ou moins nombreux, mais qui se traduisent, pour les mieux nantis, par la jouissance ostentatoire des biens de ce monde : costumes, parures, ornements, bijoux. Le mythe ne rend pas seulement compte de ces écarts différentiels ; il console et intimide les humbles tout à la fois. Il les console, puisque ces nouveaux pauvres ne le furent pas toujours ; comme survivants d'un massacre où périrent de plus pauvres qu'eux, ils prennent tout de même rang parmi les élus. Mais aussi il les intimide, en proclamant que la misère offense les dieux.

Il est possible que les clans ojibwa aient été jadis hiérarchisés ; et il est certain qu'à Tikopia existait un ordre de préséance entre les 4 clans ainsi qu'entre leurs lignées. Si notre analyse est exacte, on devrait pourtant vérifier que ces différences sociales n'eurent pas, chez ces deux peuples, le même caractère que chez les Bororo ; qu'elles étaient plus idéologiques et moins réelles, c'est-à-dire qu'elles ne se traduisaient pas, à l'inverse des Bororo, par un droit inégal à l'appropriation des richesses. Dans le cas des Ojibwa, l'insuffisance de la documentation ne permet pas de répondre. A Tikopia, l'hypothèse est rendue plausible par la remarque de Firth (p. 358) que la hiérarchie sociale ne reflétait pas la répartition des biens. Sans pousser plus loin les hypothèses, nous n'avons voulu, dans la digression qui précède, que rendre manifeste la position centrale de nos mythes, et leur adhérence aux contours essentiels de l'organisation sociale et politique¹.

e) SUITE DE LA PREMIÈRE VARIATION

Dans le mythe de Baitogogo (M_2) comme dans le mythe de référence (M_1), l'incestueux apparaît moins coupable que l'époux offensé qui cherche à se venger. Chaque fois en effet, la vengeance, non l'inceste, appelle la sanction surnaturelle.

Or, le mythe que nous avons introduit en second ne confirme pas seulement cette attitude envers l'inceste ; il met aussi sur la voie d'une interprétation. Le héros s'appelle Baitogogo, surnom dont le sens est « le confiné » (Colb. 3, p. 29). On éludera le parallèle qui s'impose avec un surnom synonyme qui se rencontre à l'autre bout du continent, dans les mythes des Klamath et des Modoc. Le problème sera repris ailleurs, et on se réserve d'établir à ce moment que les deux occurrences sont justiciables du même type d'interprétation.

l'intervention d'une divinité, deux paires d'enfants issus des « meilleures familles » (L.-S. I, vol. III, p. 379).

1. Comme on le verra plus loin, les mythes du Chaco et gé correspondants (M_{29-32} , M_{139}) ont pour objet de rendre compte d'une discontinuité à la fois sociale et naturelle : celle des femmes, distinguées en jolies et laides ; ou, par extension métonymique, des huttes familiales.

On ne postulera pas non plus qu'il n'y ait rien d'autre, derrière ce surnom, que ce qui ressort du seul contexte syntagmatique. Il est possible, et même vraisemblable, que le terme renvoie à un ensemble paradigmatique, où les Bororo feraient pendant aux Karaja, peut-être moins franchement matrilineaires. Chez ces derniers, Lipkind (2, p. 186) et Dietschy (p. 170-174) ont signalé une institution ancienne : celle de la fille cloîtrée ou confinée, noble héritière soumise à diverses prohibitions. Si obscures que soient les indications recueillies, elles évoquent, à leur tour, l'institution iroquois des « enfants gardés au duvet ». Mais la méthode que nous suivons exclut, pour le moment, que nous attribuions aux fonctions mythiques des significations absolues, qu'il faudrait, à ce stade, rechercher en dehors du mythe. Ce procédé, trop fréquent en mythographie, conduit à peu près inévitablement au jungisme. Pour nous, il ne s'agit pas de trouver d'abord, et sur un plan qui transcende celui du mythe, la signification du surnom Baitogogo, ni de découvrir les institutions extrinsèques auxquelles on pourrait le rattacher, mais de dégager, par le contexte, sa signification relative dans un système d'oppositions doté d'une valeur opératoire. Les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable, ils ne sont pas autonomes vis-à-vis du contexte. Leur signification est d'abord de position.

Qu'y a-t-il donc de commun entre les héros des deux mythes ? Celui de M_1 (dont le nom soulève un problème si particulier qu'il vaut mieux en retarder l'examen, cf. plus bas, p. 233) commet l'inceste avec sa mère, mais parce que, d'abord, il avait refusé de se séparer d'elle, alors qu'elle partait pour cette mission strictement féminine, qui — selon la plus ancienne version — consiste à cueillir en forêt les palmes, destinées à la confection des étuis pénien remis aux garçons lors de l'initiation, et qui sont le symbole de leur détachement du monde féminin. On a vu (p. 54) que la version arbitrairement corrigée affaiblit cet aspect sans l'abolir. En abusant de sa mère, le héros dément donc la situation sociologique. Peut-être est-il lui-même trop jeune pour l'initiation ; mais il ne l'est plus assez pour participer à la cueillette des femmes, qu'elle soit ou non un préalable de l'initiation. Le terme : ipareddu, qui lui est constamment appliqué dans le mythe, « désigne normalement un garçon qui a atteint un certain développement physique, même avant la puberté et avant d'avoir reçu l'étui pénien... Quand ils parviennent à la condition d'iparé (pluriel), les garçons commencent à délaisser la hutte maternelle pour fréquenter la maison des hommes » (E.B., vol. I, p. 623). Or, loin de se résigner à cette distension progressive des liens maternels, le héros les resserre par une action que sa nature sexuelle place au delà de l'initiation, bien qu'il soit lui-même en deçà. D'une façon doublement paradoxale, il retourne donc au sein maternel, à l'instant où les autres fils vont en être définitivement sevrés.

Sans doute Baitogogo, héros de M_2 , se situe-t-il, sous tous les rapports, à l'exact opposé du précédent : c'est un adulte, initié, marié, père de famille. Mais, en ressentant trop vivement l'inceste, il commet lui aussi un abus de

possessivité. De plus, il étrangle sa femme et l'enterre secrètement, c'est-à-dire lui refuse cette double inhumation qui fait de l'ensevelissement temporaire (sur la place du village, lieu public et sacré, et non dans la hutte familiale, privée et profane) un stade préliminaire à l'immersion définitive des ossements (décharnés, peints, et ornés d'une mosaïque de plumes collées ; enfin rassemblés dans un panier) dans l'eau d'un lac ou d'une rivière ; car l'eau est le séjour des âmes, et la condition requise pour assurer leur survie. Enfin, Baitogogo commet la faute symétrique et inverse de celle de Geriguiguiatugo : celui-ci est un enfant qui « abuse » de sa mère alors qu'il en a perdu le droit ; Baitogogo est un mari qui « abuse » de sa femme : privant son fils de sa mère, alors que celui-ci y a encore droit.

Si nous convenons, à titre d'hypothèse de travail, d'interpréter le surnom du second des deux héros par le commun dénominateur de leurs fonctions sémantiques respectives, le terme « confiné » connotera donc une attitude particulière envers le monde féminin, vis-à-vis duquel le porteur du surnom — ou son homologue — refuse de prendre ses distances, cherchant au contraire à s'y réfugier, ou à le dominer davantage ou plus longtemps qu'il n'est permis. Le confiné, le reclus, sera celui qui, comme nous dirions, « s'accroche aux jupes de sa mère, » l'homme qui ne peut se détacher de cette société des femmes dans laquelle il est né et où il a grandi (la résidence étant matrilocale), pour s'agrèger à la société masculine doublement distincte de l'autre : physiquement, puisqu'elle siège dans la maison des hommes, au centre du village, tandis que les huttes féminines sont au pourtour ; et mystiquement, puisque la société des hommes incarne ici-bas la société des âmes (arocé), et qu'elle correspond au sacré, par opposition au monde profane et féminin.

* * *

Bien que nous nous soyons interdit, à ce stade, d'invoquer des arguments d'ordre paradigmatique, il est impossible de passer sous silence un mythe mundurucu (M_4) qui évoque une pratique étonnamment proche de celle que nous venons de restituer, sauf que chez les Mundurucu patrilinéaires et, semble-t-il, récemment convertis à la résidence matrilocale, le confinement d'un garçon adolescent (qu'il s'agisse d'une institution réelle ou d'une proposition mythique) a pour but de protéger le jeune homme contre les entreprises du monde féminin. Après donc (M_{16}) que son fils eut péri victime des cochons sauvages, malgré la précaution qu'il avait prise de le couvrir d'amidon pour qu'il parût malade et incapable de se lever, le héros culturel Karusakaibé se fit un fils sans mère, en animant une statue qu'il avait sculptée dans un tronc d'arbre. Soucieux de mettre ce joli garçon à l'abri des convoitises (M_{150}), il l'enferma dans une petite cellule construite tout près à l'intérieur de la hutte, et devant laquelle une vieille femme montait

la garde pour que nulle autre femme ne pût s'en approcher et regarder au dedans (Murphy 1, p. 71, 74).

A peine plus éloignés des Bororo, et comme eux matrilineaires et matrilocaux, les Apinayé et les Timbira cloîtraient les novices au cours de la deuxième phase de l'initiation, les isolant, au moyen de nattes tendues sur des perches, dans une encoignure de la hutte maternelle. Cette ségrégation durait 5 à 6 mois pendant lesquels ils ne pouvaient se faire voir ni entendre (Nim. 5, p. 59 ; 8, p. 184 et fig. 13). Or, au témoignage de notre source, ce rite était en étroit rapport avec la réglementation du mariage : « jadis, la plupart des pepyé (initiés) se mariaient très vite après la célébration du rituel, et déménageaient pour la hutte de leur belle-mère » (Nim. 8, p. 185). « La cérémonie finale, au cours de laquelle les futures belles-mères entraînaient les initiés au bout d'une corde, était la représentation brutale du mariage imminent » (*id.*, p. 171).

*
* *

Reprenons maintenant le mythe de Baitogogo (M₂) au point où nous l'avons laissé.

Le châtimeur vient au héros par son fils, qu'il avait voulu égarer. Celui-ci se transforme en oiseau, et transforme son père, par la fiente, en personnage arboriphore.

Les Bororo ont une classification tripartite du règne végétal. Selon le mythe, les premières plantes furent dans l'ordre : les lianes, l'arbre jatoba, les plantes des marais (Colb. 3, p. 202). Cette tripartition correspond manifestement à celle des trois éléments : ciel, terre, eau. En se changeant en oiseau, l'enfant se polarise comme personnage céleste ; en faisant de son père un arboriphore, et même un porte-jatoba (arbre principal de la forêt), il polarise celui-ci comme personnage terrestre, car la terre est le support des plantes ligneuses. Baitogogo ne parviendra à se débarrasser de son arbre, donc à s'affranchir de sa nature terrestre, qu'en créant l'eau, élément médiateur entre les deux pôles : cette eau même qu'il avait (puisqu'elle n'existait pas encore) refusée à la dépouille de sa femme, empêchant ainsi la communication entre le monde social et le monde surnaturel, entre les morts et les vivants.

Après avoir, par l'eau, rétabli sur le plan cosmique la médiation qu'il avait rejetée sur le plan mystique, il deviendra le héros culturel à qui les hommes sont redevables des parures et des ornements : c'est-à-dire des médiateurs culturels, qui, d'individu biologique, transforment l'homme en personnage (tous les ornements ayant une forme et une décoration prescrite, selon le clan du porteur) ; et qui, remplaçant la chair sur le squelette préalablement nettoyé du mort, lui constituent un corps spirituel et font de lui un esprit, c'est-à-dire un médiateur entre la mort physique et la vie sociale.

Convenons donc de résumer le mythe comme suit :

Un abus d'alliance (meurtre de l'épouse incestueuse, privant un enfant de sa mère) compliqué d'un sacrilège — qui est une autre forme de démesure — (ensevelissement de la femme, lui déniait la sépulture aquatique, condition de la réincarnation), provoque la disjonction des pôles ciel (enfant) et terre (père). Le responsable, exclu par cette double faute de la société des hommes (qui est une société « aquatique » comme la société des âmes dont elle porte le nom), rétablit le contact entre ciel et terre en créant l'eau ; et, s'étant lui-même fixé au séjour des âmes (puisque son compagnon et lui deviennent les héros Bakororo et Ituboré, chefs des deux villages de l'au delà), rétablit le contact entre les morts et les vivants, en révélant aux seconds les ornements et les parures corporelles, qui servent à la fois d'emblème à la société des hommes, et de chair spirituelle à la communauté des âmes.

f) DEUXIÈME VARIATION

L'ouvrage de Colbacchini et Albisetti contient un autre mythe, dont le héros semble, par sa conduite, illustrer le sens qu'à titre d'hypothèse de travail, nous avons prêté au nom Baitogogo. Il s'appelle d'ailleurs Birimoddo, ce qui est, on l'a vu, le nom véritable de Baitogogo. Pourtant, il y a une difficulté : Birimoddo est un nom du clan aroré, moitié Tugaré (Colb. 3, p. 201, 206, 445 ; E.B., vol. I, p. 277 ; Rondon, p. 8), alors que le nouveau héros appartient au clan bokodori de la moitié Cera ; et pourtant, sa sœur et lui-même portent le nom Birimoddo (Colb. 3, p. 220-221). Il vaut donc mieux ne pas chercher à tirer argument de la similitude des noms.

M₅. Bororo : origine des maladies.

Du temps que les maladies étaient encore inconnues et que les humains ignoraient la souffrance, un adolescent refusait obstinément de fréquenter la maison des hommes, et restait cloîtré dans la hutte familiale.

Irritée par cette conduite, sa grand-mère s'approche chaque nuit pendant qu'il dort, et, s'accroupissant au-dessus du visage de son petit-fils, elle l'empoisonne par des émissions de gaz intestinaux. Le garçon entendait le bruit et sentait la mauvaise odeur, mais sans en comprendre l'origine. Malade, amaigri et plein de soupçons, il simule le sommeil et découvre enfin les manœuvres de la vieille femme, qu'il tue d'une flèche acérée en l'embrochant si profondément par l'anus que les tripes jaillissent au dehors.

Avec l'aide des tatous — dans l'ordre : okwaru, enokuri, gerego, bokodori (séquence de M₂ inversée, cf. plus haut p. 57) — il creuse secrètement une fosse où il ensevelit le cadavre, juste à l'endroit où dormait la vieille, et il couvre d'une natte la terre fraîchement remuée.

Le même jour, les Indiens organisent une expédition de pêche au « poison »¹ qui pourvoit à leur dîner. Le lendemain du meurtre, les femmes retournent au lieu de pêche pour recueillir les derniers poissons morts. Avant de partir, la sœur de Birimoddo veut confier son jeune fils à la grand-mère ; celle-ci ne répond pas, et pour cause. Elle installe alors son enfant sur la branche d'un arbre, et lui dit d'attendre son retour. L'enfant abandonné se change en termitière.

La rivière est pleine de poissons morts ; mais au lieu de faire, comme ses compagnes, voyage après voyage pour les charrier, elle les mange voracement. Son ventre commence à enfler, et elle ressent des douleurs atroces.

Elle gémit donc, et, en même temps qu'elle exhale ses plaintes, les maladies s'échappent de son corps : toutes les maladies, dont elle infecte le village, semant la mort parmi les hommes. C'est l'origine des maladies.

Les deux frères de la criminelle, nommés Birimoddo et Kaboreu, décident de la tuer à coups d'épieu. L'un lui tranche la tête, et la jette dans un lac à l'est, l'autre lui tranche les jambes, et les jette dans un lac à l'ouest. Et tous deux fichent en terre leur épieu (Colb. 3, p. 220-221. On trouve dans E.B., vol. I, p. 573, l'amorce d'une autre version).

Par sa structure particulière, ce mythe pose des problèmes d'une telle complexité que, dans le cours de ce livre, son analyse devra être faite en plusieurs fois, et par morceaux. Nous ne relèverons ici que les caractères qui le rattachent au même groupe que les mythes précédemment examinés.

D'abord, le héros est un « Baitogogo », volontairement reclus et confiné dans la hutte familiale, c'est-à-dire le monde féminin, parce qu'il répugne à prendre sa place dans la maison des hommes².

1. C'est-à-dire en jetant dans l'eau des tronçons d'une liane dont la sève dissoute modifie la tension superficielle de la nappe, provoquant la mort des poissons par suffocation. Cf. plus bas, p. 261 sq.

2. Un récit d'esprit mi-léendaire, mi-mythique (M_0) (mais est-il possible de tracer une ligne de démarcation entre les deux genres ?) met en scène Birimoddo « Tugaré », son compagnon de chefferie Aroia Kurireu, et Kaboreu, qui, dans le mythe d'origine des maladies, est le frère de Birimoddo « Cera », bien que, selon E.B. (vol. I, p. 207, 277, 698) il semble se confondre avec l'autre.

Les deux chefs organisent et conduisent imprudemment une expédition guerrière, dont le but est de voler l'urucu (*Bixa orellana*, graine tinctoriale) que cultivent leurs ennemis Kaiamodogué. En fait, c'est Birimoddo qui refuse d'écouter les conseils de sagesse que lui prodigue son compagnon. Surprise par les Kaiamodogué, toute la troupe est exterminée, sauf les deux chefs qui réussissent à s'échapper, à demi morts.

Quand ils arrivèrent au village, « les deux chefs étaient épuisés par la fatigue et par leurs blessures, et ils ne pouvaient se tenir debout. Aussi leurs femmes confectionnèrent, dans leur hutte, une sorte de lit, avec des pieux fichés en terre, soutenant un réseau de fibres d'écorce tressées. Là, ils se couchèrent, sans presque donner signe de vie ; et ils ne bougeaient même pas pour aller faire leurs besoins » (Colb. 3, p. 209).

Ces personnages couchés, confinés dans la hutte féminine, et tout couverts d'ordure, sont bien des « baitogogo » au sens que nous avons convenu de donner à ce terme.

Peu à peu, cependant, ils retrouvent leurs forces et organisent finalement une expédition de représailles, mais que, cette fois, ils dirigent avec une circonspection sur laquelle le récit s'étend longuement. Pendant la marche d'approche, les deux chefs

Les Bororo connurent-ils jadis une institution socio-religieuse encore préservée par leurs mythes dans le motif du « garçon cloîtré » ? Les parallèles karaja, apinayé, timbira et mundurucu inciteraient à l'admettre. Deux remarques s'imposent pourtant. D'abord, les mythes ne prétendent pas évoquer une coutume, mais plutôt une attitude individuelle, contrevenant aux impératifs de l'ordre moral et social. Ensuite et surtout, l'observation empirique de la société bororo oriente vers des usages symétriques, bien qu'opposés. Comme on l'a noté plus haut, ce sont les femmes, au moment de l'initiation, qui se lamentent d'être définitivement séparées de leurs fils, non l'inverse. En revanche, il existe bien une coutume bororo relative à un « garçon cloîtré » : celle dite du « fiancé honteux ». Il fallait que les parentes de l'épouse fissent violence au jeune marié, en déménageant d'office ses effets personnels. Lui-même met longtemps à se décider, avant de changer de résidence ; pendant plusieurs mois, il continuera d'habiter la maison des hommes, « jusqu'à ce qu'il se soit guéri de la honte d'être devenu un mari » (Colb. 3, p. 40)¹.

En fait, par conséquent, le jeune marié restait cloîtré dans la maison des hommes, par répugnance à rallier un monde féminin défini par la vie conjugale, à laquelle l'initiation lui donnait accès. La situation évoquée par les mythes est inverse, puisqu'il y est question d'un adolescent qui se cloître dans un monde féminin défini par la vie domestique, à quoi l'initiation a pour conséquence de mettre fin.

Comme M₁ et M₂, M₅ affiche son caractère étimologique ; il explique l'origine des maladies, tandis que le mythe de Baitogogo expliquait, d'abord, l'origine de l'eau terrestre, et ensuite, d'une part celle des ornements, d'autre part celle des rites funéraires. Or, de même que ces rites attestent le passage de la vie à la mort (et les ornements, le passage inverse), les maladies, qui sont un état intermédiaire entre la vie et la mort, sont parfois considérées en Amérique (et surtout leur commune manifestation : la fièvre) à la façon d'un vêtement².

reconnaissent le terrain en le contournant, l'un par la droite, l'autre par la gauche ; et c'est seulement quand ils se rejoignent au milieu que Kaboreu fait progresser ses guerriers.

Quand ils arrivent en vue des Kaiamodogué, Birimoddo dispose les guerriers autour du village qu'ils encerclent de six anneaux concentriques. Il place Aroia Kurireu et ses hommes vers le couchant, où ils couperont la retraite aux ennemis, et Kaboreu avec les plus vigoureux guerriers au levant, prêts pour l'offensive. Lui-même s'approche de la maison des hommes avec quelques compagnons. Et quand, au lever du jour, un vieux Kaiamo sort pour uriner, il le frappe et donne le signal de l'attaque. Aucun ennemi n'en réchappe (Colb. 3, p. 206-211).

1. Chez les Sherenté, au moment des noces, le fiancé manifestait de la honte, de la tristesse, de la timidité (J. F. de Oliveira, p. 393) ; ses nouveaux alliés l'entraînaient de force et, pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois, il ne tentait pas d'approcher sa femme, de peur d'être repoussé. Pendant cette période, une prostituée partageait la chambre nuptiale (Nim. 6, p. 29-30).

2. Cf. par exemple, Holmer et Wassen. Et aussi, d'ailleurs, à un feu : en bororo : eru « feu », erubbo « fièvre » (Colb. 3, p. 297), ou, dans la transcription de Magalhães : djôru, « feu » ; djorúbo, « maladie » ; djôru-búto « entrée dans la saison sèche » (p. 35).

En troisième lieu, ici aussi le héros refuse les hommages funèbres à sa victime, en lui déniaut la sépulture aquatique. Prenant la place de la grand-mère, l'autre femme polarise son enfant sous forme terrestre (la termitière), et elle abuse ensuite de cette eau qui avait été refusée. Les maladies surgissent comme terme médiateur entre terre et eau, c'est-à-dire entre vie ici-bas et mort au delà.

Enfin, le déni du terme médiateur trouve son origine, comme dans les autres mythes, dans un rapprochement abusif, non médiatisé, entre l'adolescent mâle et la société des femmes, ici châtié par la grand-mère empuantissant son petit-fils.

Si l'on tient compte que, d'après un court mythe publié par Colbacchini (3, p. 211) à la suite de celui de Baitogogo, la création des poissons complète et parachève celle de l'eau, on sera d'autant plus frappé de l'unité profonde des mythes M_2 et M_5 , dont le héros (ou l'héroïne) s'appelle Birimoddo (ils sont trois : 1) celui surnommé Baitogogo ; 2) le jeune homme empuanti ; 3) sa sœur, responsable de l'origine des maladies). Si l'on consolidait en effet ces mythes, on obtiendrait un cycle global s'ouvrant par un inceste entre frère et sœur (au sens classificatoire), se poursuivant par l'extériorisation de l'eau (sans les poissons), continué par un inceste à l'envers (grand-mère-petit-fils) à quoi succède immédiatement le contraire d'un inceste (abandon d'un fils par sa mère), et qui s'achève par l'intériorisation des poissons (sans l'eau). Dans le premier mythe (M_2), les victimes sont, l'une saignée (donc avec effusion de sang), l'autre étranglée (sans effusion de sang). Dans le second mythe (M_5), deux victimes sont crevées (sans effusion de sang), l'une par l'effet d'une action externe (empalée), l'autre par l'effet d'une action interne (elle éclate d'avoir trop mangé), et elles répandent pareillement l'ordure, soit métonymiquement (les pets) soit métaphoriquement (les maladies exhalées comme des gémissements) : cette ordure que, dans M_2 , le coupable avait reçue sous forme de fiente et que, dans M_5 , un coupable (également pour avoir « abusé » du monde féminin) reçoit sous forme de gaz intestinaux.

Si l'on convient de poser :

- a) $M_2 =$ origine des parures (p) et des rites funéraires (r) ;
 $M_5 =$ — maladies (m)

ainsi que :

- b) $p, r = \overset{f}{\text{mort}} \rightarrow \text{vie}$
 $m = \overset{f}{\text{vie}} \rightarrow \text{mort}$

on est en droit d'extraire de M_2 les relations pertinentes :

père/fils ; père \equiv terre ; fils \equiv ciel ;

qu'on retrouve transformées dans M_5 :

mère/fils ; fils \equiv terre ; mère \equiv eau.

Nous avons vérifié que des mythes bororo, superficiellement hétérogènes, concernant un héros appelé Birimoddo, relèvent d'un même groupe caractérisé par le schéma suivant : une conception démesurée des rapports familiaux entraîne la disjonction d'éléments normalement liés. La conjonction se rétablit grâce à l'introduction d'un terme intermédiaire, dont le mythe se propose de retracer l'origine : l'eau (entre ciel et terre) ; les parures corporelles (entre nature et culture) ; les rites funéraires (entre les vivants et les morts) ; les maladies (entre la vie et la mort).

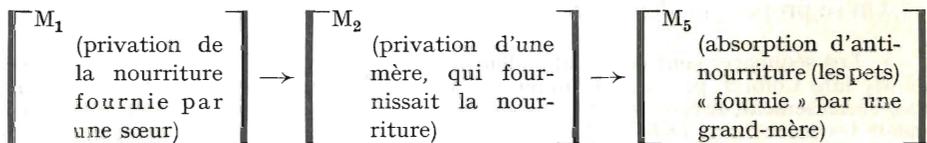
g) CODA

Le dénicheur d'oiseaux ne s'appelle pas Birimoddo ; et il ne porte pas non plus le surnom Baitogogo. Mais : 1) son nom offre aussi une connotation esthétique, comprenant le mot atugo qui signifie « décoré, peint » alors que le sens du nom Birimoddo est « jolie peau » ; 2) il se conduit comme un « confiné » puisque, par son inceste avec sa mère, il témoigne de son désir de se maintenir cloîtré dans le monde féminin.

3) Comme les autres héros, celui de M_1 manque périr d'une souillure : les lézards pourrissants dont il s'est couvert. Et, sous d'autres rapports aussi, ses aventures peuvent apparaître comme des transformations de celles des héros de M_2 et de M_5 .

4) En effet, c'est seulement en superposant M_1 et M_2 qu'on retrouve la classification triangulaire des végétaux dont il a déjà été question. L'épisode central de M_2 associe le héros aux plantes ligneuses (arbre jatoba) ; un épisode initial et l'épisode final de M_1 associent le héros aux plantes aériennes (la liane qui lui sauve la vie), puis aux plantes aquatiques (auxquelles les viscères de son père noyé donnent naissance).

5) Trois héros masculins définis comme des fils (M_1 , M_2) ou comme un petit-fils (M_5), sont, dans trois mythes distincts, victimes d'un amaigrissement sur lequel insiste le texte. Or, les causes de cet amaigrissement, différentes pour chaque mythe, sont néanmoins dans un rapport de transformation :



6) De même, M_1 et M_5 représentent la réplétion sous des formes inversées :

$$\left[\begin{array}{c} M_1 \\ \text{(incapacité de garder} \\ \text{la nourriture ingérée)} \end{array} \right] \rightarrow \left[\begin{array}{c} M_5 \\ \text{(incapacité d'évacuer} \\ \text{la nourriture ingérée)} \end{array} \right]$$

7) M_1 , M_2 et M_5 ont en commun certains traits seulement d'une armature qu'on peut syncrétiquement restituer comme suit : au départ un inceste, c'est-à-dire une conjonction abusive ; à l'arrivée, une disjonction qui s'opère grâce à l'apparition d'un terme jouant le rôle de médiateur entre les deux pôles. Néanmoins, l'inceste semble manquer dans M_5 , et le terme médiateur dans M_1 :

	M_1	M_2	M_5
Inceste	+	+	?
Terme médiateur	?	+	+

En est-il vraiment ainsi ? Regardons les choses de plus près.

Apparemment absent de M_5 , l'inceste y figure de deux façons. La première est directe bien que symbolique, puisqu'il s'agit d'un garçon qui s'obstine à rester cloîtré dans la hutte maternelle. L'inceste apparaît aussi d'une deuxième façon, réelle cette fois, mais indirecte. Il consiste alors dans la conduite de la grand-mère, où s'exprime une promiscuité incestueuse triplement inversée : avec une grand-mère, et non une mère ; par voie postérieure, et non antérieure ; et imputable à une femme agressive au lieu d'un homme agressif. Cela est si vrai que, si l'on compare les deux incestes en opposition diamétrale : celui de M_2 qui est « normal » et « horizontal » entre collatéraux rapprochés (frère et sœur), et d'initiative masculine, hors du village ; et celui de M_5 qui est « vertical » entre parents plus éloignés (grand-mère et petit-fils) et qui se réalise, ainsi qu'on vient de le voir, sous une forme négative et inversée — au surplus, d'initiative féminine et se déroulant, non seulement dans le village, mais dans la hutte ; de nuit et non de jour —, on vérifie, en passant de M_2 à M_5 , un renversement radical de la seule séquence qui leur soit commune : celle des quatre tatous, énumérés dans M_2 du plus grand au plus petit, dans M_5 du plus petit au plus grand¹.

Que la faute du héros de M_1 entraîne une disjonction, on l'admettra volontiers : pour se venger, son père l'expédie d'abord au pays des morts, et l'abandonne ensuite à flanc de rocher — entre ciel et terre — ; enfin, le héros reste longtemps bloqué au sommet, puis, ensuite, séparé des siens.

Mais où se trouve le terme médiateur ?

On se propose de démontrer que M_1 (mythe de référence) fait partie d'un

1. Les séquences sont cependant identiques quand on se réfère au texte indigène de M_2 dans Colb. 2, p. [73], qui donne : « okwaru, ennokuri, gèregò, bokodori » mais qui, curieusement, inverse aussi l'épisode final, traduit : « ceux qui étaient sans ornements les tuèrent : *gl'Indi che giunsero senza ornamenti*, etc. » (*l.c.*, p. [79], n. 5).

groupe de mythes qui expliquent l'origine de *la cuisson des aliments* (bien que ce motif en soit apparemment absent) ; que *la cuisine est conçue par la pensée indigène comme une médiation* ; enfin, que cet aspect reste voilé dans le mythe bororo parce que celui-ci se présente comme *une inversion, ou un renversement, de mythes provenant de populations voisines qui voient, dans les opérations culinaires, des activités médiatrices entre le ciel et la terre, la vie et la mort, la nature et la société.*

Pour établir ces trois points, on commencera par analyser des mythes provenant de diverses tribus du groupe linguistique gé. Ces tribus occupent une vaste région qui jouxte le territoire bororo au nord et à l'est. On a d'ailleurs quelque raison de penser que la langue bororo pourrait être un lointain rameau de la famille gé.

II

VARIATIONS GÉ

(six airs suivis d'un récitatif)

L'épisode du dénicheur d'oiseaux, qui forme la partie centrale du mythe de référence, se retrouve chez les Gé en position initiale, dans le mythe d'origine du feu dont on possède des versions pour toutes les tribus des Gé centraux et orientaux qui ont pu être étudiées jusqu'à présent.

On commencera par les versions du groupe septentrional, les Kayapo, qui pourraient être les Kaiamodogué mentionnés plus haut (p. 29, n. 1 ; cf. Colb. 2, p. 125, n. 2), bien qu'on incline aujourd'hui à identifier ces derniers aux Chavanté (E.B., vol. I, p. 702).

a) PREMIÈRE VARIATION

M₇. *Kayapo-Gorotiré : origine du feu.*

Ayant repéré un couple d'aras nichés au sommet d'un rocher abrupt, un Indien emmène son jeune beau-frère, nommé Botoque, pour l'aider à capturer les petits. Il le fait grimper sur une échelle improvisée, mais, parvenu à hauteur du nid, le garçon prétend n'y voir que deux œufs. (Il n'est pas clair s'il ment ou dit vrai.) Son beau-frère les exige ; en tombant, les œufs se changent en pierres qui le blessent à la main. Furieux, il enlève l'échelle et s'en va, sans comprendre que les oiseaux étaient enchantés (oaianga) [?].

Botoque reste prisonnier pendant plusieurs jours, en haut du rocher. Il maigrit ; la faim et la soif l'obligent à consommer ses propres excréments. Enfin, il aperçoit un jaguar tacheté, portant un arc et des flèches et toutes sortes de gibier. Il voudrait l'appeler à son secours, mais la peur le rend muet.

Le jaguar aperçoit l'ombre du héros sur le sol ; il essaye vainement de l'attraper, lève les yeux, s'informe, répare l'échelle, invite Botoque à descendre. Effrayé, celui-ci hésite longtemps ; il se décide enfin, et le jaguar amical lui propose de monter sur son dos, et de venir chez lui se repaître de viande grillée. Mais le jeune homme ignore le sens

du mot « grillé », car en ce temps-là, les Indiens ne connaissaient pas le feu et se nourrissaient de viande crue.

Chez le jaguar, le héros voit un grand tronc de jatoba qui se consume ; à côté, des tas de pierres comme les Indiens en utilisent aujourd'hui pour construire leurs fours (ki). Il fait son premier repas de viande cuite.

Mais la femme du jaguar (qui était une Indienne) n'aime pas le jeune homme qu'elle appelle me-on-kra-tum (« fils étranger, ou abandonné ») ; malgré cela, le jaguar, qui est sans enfant, décide de l'adopter.

Chaque jour, le jaguar part à la chasse, laissant son fils adoptif avec sa femme qui lui témoigne une croissante aversion ; elle ne lui donne à manger que de la viande vieille et racornie, et des feuilles. Quand le garçon se plaint, elle le griffe au visage, et le pauvre doit chercher refuge dans la forêt.

Le jaguar réprimande sa femme, mais en vain. Un jour, il donne à Botoque un arc tout neuf et des flèches, lui apprend à s'en servir et lui conseille de l'utiliser contre la marâtre, si besoin est. Botoque tue celle-ci d'une flèche en pleine poitrine. Terrifié, il s'enfuit, emportant ses armes et un morceau de viande grillée.

Il arrive à son village en pleine nuit, trouve à tâtons la couche de sa mère, se fait reconnaître non sans peine (car on le croyait mort) ; il raconte son histoire, distribue la viande. Les Indiens décident de s'emparer du feu.

Quand ils arrivent chez le jaguar, il n'y a personne ; et comme la femme est morte, le gibier tué de la veille est resté cru. Les Indiens le font rôtir, emportent le feu. Pour la première fois, on peut s'éclairer de nuit au village, manger de la viande cuite, et se réchauffer à la chaleur du foyer.

Mais le jaguar, rendu furieux par l'ingratitude de son fils adoptif qui lui a volé « le feu et le secret de l'arc et des flèches », restera plein de haine envers tous les êtres, et surtout le genre humain. Seul le reflet du feu brille encore dans ses prunelles. Il chasse avec ses crocs et mange sa viande crue, car il a solennellement renoncé à la viande grillée (Banner I, p. 42-44).

b) DEUXIÈME VARIATION

M₈. *Kayapo-Kubenkranken* : origine du feu.

Autrefois, les hommes ne possédaient pas le feu. Quand ils tuaient du gibier, ils découpaient la chair en minces lanières qu'ils étendaient sur des pierres pour qu'elle sèche au soleil. Ils se nourrissaient aussi de bois pourri.

Un jour un homme aperçut deux aras s'envolant d'un trou de rocher. Pour les dénicher, il fait grimper son jeune beau-frère (frère de sa femme) le long d'un tronc d'arbre préalablement entaillé. Mais il n'y a que des pierres rondes dans le nid. Une discussion qui dégénère en

querelle s'achève comme dans la précédente version. Il semble cependant qu'ici, le jeune garçon, provoqué par son beau-frère, lance volontairement les pierres, et le blesse.

A sa femme inquiète, l'homme explique que le garçon s'est égaré, et il feint d'aller à sa recherche pour endormir les soupçons. Pendant ce temps, mourant de faim et de soif, le héros est réduit à manger ses excréments et à boire son urine. Il n'a plus que la peau sur les os, quand passe un jaguar portant un cochon de l'espèce caetetu sur les épaules ; le fauve aperçoit l'ombre, cherche à l'attraper. Chaque fois, le héros recule et l'ombre disparaît : « Le jaguar regarda de tous côtés, puis, se couvrant la bouche, leva la tête et aperçut l'homme sur le rocher. » Un dialogue s'engage.

On s'explique, on parlemente comme dans la version précédente. Le héros apeuré ne consent pas à chevaucher directement le jaguar, mais accepte de monter sur le caetetu que celui-ci porte sur le dos. Ils arrivent ainsi chez le jaguar, dont la femme est occupée à filer : « Tu amènes le fils d'un autre, » reproche-t-elle à son mari. Sans se troubler, celui-ci annonce qu'il va prendre le garçon pour compagnon, le nourrira, et le fera engraisser.

Mais la femme du jaguar refuse au jeune homme la viande de tapir, ne lui accordant que celle de cerf, et le menaçant de ses griffes à chaque occasion. Sur le conseil du jaguar, le garçon tue la femme avec l'arc et les flèches reçus de son protecteur.

Il emporte les « biens du jaguar » : filés de coton, viande, braises. De retour au village, il se fait reconnaître de sa sœur, puis de sa mère.

On le convoque au ngobé (maison des hommes), où il raconte son aventure. Les Indiens décident de se changer en animaux pour s'emparer du feu : le tapir portera le tronc, l'oiseau yao éteindra les braises tombées en chemin, le cerf se chargera de la viande, le pécarî des filés de coton. L'expédition réussit et les hommes se partagent le feu (Métraux 8, p. 8-10).

c) TROISIÈME VARIATION

M₉. *Apinayé : origine du feu.*

Dans une crevasse à flanc de rocher, un homme repère un nid d'aras contenant deux oisillons. Il y amène son jeune beau-frère, lui ordonne de grimper le long d'un tronc préalablement abattu et ébranché, qu'il a dressé le long de la paroi. Mais le garçon prend peur, car les oiseaux défendent farouchement leurs petits. L'homme furieux retire le tronc et s'en va.

Pendant cinq jours, le héros reste bloqué dans la crevasse, souffrant la faim et la soif. Il n'ose pas bouger, et les oiseaux, qui le survolent sans peur, le couvrent de fiente.

Un jaguar vient à passer, voit l'ombre, essaye vainement de l'attraper. Le héros crache par terre pour attirer son attention, un

dialogue s'engage. Le jaguar réclame les deux oisillons que le héros lui jette l'un après l'autre et qu'il dévore incontinent. Le jaguar replace alors le tronc d'arbre, invite le garçon à descendre, lui promet qu'il ne le mangera pas et lui donnera de l'eau pour apaiser sa soif. Non sans hésitation, le héros s'exécute, le jaguar le prend à califourchon, l'amène jusqu'à une rivière où il boit tout son saoul et s'endort. Le jaguar le réveille en le pinçant, le nettoie de l'ordure dont il est couvert, lui annonce qu'il veut l'adopter, car il est sans enfant.

Dans la maison du jaguar, on voyait un grand tronc de jatoba couché et brûlant par une extrémité. A cette époque, les Indiens ne connaissaient pas le feu et mangeaient leur viande crue, séchée au soleil. — « Qu'est-ce qui fume donc là ? » demanda le garçon. — « C'est le feu, » répondit le jaguar. « Cette nuit, tu verras, il te réchauffera. » Et il donna au garçon un morceau de viande rôtie. Celui-ci mangea, puis s'endormit. A minuit il s'éveilla, mangea encore, et s'endormit de nouveau.

Le lendemain, le jaguar part à la chasse et le garçon s'assied sur la branche d'un arbre pour attendre son retour. Mais vers midi, il eut faim et retourna à la maison, où il pria la femme du jaguar de lui donner à manger. — « Eh quoi ? » rugit-elle en montrant les dents : « Regarde voir ! » Épouvanté, le héros court à la rencontre du jaguar, lui raconte l'incident. Le jaguar gronde sa femme, qui promet de ne plus recommencer. Mais la scène se répète le jour suivant.

Écoutant les conseils du jaguar (qui lui a offert un arc et des flèches et lui en a enseigné le maniement, avec une termitière pour cible) le garçon tue la femme agressive. Son père adoptif l'approuve, lui donne une provision de viande rôtie et lui explique comment retourner à son village en descendant le cours d'un ruisseau. Qu'il prenne garde, cependant, au cas où il entendrait des appels, de répondre seulement à ceux du rocher et de l'arbre aroeira, mais de rester sourd « au doux appel de l'arbre pourri. »

Le héros se met en route, répond aux deux premiers appels, et — oublieux des recommandations du jaguar — au troisième également. Pour cette raison, la vie des hommes est abrégée. Si le garçon n'avait répondu qu'aux deux premiers appels, les hommes eussent vécu aussi longtemps que le rocher et l'aroeira.

Un peu plus tard, le garçon entend un autre appel et répond. C'est Megalonkamduré, un ogre qui essaye de se faire passer pour le père du héros, grâce à divers déguisements (longue chevelure, ornements d'oreilles) mais sans succès. Le héros ayant finalement percé son identité, l'ogre le vainc à la lutte et le charge dans sa hotte.

En chemin, l'ogre s'arrête pour chasser des coatis. Du fond de la hotte, le héros lui conseille de débroussailler la piste avant de poursuivre sa route. Il en profite pour se sauver, non sans avoir mis une grosse pierre à la place qu'il occupait.

De retour au logis, l'ogre promet à ses enfants un morceau de choix, encore meilleur que les coatis. Mais au fond de la hotte, ils ne trouvent qu'une pierre.

Pendant ce temps, le garçon a regagné son village où il narre ses aventures. Tous les Indiens se mettent en route pour chercher le feu, assistés de trois animaux : les oiseaux jaho et jacu éteindront les braises tombées, le tapir portera l'énorme bûche... Le jaguar les accueille avec bienveillance : « J'ai adopté ton fils, » dit-il au père du garçon. Et il fit don du feu aux hommes (Nim, 5, p. 154-158).

Une autre version (M_{9a}) diffère de celle-ci sur plusieurs points. Les deux hommes sont respectivement beau-père et gendre. La femme du jaguar, qui est une fileuse experte (cf. M_8), se montre d'abord accueillante et, quand elle menace, le héros la tue de son propre mouvement, désapprouvé par le jaguar qui ne croit pas en la méchanceté de son épouse. Les trois appels, dont il est ensuite question, sont ceux du jaguar lui-même, qui guideront de loin le héros jusqu'à son village, celui de la pierre, et celui du bois pourri ; mais on ne dit pas comment l'homme réagit aux deux derniers. Quand les Indiens vont quérir le feu, le jaguar se montre encore plus accueillant que dans la version précédente, car c'est lui qui convoque les animaux secourables. Il récuse les caetetus et les queixadas, mais accepte que les tapirs transportent la bûche, dont les oiseaux picorent les braises tombées (C. E. de Oliveira, p. 75-80).

Cette variante maintient donc la relation d'alliance et la différence d'âge entre les deux hommes, qui sont, comme on le verra par la suite, des propriétés invariantes du groupe. Mais, à première vue, elle inverse de façon si surprenante la fonction du « donneur de femme » et celle du « preneur », qu'on serait d'abord tenté de conclure à une erreur linguistique. En effet, le texte a été recueilli directement en portugais d'un indien Apinayé qui, avec trois compagnons, était venu à Belem pour y faire une démarche auprès des autorités. Chaque fois que la comparaison est possible avec les textes recueillis à peu près à la même époque par Nimuendaju, mais sur place, on constate que les versions de l'Apinayé de Belem, tout en étant plus verbeuses, contiennent moins d'information (cf. plus loin, p. 174). On notera cependant que dans M_{9a} , la femme du jaguar apparaît moins hostile que partout ailleurs, et que le jaguar s'y montre encore plus amical que dans M_9 , où il l'est déjà grandement : sans croire sa femme coupable, il ne tient pas rancune au héros de l'avoir tuée ; il manifeste un empressement particulièrement vif à donner le feu aux Indiens, et il organise lui-même le transport.

Une fois cela noté, l'anomalie signalée au paragraphe précédent s'éclaire. Chez les Apinayé comme chez les autres peuples matrilinéaires et matrilocaux, le père de la femme n'est pas, à proprement parler, un « donneur ». Ce rôle incombe plutôt aux frères de la jeune fille qui, au surplus, « donnent » moins leur sœur à son futur mari qu'ils ne « prennent » celui-ci, pour l'astreindre simultanément au mariage et à la résidence matrilocale (Nim. 5, p. 80). Dans ces conditions, le rapport beau-père-gendre apparaît moins, dans M_{9a} , comme un rapport d'alliance *inversé* que comme un rapport

e) CINQUIÈME VARIATION

M₁₁. *Timbira orientaux (groupe Kraho) : origine du feu.*

Les deux héros civilisateurs Pud et Pudleré vivaient jadis avec les hommes et les faisaient profiter du feu. Mais quand ils les quittèrent, ils emportèrent le feu avec eux, et les hommes furent réduits à manger leur viande crue, séchée au soleil, accompagnée de « pau puba ».

A cette époque se situe l'expédition des beaux-frères, dont le plus jeune, abandonné au flanc d'une paroi rocheuse, pleure parmi les oiseaux irrités : « Au bout de deux jours, les oiseaux s'habituaient à lui. L'ara fientait sur sa tête où grouillaient les vers. Il avait faim... »

La suite est conforme aux autres versions. La femme du jaguar est enceinte et se plaît à terrifier le garçon, menaçant de le manger. Le jaguar révèle au garçon le secret de l'arc et des flèches, et, suivant son conseil, celui-ci blesse la femme à la patte, puis se sauve. Les Indiens alertés organisent une course de relais pour s'emparer du feu : « S'il n'y avait pas eu le jaguar, ils mangeraient encore leur viande crue. » (Schultz, p. 72-74.)

Dans un autre contexte, un mythe Kraho, relatif à une visite d'un héros humain chez le jaguar, contient la remarque suivante qui relie directement le motif du feu et celui de la grossesse : « La femme du jaguar était très enceinte (*sic*), à la veille d'accoucher. Tout était prêt pour l'accouchement, surtout un bon feu qui flambait, car le jaguar est le maître du feu. » (Pompeu Sobrinho, p. 196.)

f) SIXIÈME VARIATION

M₁₂. *Sherenté : origine du feu.*

Un jour, un homme décida d'emmener son jeune beau-frère en forêt pour capturer des aras qui nichaient dans un arbre creux. Il le fit grimper le long d'une perche, mais, parvenu à la hauteur du nid, le garçon mentit, prétendant n'y voir que des œufs. Devant l'insistance de l'homme resté en bas, le héros prit une pierre blanche qu'il tenait dans sa bouche, et la lança. En tombant, la pierre se changea en œuf qui s'écrasa au sol. Mécontent, son compagnon abandonna le héros en haut de l'arbre, où il resta bloqué pendant cinq jours.

Passe un jaguar, qui aperçoit le garçon perché, s'informe de son aventure, exige du prisonnier qu'il lui donne en pâture les deux oisillons (qui étaient bien dans le nid), l'invite à sauter et, rugissant, le saisit entre ses pattes. Le garçon a peur, mais le jaguar ne lui fait aucun mal.

Le jaguar le transporte sur son dos jusqu'à un ruisseau. Bien que le garçon soit assoiffé, il ne peut y boire, car, explique le jaguar, l'eau appartient aux urubus. De même au ruisseau suivant, dont l'eau

appartient aux « petits oiseaux ». Parvenu à un troisième ruisseau, le héros boit si avidement qu'il l'assèche, sans laisser une goutte au crocodile, maître de l'eau, en dépit de ses supplications.

Le héros est mal accueilli par la femme du jaguar, qui reproche à son mari d'avoir amené « cet enfant maigre et laid. » Elle ordonne au garçon de l'épouiller, et quand elle le tient entre ses pattes, elle rugit pour l'effrayer. Il se plaint au jaguar, qui lui fait don d'un arc, de flèches, et d'ornements, l'approvisionne en viande rôtie, et le renvoie à son village, après lui avoir conseillé, si sa femme le poursuit, de la viser à la carotide. Tout arrive comme prévu, la femme est tuée.

Peu après, le garçon entend du bruit. Ce sont ses deux frères, dont il se fait reconnaître et qui courent au village prévenir leur mère, d'abord incrédule, du retour de son enfant qu'elle croyait mort. Mais celui-ci préfère ne pas revenir tout de suite et se cache. Il se montre à l'occasion de la fête funéraire aikman.

Tout le monde s'émerveille en voyant la viande rôtie qu'il apporte. « Comment a-t-elle été cuite ? » — « Au soleil, » répond obstinément le garçon qui révèle finalement la vérité à son oncle.

On prépare une expédition pour ravir le feu au jaguar. Le tronc incandescent est rapporté par des oiseaux bons coureurs : le mutum et la poule d'eau, tandis que, derrière eux, le jacu picore les braises tombées (Nim. 7, p. 181-182).

g) RÉCITATIF

1. Comme les Bororo, les Kayapo, les Apinayé et les Timbira sont matrilocaux. Les Sherenté sont patrilocaux et patrilinéaires. Dans les autres groupes gé, le principe de filiation n'est pas clair, et les auteurs l'ont diversement interprété.

Jusqu'à un certain point, ces aspects de la structure sociale se reflètent dans le mythe. Le héros bororo de M_1 se faisait d'abord reconnaître de sa grand-mère et de son petit frère ; celui des deux versions kayapo (M_7 , M_8), de sa mère seule, ou de sa mère d'abord, puis de sa sœur ; il n'y a pas d'indication comparable dans les versions apinayé (M_9) et kraho (M_{11}) ; dans la version timbira (M_{10}) il se fait reconnaître de son père ; et de ses frères dans la version sherenté (M_{12}). La correspondance ne reflète donc que partiellement une opposition entre paternels et maternels ; mais c'est surtout entre les Bororo et les Sherenté que le contraste des deux types de structure sociale est nettement marqué.

2. Le héros de M_7 se nomme Botoque. Ce terme désigne les disques de poterie, de bois ou de coquillage que la plupart des Gé portaient enchâssés dans les lobes des oreilles, et parfois aussi dans un trou traversant la lèvre inférieure.

3. Le four de pierres ki, mentionné dans M_7 , renvoie à une technique culinaire propre aux Gé et inconnue de leurs voisins Bororo ainsi que

ouvert du côté ouest. La moitié nord s'appelle Sdakran, la moitié sud Shiptato. La première est associée à la lune, la seconde au soleil.

Dans notre mythe (M_{12}), le méchant beau-frère est Sdakran, sa victime Shiptato, ainsi qu'il ressort d'une glose de Nimuendaju :

« Quand il fallut voler le tronc embrasé au jaguar, le mutum et la poule d'eau s'en saisirent les premiers. Le mutum, dont la huppe est restée frisée par la chaleur, appartenait au clan [shiptato] qui a reçu depuis le nom de kuzé « feu », et dont, pour cette raison, les membres ont parfois les cheveux bouclés et brun-roux. Les kuzé et les krenprehi [clan sdakran faisant vis-à-vis aux kuzé, à l'extrémité est du cercle du village, de part et d'autre de l'axe séparant les moitiés] étaient les fabricants attitrés de la plupart des ornements distinctifs destinés aux autres clans de leurs moitiés respectives... Les krenprehi ornaient toutes leurs confections de plumes caudales d'ara rouge... et en échange ils recevaient des kruzé, qui leur faisaient vis-à-vis, des parures de fourrure de jaguar. » (Nim. 6, p. 21-22.)

Il est donc normal que, dans le mythe, le Sdakran soit en quête d'aras, et que le Shiptato se laisse adopter par le jaguar. D'autre part, on rapprochera de cette glose « ornementale » le nom du héros kayapo dans M_7 , ainsi que les mythes bororo analysés au précédent chapitre, qui évoquent aussi, on l'a vu, l'origine des parures propres à chaque clan, et qui mettent en scène des héros dont le nom signifie « peint » ou « jolie peau ».

La fête funéraire aikman (M_{12}) était destinée à honorer la mémoire de membres éminents de la tribu, peu après leur inhumation. Tous les villages étaient invités et pendant la durée de la fête, le campement de chacun reproduisait l'arrangement des clans et des moitiés (Nim. 6, p. 100-102).

* * *

Dans l'ensemble, les six versions que nous avons résumées se ressemblent au point de se confondre. Ainsi, on notera la relation invariante (sauf le cas déjà discuté de M_{9a}) entre les deux hommes : mari de sœur et frère de femme respectivement, le premier plus âgé, le second plus jeune. Pourtant, on observe des différences qui portent sur des détails, mais qui n'en sont pas moins significatives.

1. L'origine de la querelle se trouve, tantôt dans la timidité du héros qui n'ose pas saisir les oisillons (M_9 , M_{10} , M_{11}), tantôt dans sa malignité : il trompe sciemment son beau-frère (M_{12}). Sous ce rapport, M_7 et M_8 occupent une position intermédiaire, peut-être seulement en raison de l'imprécision du texte.

2. Selon les versions, la souillure du héros est faible ou forte : couvert des déjections des oiseaux dans M_9 , M_{10} , M_{11} ; contraint de manger ses propres déjections dans M_7 et M_8 .

3. L'attention du jaguar est spontanément éveillée dans M_7 , M_8 , M_{9a} , M_{12} (?); provoquée dans M_9 , M_{10} , M_{11} .

4. Le jaguar monte jusqu'au prisonnier dans M_8 , il l'accueille en bas dans les autres versions. En revanche, le jaguar ne reçoit aucune prime dans M_7 , M_8 ; il exige et obtient les oisillons partout ailleurs.

5. La femme du jaguar est tuée dans M_7 , M_8 , M_9 , M_{9a} , M_{12} ; blessée seulement dans M_{11} et M_{10} .

6. Le jaguar se montre bienveillant envers les hommes dans M_9 et M_{9a} ; malveillant dans M_7 . Les indications manquent ailleurs.

Si l'on distingue, dans chaque cas, une attitude forte (+) et une attitude faible (—), on obtient le tableau suivant :

	M_7	M_8	M_{9a}	M_9	M_{10}	M_{11}	M_{12}
Conduite du héros	(+)	(+)	—	—	—	(—)	+
Souillure du héros	+	+	—	—	—	—	0
Attention du jaguar	+	+	+	—	—	—	0
Démarche du jaguar	—	+	—	—	—	—	—
Désintéressement du jaguar	+	+	—	—	—	—	—
Sort de la femme	+	+	+	+	—	—	+
Antagonisme jaguar/humains ...	+	0	—	—	0	0	0

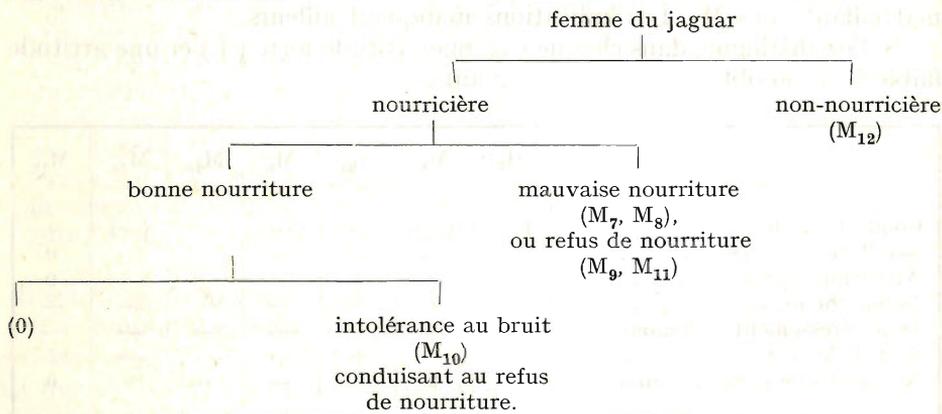
Avec les conventions qui précèdent, les versions kayapo apparaissent donc comme des versions à la fois cohérentes et relativement fortes, les versions apinayé et timbira-kraho comme cohérentes et relativement faibles. La version sherenté semble (de ce point de vue) dotée d'une moins grande cohérence interne : elle est plus forte que toutes les autres sous certains rapports (malignité du héros vis-à-vis des siens, deux fois répétée : il trompe son beau-frère, puis les villageois ; en outre, sa disparition équivaut à une mort, et il saigne mortellement la femme du jaguar d'un coup de flèche à la carotide) ; mais, à d'autres points de vue, elle se rapproche davantage des versions faibles. On remarque enfin une saisissante inversion : dans M_7 , des œufs se transforment en pierres ; dans M_{12} , une pierre se transforme en œuf. La structure du mythe sherenté (M_{12}) contraste donc avec celle des autres versions, ce qu'explique peut-être, en partie, la structure sociale des Sherenté, en nette opposition, on l'a vu, avec celle des autres Gé. On y reviendra plus loin.

En plus de ces éléments communs dont les modes de réalisation seuls varient, plusieurs mythes contiennent des motifs particuliers dont il n'apparaît pas, à première vue, qu'ils se retrouvent dans les autres versions. Ce sont :

1. L'épisode du caetetu par l'intermédiaire duquel, seulement, le héros consent à monter le jaguar (M_8).
2. L'origine de la vie brève et l'aventure avec l'ogre (M_9).

3. La situation intéressante de la femme du jaguar (M_{10} , M_{11}) et son intolérance au bruit (M_{10}).
4. Le vol de l'eau du crocodile (M_{12}).
5. Le piège de l'épouillage remplaçant celui de la nourriture (M_{12}).

Remarque. — Les points 3 et 5 sont liés. En effet, les variations d'attitude de la femme du jaguar forment un système, qui peut être provisoirement schématisé comme suit :



La signification des autres particularités ne s'éclairera que progressivement. Chacune implique en effet que le mythe qui la contient relève, sous ce rapport, d'un ou de plusieurs autres groupes de transformations dont le système total — et pluridimensionnel — doit être d'abord restitué.

SONATE DES BONNES MANIÈRES

a) LA PROFESSION D'INDIFFÉRENCE

Les mythes bororo nous ont paru témoigner d'une singulière indifférence vis-à-vis de l'inceste : le personnage incestueux y fait figure de victime, tandis que l'offensé est châtié pour s'être vengé, ou pour en avoir conçu le projet.

Une indifférence comparable se retrouve dans les mythes gé : celle du jaguar envers sa femme. Rien ne semble compter pour lui, sauf la sécurité de son fils (neveu dans M₁₁) adoptif ; il prend son parti contre la mégère, l'encourage à résister, lui en fournit les moyens. Et quand le héros se décide finalement à la tuer, c'est en suivant le conseil du jaguar, qui reçoit la nouvelle de son veuvage avec beaucoup de philosophie : « Ça n'a pas d'importance ! », répond-il à l'assassin troublé.

Entre ces « conduites d'indifférence », on note une remarquable symétrie :

1° Chaque fois, elles mettent en cause un mari. Pourtant, les maris bororo (le père du dénicheur d'oiseaux, et Baitogogo) ne sont pas indifférents, bien au contraire ; et ils sont même punis de ne pas l'être. Tandis que les maris gé (les jaguars) sont vraiment indifférents, et le mythe porte cette attitude à leur crédit.

2° Dans un cas, par conséquent, les maris sont *objet* d'indifférence : ils pâtissent de l'indifférence que le mythe témoigne à l'égard d'un acte, jugé criminel par eux seuls ; ils sont *sujet* d'indifférence dans l'autre cas. On pourrait dire que, passant des Bororo aux Gé, la relation entre « figure » et « fond » se trouve, en quelque sorte, inversée : le fond (le contexte mythique) exprime, chez les Bororo, l'indifférence qu'une figure (celle du jaguar) exprime chez les Gé.

3° La non-indifférence des maris bororo se manifeste à l'occasion d'un inceste. L'indifférence des maris gé se manifeste à l'occasion d'un acte

jaguar. Son beau-frère va trouver celui-ci : sa femme est morte, ne va-t-il pas se venger ? Acceptera-t-il qu'on lui donne une sœur de la défunte à la place ? — « Mais non, répond le jaguar, il n'en est pas question. Je vais m'en aller. Je ne vous veux pas de mal. Peut-être que, dans longtemps, vous vous souviendrez encore de moi... »

Et le jaguar s'en fut en courant, irrité par le meurtre et causant la peur par ses rugissements ; mais ils venaient toujours de plus loin (Ribeiro 2, p. 129-131).

Bien que ce mythe mette l'accent sur la viande déjà grillée, plutôt que sur le feu de cuisine, il est évidemment très proche des mythes gé, et il développe le même thème : les satisfactions culinaires proviennent du jaguar, mais pour que les hommes pussent en jouir sans risque, il fallait que la femme du jaguar fût éliminée, exigence devant laquelle, dans les deux cas, le jaguar s'incline avec bonne grâce et une indifférence proclamée.

Sans doute le mythe ofaïé pourrait-il s'intituler : « le jaguar chez les hommes », et non, comme les mythes gé, « l'homme chez les jaguars ». En dépit de cette inversion, Ofaïé et Gé sont également explicites : la femme du jaguar est une humaine (cf. M₇ : « la femme du jaguar, qui était une Indienne... ») et, malgré cela, les humains ont plus de motifs d'être effrayés par elle que par le fauve. C'est la femme du jaguar, mais celui-ci tient peu à elle. Elle est humaine, mais les humains la tuent de préférence à lui.

Grâce à la transformation qu'illustre le mythe ofaïé, nous pouvons résoudre cette apparente contradiction, en retenant seulement les propriétés qui demeurent invariantes au niveau du groupe.

Le jaguar et l'homme sont des termes polaires, dont l'opposition est doublement formulée en langage ordinaire : l'un mange cru, l'autre cuit ; et surtout, le jaguar mange l'homme, mais l'homme ne mange pas le jaguar. Le contraste n'est pas seulement absolu : il implique qu'entre les deux termes existe un rapport fondé sur la réciprocité nulle.

Pour que tout ce que possède aujourd'hui l'homme (et que le jaguar ne possède plus) ait pu lui venir du jaguar (qui le possédait jadis, alors que l'homme en était démuné), il faut donc qu'apparaisse entre eux le moyen d'une relation : c'est le rôle de la femme (humaine) du jaguar.

Mais, une fois le transfert accompli (par l'intermédiaire de la femme) :

a) Cette femme devient inutile, puisqu'elle a rempli le rôle de condition préalable ; le seul qui lui fût assigné.

b) Sa survivance serait contradictoire à la situation fondamentale qui se définit par la réciprocité nulle.

Il faut donc que la femme du jaguar soit supprimée.

M₁₈. *Kayapo-Kubenkranken* : origine des cochons sauvages.

Campant à l'écart avec son fils, le héros culturel O'oimbré envoie celui-ci demander des provisions de bouche à ses parents maternels. L'enfant est mal reçu, et, pour se venger, O'oimbré confectionne un charme avec des plumes et des épines, et s'en sert pour transformer tous les gens du village en pécaris. Ils restent enfermés dans la hutte comme dans une étable, d'où Takaké, rival et beau-frère d'O'oimbré, en fait sortir un (par le même procédé que dans le mythe précédent) et le tue. O'oimbré obtient une confession du fils de Takaké, se rend à l'étable et libère les pécaris... (Métraux 8, p. 28-29).

Cette version (dont nous n'avons retenu que certains éléments) nous intéresse particulièrement, puisqu'elle provient d'une tribu gé, et que les mythes des Tenetehara et des Mundurucu (qui sont des Tupi périphériques) aident à le préciser. Les mythes mundurucu et kayapo sont d'accord pour limiter la métamorphose aux pécaris ou cochons sauvages ≠ caetetus. Le groin des pécaris est — dit-on dans la version kayapo — « beaucoup plus long » ; la version mundurucu ajoute que les caetetus ont le poil noir et court, mêlé de blanc, tandis que les porcs sauvages ont le poil tout noir et plus long. D'ailleurs, en langue timbira, queixada se dit /klu/ et le terme désignant le caetetu est formé par simple suffixation du diminutif /-ré/ (Vanzolini, p. 161). Soit :

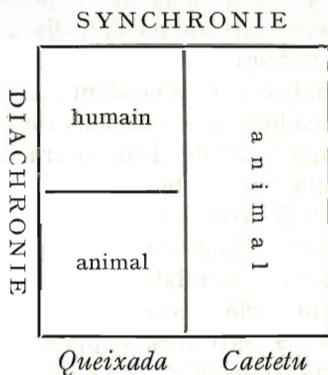
- 1) caetetu : groin plus court, poil court mêlé de blanc ;
- 2) « pécaris », ou « porc sauvage » : groin plus long, poil long et noir ;

ce qui confirme l'identification proposée plus haut : 1) pécaris à collier (*Dicotyles torquatus*) ; 2) pécaris à lèvres blanches (*D. labiatus*). Cette dernière espèce, à laquelle les mythes assignent une origine humaine, est « truculente, bruyante, grégaire ; elle organise collectivement sa défense et peut opposer au chasseur une résistance redoutable » (Gilmore, p. 382).

Les trois mythes permettent de comprendre quelle est la position sémantique des deux espèces : elles sont associées et opposées au sein d'un couple particulièrement propre à traduire la médiation entre l'humanité et l'animalité, puisqu'un des termes représente, si l'on peut dire, l'animal par destination, tandis que l'autre est animal par destitution d'une nature humaine originelle, mais qu'une conduite asociale a démentie : les ancêtres des pécaris furent des humains qui se montrèrent « inhumains ». Caetetus et

p. 1011-1012. On devine une version inversée dans un mythe warrau de la Guyane (M₁₇) où un Esprit surnaturel, marié à une femme humaine, fait don des porcs sauvages à ses beaux-frères, qui chassaient seulement des oiseaux (appelés par eux « porcs sauvages ») ; mais les beaux-frères maladroits confondent l'espèce timide avec l'espèce féroce, qui dévore l'enfant de l'Esprit. Depuis lors, les porcs dispersés sont difficiles à chasser (Roth 1, p. 186-187). Pour une forme voisine du même mythe chez les Shipaia et les Mura, cf. Nim. 3, p. 1013 sq. et 10, p. 265-266.

pécaris sont donc des semi-humains : les premiers dans la synchronie, comme moitié animale d'une paire dont l'autre moitié est d'origine humaine ; les seconds dans la diachronie, puisqu'ils furent humains avant de passer à l'animalité :



Si, comme il est possible, les mythes mundurucu et kayapo conservaient le souvenir d'une technique de chasse aujourd'hui disparue, consistant à traquer des bandes de pécaris jusque dans des enclos¹ où on les aurait gardés et nourris, pour les en extraire au fur et à mesure des besoins, une seconde opposition viendrait redoubler la première : semi-humains sur le plan du mythe, les pécaris seraient, sur le plan de l'activité techno-économique, des animaux semi-domestiques. Il faudrait alors admettre que ce second aspect explique et fonde le premier.

Mais nous n'avons pas à nous demander quelle est la raison de la position particulière faite aux tayassuidés par les indigènes du Brésil central : il nous suffit d'avoir permuté ce terme dans un nombre de contextes suffisant pour connaître son contenu sémantique. Nous cherchons à déterminer le sens, non à découvrir l'étymologie. En dehors d'occasions favorables mais rares, où les deux entreprises se recouvrent et qu'il est impossible d'anticiper, il est sage de les tenir soigneusement séparées.

*
* *

En revanche, on aperçoit pourquoi l'épisode du caetetu figure dans une version kayapo (M₈), plutôt que dans celles des autres groupes : on sait, en effet, que les versions kayapo sont « fortes » comparées aux autres versions. L'opposition entre les deux termes polaires — homme et jaguar — y est marquée avec une vigueur inégalée : l'attitude finale du jaguar, « plein de haine contre tous les êtres et spécialement contre le genre humain, »

1. Et que suggèrent aussi d'autres mythes mundurucu (Murphy 1, p. 36 ; Kruse 3, vol. 47, p. 1006) et un texte « amazonien » (Barbosa Rodrigues, p. 47-48).

rechercher au fond de l'eau la pierre avec laquelle ils pourraient percer les coquilles de noix de palmier et les coquillages : moyen technique de fabrication des ornements tels que pendentifs et colliers. Ils découvrent enfin cette pierre, et grâce à elle, ils mènent à bien leurs travaux de forage. Le succès leur arrache un rire triomphal, distinct du rire exprimant une gaieté profane. Ce « rire forcé », ou « rire de sacrifice », est appelé « rire des âmes ». La locution désigne aussi un chant rituel, qui appartient au clan bokodori [cf. E.B., vol. I, p. 114].

Curieuse de connaître la cause des cris qu'elle entend de loin, la femme espionne ses frères et viole ainsi l'interdiction qui lui était faite, de regarder à l'intérieur de la hutte de plumes. Après un tel affront, les Bokodori décident de disparaître. Ils partagent d'abord solennellement entre les lignées les ornements qui deviendront le privilège de chacune, puis ils se jettent ensemble dans un bûcher ardent (à l'exception de leurs parents déjà mariés, qui perpétueront la race).

A peine incinérés, ils se transforment en oiseaux : ara rouge, ara jaune, faucon, épervier, aigrette... Les autres habitants du village décident de quitter un aussi lugubre séjour. Seule la sœur revient régulièrement sur le lieu du sacrifice, où elle recueille les plantes qui ont poussé parmi les cendres : urucu, coton et Calebasses, qu'elle distribue aux siens (Cruz 2, p. 159-164).

Il est clair que, comme les mythes d'origine des cochons sauvages, celui-ci évoque des relations entre alliés. Il se développe de la même façon : utilisant la même syntaxe, mais avec des « mots » différents. Les deux types de beaux-frères résident aussi à quelque distance les uns des autres ; cette fois pourtant, les donneurs de femmes sont assimilés à des oiseaux (et non à des chasseurs d'oiseaux) ; ils sont célibataires, et ils habitent eux-mêmes des huttes de plumes où ils mènent une existence paradisiaque, au lieu d'emprisonner des gens mariés — leurs sœurs et leurs beaux-frères — dans une semblable hutte, pour y subir les effets d'une malédiction.

Dans notre mythe, comme dans ceux qui se rapportent aux cochons sauvages, les donneurs de femmes escomptent des prestations alimentaires de la part des preneurs : viande ou miel. Mais, tandis que, dans M₁₆ par exemple, le refus de ces prestations (ou leur concession de mauvais gré) entraîne d'abord une activité sexuelle déréglée des coupables, suivie de leur transformation en cochons, ici c'est l'inverse : l'activité sexuelle, prohibée pendant la collecte du miel, entraîne ce qui équivaut à un refus de prestation (puisque celle-ci consiste en miel immangeable), suivi de la transformation des victimes (et non plus des coupables), d'abord en héros culturels inventeurs des parures et de leur technique de fabrication, puis, par autodafé, en oiseaux dont les couleurs deviennent alors plus belles et plus éclatantes (mieux propres, par conséquent, à servir de matière première aux parures). Or, on se souvient que dans le groupe des mythes sur les cochons sauvages, les donneurs de femmes conservaient la nature humaine et transformaient leurs beaux-frères — prisonniers de leur hutte enfumée — en cochons, dont

De plus, les « pêcheurs » de M_{20} agissent en tant qu'esprits surnaturels (les « âmes », dont ils inaugurent le « rire »), tandis que les pêcheuses de M_{21} agissent par l'intermédiaire des loutres, êtres naturels.

5) Enfin, l'ensemble de ces opérations ont leur équivalent au niveau du code acoustique :

$$a) M_{16} : \left(\begin{array}{c} \text{origine des} \\ \text{cochons sauvages} \end{array} \right) = f \left(\begin{array}{c} \text{cris} \\ \text{amoureux} \end{array} \cup \begin{array}{c} \text{grognements} \\ \text{animaux} \end{array} \right);$$

$$b) M_{20} : \left(\begin{array}{c} \text{origine des} \\ \text{biens culturels} \end{array} \right) = f \left(\begin{array}{c} \text{rire sacré} \\ \text{rire profane} \end{array} // \right);$$

$$c) M_{21} : \left(\begin{array}{c} \text{origine des} \\ \text{cochons sauvages} \end{array} \right) = f \left(\begin{array}{c} \text{grognements} \\ \text{animaux} \end{array} // \begin{array}{c} \text{cris} \\ \text{amoureux} \end{array} \right);$$

puisque la transformation des hommes en cochons dans M_{21} résulte — à l'inverse de ce qui se passe dans M_{16} — d'une disjonction d'époux qui se heurtent, et non de leur union charnelle.

* * *

Marquons ici un temps d'arrêt, pour réfléchir sur notre démarche. Nous avons commencé par poser un problème de détail : celui du rôle du caetetu dans M_8 , corroboré par la mention d'un queixada au début de M_{14} qui est, comme l'autre, un mythe d'origine de la cuisine. Nous interrogeant sur la position sémantique des cochons sauvages, nous avons été conduit à examiner les mythes d'origine de ces animaux. L'analyse de ces mythes a suggéré deux conclusions : d'une part il existe, d'un certain point de vue (celui des relations d'alliance) un isomorphisme entre les mythes du premier groupe (origine de la cuisine) et ceux du second (origine des cochons) ; d'autre part, et tout en étant isomorphes, donc supplémentaires, les deux groupes se complètent et forment ce que, pour souligner sa nature idéale, on pourrait appeler un méta-système (fig. 6).

Ce méta-système se rapporte à la condition de donneur de femme, c'est-à-dire de l'homme en possession de sœur ou de fille, condamné à nouer des liens avec des êtres dont la nature lui paraît être irréductible à la sienne. Toujours assimilables à des animaux, ces êtres se répartissent en deux catégories : celle du jaguar, beau-frère bienfaisant et secourable, donateur des arts de la civilisation ; et celle du cochon, beau-frère malfaisant, utilisable seulement *sub specie naturae* : comme gibier (puisqu'il a été même impossible de le domestiquer)¹.

1. Le folklore indigène du Brésil, et celui des paysans de l'intérieur, montrent que les bandes de cochons sauvages (queixada) sont beaucoup plus redoutées (et, en fait, beaucoup plus redoutables) que le jaguar. Celui-ci peut être rarement tenu pour responsable d'accidents autres que ceux causés par la témérité du chasseur (Ihering, vol. 37, p. 346).

« Contrairement à la croyance populaire, remarque un spécialiste de la Colombie,

Faisons maintenant un pas de plus, et plaçons-nous résolument au niveau du méta-système qui intègre les deux systèmes S_1 et S_2 à la façon d'un diptyque où le donneur de femme (qui est leur terme commun) considère alternativement ses deux types possibles de beaux-frères : à sa gauche, le bon jaguar, à sa droite, le méchant cochon. Dans les pages qui précèdent, nous avons élucidé les règles permettant de transformer une scène en l'autre scène, ou, si l'on préfère, S_1 (mythes dont le héros est un dénicheur d'oiseaux) en S_2 (mythes d'origine des cochons). Notre démonstration serait validée de façon décisive s'il était possible de répéter la démarche, mais dans l'autre sens, et, partant cette fois de mythes concernant l'origine du jaguar, de revenir au dénicheur d'oiseaux. C'est ce que nous allons tenter de faire à présent.

M₂₂. Matako : origine du jaguar.

Un homme alla à la pêche avec sa femme. Il grimpa dans un arbre pour capturer des perroquets qu'il lançait ensuite à sa compagne. Mais celle-ci les dévorait. — « Pourquoi manges-tu les perroquets ? » demanda-t-il. Dès qu'il fut redescendu, elle lui brisa la nuque d'un coup de dents. Quand elle revint au village, ses enfants accoururent pour voir ce qu'elle apportait. Elle leur montra la tête de leur père, et prétendit que c'était une tête de tatou. Pendant la nuit, elle mangea ses enfants, et prit la brousse. Elle s'était changée en jaguar. Les jaguars sont des femmes (Métraux 3, p. 60-61).

M₂₃. Toba-Pilaga : origine du tabac.

Une femme et son mari allèrent un jour à la recherche de perruches (*Myopsitta monachus*). L'homme grimpa dans un arbre où se trouvaient plusieurs nids, et il lança à sa femme une trentaine d'oisillons. Il s'aperçut que la femme les dévorait. Pris de peur, il saisit un oiseau plus grand et le lança en disant : « Attention, c'est un jeune, mais il peut voler ! »

La femme courut après l'oiseau, et l'homme en profita pour descendre et s'enfuir : il avait peur d'être mangé lui aussi. Mais sa femme le poursuivit, et, l'ayant rejoint, elle le tua. Ensuite elle coupa la tête qu'elle mit dans un sac, et se reput du reste du corps jusqu'à ce qu'elle eût l'estomac plein.

A peine de retour au village, la femme a soif. Avant d'aller à la source, qui est un peu éloignée, elle défend à ses cinq enfants de toucher au sac. Mais le plus jeune s'empresse de regarder, il alerte les autres, qui reconnaissent leur père. Le village prévenu s'émeut, tout le monde prend la fuite, sauf les enfants. Quand la mère revient, surprise que le village soit vide, ils lui expliquent que les habitants sont partis après les avoir insultés. C'est par honte de leur méchanceté qu'ils ont fui.

Indignée, la femme veut venger ses enfants et poursuit les villageois. Elle les rejoint, en fait un carnage, dévore ses victimes sur place. Le même épisode se répète plusieurs fois. Terrifiés par ces sanguinaires allers et retours, les enfants veulent se sauver. — « Ne bougez pas, dit la mère, ou je vous mange. » Les enfants l'implorèrent. — « Mais non,

nous limiterons pour le moment à ceux qui intéressent directement la démonstration.

On notera d'abord que le groupe concerne tantôt l'origine du jaguar, tantôt celle du tabac, tantôt les deux à la fois. A lui seul, le tabac crée un lien avec les mythes d'origine des cochons sauvages, où le tabac joue un rôle décisif, et qui, sous ce rapport, peuvent être ordonnés comme suit :

$$T_{\text{(humains} \rightarrow \text{cochons)}} = \begin{matrix} f^1 & f^2 \\ \text{(fumée de tabac, } M_{16}) & \text{(fumée de plumes, } M_{15}), \\ & f^3 \\ & \text{(charme de plumes, } M_{18}). \end{matrix}$$

Que, dans cette série, la fonction pleinement signifiante appartient bien à la fumée de tabac résulte d'abord de cette manière — la seule logiquement satisfaisante — d'ordonner la série ; ensuite du caractère dérivé de M_{18} par rapport à M_{16} , déjà établi de façon indépendante ; enfin et surtout de la version cariri, que nous avons réservée pour cette occasion.

M₂₅. Cariri : origine des cochons sauvages et du tabac.

Du temps que le demiurge vivait avec les hommes, ceux-ci lui demandèrent de leur faire goûter aux cochons sauvages, qui n'existaient pas encore. Le Grand-Père (nom du demiurge) profita de ce que tous les Indiens étaient absents, et que seuls les enfants de moins de dix ans restaient au village, pour transformer ceux-ci en marcassins. Quand les Indiens furent de retour, il leur conseilla d'aller à la chasse, mais il fit en même temps monter tous les marcassins au ciel par le moyen d'un grand arbre. Ce que voyant, les hommes suivirent les marcassins et, parvenus au ciel, se mirent à les tuer. Le demiurge ordonne alors aux fourmis d'abattre l'arbre, auquel les crapauds font un rempart de leur corps. Aussi ont-ils aujourd'hui la peau du dos boursoufflée, résultat des piqûres qu'ils ont subies.

Les fourmis réussissent à abattre l'arbre. Empêchés de descendre, les Indiens mettent bout à bout leurs ceintures, pour en faire une corde. Mais comme celle-ci était trop courte, ils tombèrent les uns après les autres et se brisèrent les os : « C'est de là que nous avons les doigts des mains et des pieds rompus en tant d'endroits et que nous plions le corps par les ruptures que nos parents souffrirent par cette chute. »

De retour au village, les Indiens festoyèrent avec la chair de leurs enfants changés en marcassins. Ils supplièrent le Grand-Père de descendre du ciel (où il avait suivi les enfants) et de revenir au village : « mais il n'en voulut rien faire et leur donna le tabac pour tenir sa place ; ils l'appellent Badzé, c'est pourquoi ils font des offrandes au tabac en certains temps » (Martin de Nantes, p. 228-231).

Si défiguré que soit ce mythe, rapporté par un missionnaire de la fin du XVII^e siècle qui ne perdait pas une occasion d'afficher son mépris

des croyances indigènes, on perçoit aisément qu'il offre une parenté très étroite avec les autres mythes d'origine des cochons sauvages : surtout avec le mythe mundurucu (M₁₆). Dans les deux cas, c'est le tabac, ou le vieillard Tabac, qui opère la disjonction de la famille humaine, en hommes d'un côté et en cochons de l'autre. Mais il y a aussi des différences significatives.

Chez les Mundurucu comme dans les autres mythes gé et tupi sur le même thème, la coupure interrompt un lien d'alliance ; elle respecte l'humanité des frères de femmes, et rejette leurs sœurs, et les maris de celles-ci, du côté de l'animalité. Au contraire, dans le mythe cariri, la coupure affecte un lien de filiation, puisqu'elle sépare, les uns des autres, des parents et des enfants.

Nous avons déjà relevé une transformation du même type dans certains mythes bororo (p. 100). Une phrase ambiguë de Martin de Nantes : « Les femmes ordinairement dominaient leurs maris » (*l.c.*, p. 8), pourrait signifier que, comme les Bororo, les Cariri étaient matrilinéaires et matrilocaux. Mais le problème posé par leur mythe est plus complexe.

En premier lieu, la rupture d'un lien de filiation apparaît aussi, mais à l'arrière-plan, dans les versions mundurucu (M₁₆), warrau (M₁₇) et kayapo (M₁₈). Il y est dit, en effet, que la dispersion des cochons sauvages, imprudemment ou malignement libérés (ou rassemblés) par un décepteur, entraîne la disparition physique du fils du héros. Cette disparition est explicable par des considérations du même ordre que celles invoquées précédemment pour interpréter celle de la femme humaine du jaguar (p. 91). Produit et symbole de l'alliance matrimoniale, l'enfant perd sa fonction sémantique quand l'alliance se brise du fait de la transformation des preneurs de femmes en cochons. Les mythes soulignent en effet cette fonction, qui est de servir d'intermédiaire entre les beaux-frères.

Sans doute, dans la réalité, tout donneur est-il aussi un preneur. Mais, à cet égard, les mythes mundurucu (M₄ et M₁₆) ont grand soin d'épargner au héros culturel Karusakaibé les inconvénients d'une situation ambiguë. « Sans père ni mère » et en possession exclusive d'enfant (Tocantins, p. 86), Karusakaibé se trouve déjà, si l'on peut dire, hors circuit. Il en est de même dans une autre version (M_{109c}), qui fait de lui un bâtard abandonné par sa mère et recueilli par un animal nourricier (Kruse 3, vol. 46, p. 920 ; cf. plus bas, p. 189). On le dit parfois père de deux enfants que nulle femme n'a procréés. Ou bien il est marié à Sikrida (Shikirida) qui s'appelait Aybamán avant qu'elle ne se transformât temporairement en poisson. Cette Sikrida est tantôt la mère du fils aîné du démiurge, Korumtau (Korumtawbë, Carutau, Carú-Tarú, selon les versions), mais alors elle l'a conçu de loin, fécondée seulement par la parole de Karusa-Kaibé car, précise cette version, celui-ci « n'eut jamais de rapports sexuels avec une femme » (Kruse 3, vol. 46, p. 920). Tantôt Sikrida apparaît seulement après la naissance synthétique du second fils du démiurge : celui-ci l'épouse dans le seul but qu'elle serve de gardienne à l'enfant. Mère véritable, Sikrida séduit son propre fils (Strömer, p. 133-136). Gardienne de l'autre fils, elle le séduit

aussi (Kruse 3, vol. 47, p. 993), ou bien elle ne parvient pas à empêcher les femmes du village de le séduire (Tocantins, p. 87-88).

Directement ou par personne interposée, l'épouse théoriquement obtenue des « donneurs de femmes » se conduit donc en partie prenante ; et sous deux formes extrêmes, puisque séductrice, et incestueuse. De plus, après avoir perdu son fils aîné, victime des cochons sauvages, le demiurge s'en fabrique un autre, sculpté dans un tronc d'arbre : c'est-à-dire sans se mettre en position de preneur de femme, puisqu'à ce moment, il a déjà transformé les donneurs en gibier.

De ce schème, le mythe cashinawa (M₁₉) offre une inversion saisissante : la transformation de ses pères et frères en cochons sauvages résulte du refus, qu'une fille leur oppose, d'être par eux donnée en mariage. Elle aussi résout le problème en trouvant, dans une boîte (contrepartie féminine du tronc sculpté par le demiurge mundurucu), un fils sans père et sans frère, dont elle fera son mari (Abreu, p. 187-196).

En second lieu, le mythe cariri se retrouve chez les Bororo à peine transformé : c'est le mythe d'origine des étoiles (M₃₄) dont il sera question plus loin (p. 123). Bornons-nous à indiquer pour le moment que, dans ce mythe, des enfants montent au ciel parce qu'ils ont fait preuve de gloutonnerie (cariri : parce que leurs parents font preuve de gourmandise). Leurs mères essayent vainement de les poursuivre, et, en retombant au sol, elles sont changées en bêtes (cariri : leurs parents qui les ont poursuivis jusqu'au ciel essayent de redescendre, et c'est en tombant qu'ils acquièrent un squelette articulé, se transformant ainsi en humains véritables).

La parenté entre M₂₅, M₁₅, M₁₆, M₁₈ (origine des cochons sauvages) s'établit donc grâce au tabac, mais sous réserve des transformations : axe horizontal → axe vertical ; alliance → filiation. Et la parenté entre M₂₅ et M₃₄ (qui est un mythe d'origine, non pas seulement des étoiles, mais aussi des animaux sauvages) s'établit quant à l'axe (vertical) et quant au lien de parenté (filiation), sous réserve des transformations : femmes → hommes, et : régression à l'animalité → avènement à l'humanité.

*
* *

Dans ces conditions, il est intéressant de rechercher comment les Bororo conçoivent l'origine du tabac. Deux mythes s'y rapportent. Voici d'abord le premier :

M₂₆. *Bororo : origine du tabac* (1).

Les hommes rentraient de la chasse et, comme c'est la coutume, ils avaient appelé leurs femmes en sifflant, pour que celles-ci viennent à leur rencontre et les aident à charrier le gibier.

C'est ainsi qu'une femme, nommée Aturuaroddo, se chargea d'un morceau de serpent boa que son mari avait tué ; le sang qui s'écoulait de la viande la pénétra et la féconda.

Encore au giron, le « fils du sang » dialogue avec sa mère et lui propose de l'aider à cueillir des fruits sauvages. Il sort sous forme de serpent, grimpe à l'arbre, cueille et jette les fruits pour que sa mère les ramasse. Celle-ci voudrait fuir, mais le serpent la rattrape et regagne son abri utérin.

La femme horrifiée se confie à ses frères aînés qui se mettent en embuscade. A peine le serpent est-il sorti pour monter à l'arbre que sa mère se sauve ; et quand il descend pour la rejoindre, les frères le tuent.

On fit brûler le cadavre sur un bûcher, et de ses cendres naquirent l'urucu, l'arbre à résine, le tabac, le maïs, et le coton... (Colb. 3, p. 197-199).

Ce mythe est rigoureusement symétrique avec les mythes toba et tereno d'origine du tabac (M₂₃, M₂₄) :

M ₂₃ - M ₂₄	{ Un mari (Δ, alliance)	a une épouse jaguar,	destructrice par voie orale	d'un mari monté en haut d'un arbre
M ₂₆	{ Une mère (O, filiation)	a un fils serpent ;	protectrice par voie vaginale	d'un fils monté en haut d'un arbre



M ₂₃ - M ₂₄	{ En vue d'une quête animale (oiseaux)	que l'épouse ne devrait pas manger (mais qu'elle mange) ;	disjonction du fait du mari
M ₂₆	{ En vue d'une quête végétale (fruits)	que la mère devrait manger (mais ne mange pas) ;	disjonction du fait de la mère



M ₂₃ - M ₂₄	{ Mère tuée par alliés (= enfants, en filiation pat.)	
M ₂₆	{ Fils tué par parents (= oncles mat., en filiation mat.)	

Le second mythe bororo d'origine du tabac renvoie au héros Baitogogo (M₂) qui, après s'être établi dans son séjour aquatique, déposa le « tabac des âmes » dans le ventre d'un poisson :

M₂₇. *Bororo : origine du tabac (2)*.

Des pêcheurs s'étaient installés au bord de l'eau pour faire griller leurs poissons. L'un d'eux ouvrit avec son couteau le ventre d'un kuddogo (poisson non identifié ; port. « abotoado », E.B., vol. I, p. 748) et y découvrit le tabac.

Il dissimule le poisson, et fume seulement la nuit, en cachette de ses compagnons. Ceux-ci respirent l'arôme, et le surprennent. Il se résout alors à partager. Mais les Indiens avalaient la fumée au lieu de l'expulser. — « Il ne faut pas fumer ainsi, » leur explique un Esprit surnaturel qui avait pris la forme d'un vampire. « Faites d'abord : puff... en disant : grand-père, reçois la fumée et éloigne de moi le mal ! Sinon vous serez punis ; car ce tabac m'appartient. » — Les Indiens n'obéirent pas ; aussi, le matin suivant, ils étaient devenus presque aveugles, transformés en ariranhas¹. Pour cette raison, ces animaux ont de tout petits yeux (Colb. 3, p. 211-212).

Cette fois, c'est avec le mythe cariri d'origine du tabac que s'établit un rapport de symétrie, puisque entre terre et ciel, le tabac y jouait un rôle de médiateur, qu'il retrouve ici entre terre et eau (en raison de la croyance bororo en un séjour aquatique des âmes). Parce que les hommes ont acquis un squelette articulé, dit le mythe cariri, ils sont devenus des humains véritables et peuvent obtenir de n'être pas absolument coupés du ciel, moyennant des offrandes *au* tabac. Parce que des hommes ont refusé de faire des offrandes *de* tabac, explique le mythe bororo, ils ont cessé d'être des humains véritables et sont devenus des animaux condamnés à vivre « à la surface » de l'eau, aveugles au surplus : privés d'« ouverture » sur le dehors, en raison de leur « continence » démesurée, traduite par le refus d'exhaler la fumée du tabac (« parce qu'ils n'ont pas vu le tabac », dit Colb. 2, p. 211).

Enfin, pour parachever la démonstration de l'unité du groupe, on notera la récurrence du motif du fumeur clandestin dans M₂₄, M₂₇, ainsi que dans

1. Bororo : ipié, ipié ; terme que, dans sa traduction de M₂₁, Colbacchini rend par « lontra », loutre, et dont il donne au glossaire une bizarre définition : « ariranha : um bichinho que fica a flor d'agua » (p. 422). Cf. Magalhães (p. 39) et E.B. (I, p. 643) : ipié, « ariranha ». Normalement, « ariranha » désigne la loutre géante (*Pteroneura brasiliensis*) qui peut dépasser 2 mètres de long, mais dans le Brésil central et méridional, le terme s'applique à la loutre commune (Ihering, vol. 36, p. 379).

Une version plus ancienne (Colb. 2, p. 210-211) ne contient pas l'épisode du vampire. C'est Baitogogo lui-même qui s'irrite de voir ses sujets faire un mauvais usage du tabac, et qui provoque leur transformation en « ariranhas ».

Il convient de préciser que le terme bororo : méa, ne désigne pas seulement le tabac véritable et les espèces voisines du genre *Nicotiana*, mais aussi plusieurs sortes de feuilles aromatiques pareillement fumées. D'après nos sources, M₂₆ se rapporterait à *Nicotiana tabacum* qui relève du clan bokodori, et M₂₇ à une anonacée sous le contrôle du clan paivé (Colb. 2, p. 212 ; 3, p. 213 ; E.B. vol., I, p. 787, 959).

une variante ashluslay, citée par Métraux (5, p. 64), des mythes toba d'origine du tabac, avec intervention d'un hibou qui n'est pas sans rappeler, par sa fonction de conseiller des hommes, le vampire de M_{27} . La clandestinité renforce en effet (ou remplace, dans le mythe ashluslay) la continence démesurée, puisqu'en Amérique du Sud, l'acte de fumer est essentiellement social, en même temps qu'il établit la communication entre les hommes et le monde surnaturel.

Nous n'oublions pas que les mythes d'origine du tabac ont surtout éveillé notre attention, pour autant que certains d'entre eux concernent aussi l'origine du jaguar, et parce que nous espérons que les mythes d'origine du jaguar nous ramèneraient au thème du dénicheur d'oiseaux. Or c'est bien ce qui se produit : le mari de la femme-jaguar est un dénicheur d'oiseaux (cf. M_{22} , M_{23} , M_{24}) parent des héros du mythe de référence (M_1) et des mythes gé d'origine du feu (M_7 à 12).

Dans tous ces mythes, le héros grimpe en haut d'un arbre (ou d'un rocher) pour y dénicher des perroquets. Dans tous aussi, les oiseaux sont destinés à un partenaire resté en bas : soit un beau-frère qui est *d'abord* un beau-frère humain, *puis* un beau-frère animal ; soit une épouse *d'abord* humaine, *puis* animale.

Au beau-frère humain — qui n'a pas l'intention de les manger — le héros de M_7 à 12 refuse les oisillons ; mais il les accorde au beau-frère animal, pour qu'il les mange.

En revanche, le héros de M_{22} à 24 destine les oisillons à son épouse humaine ; mais, s'apercevant qu'elle les mange (et par là rendu conscient de sa nature animale), il les lui refuse puisqu'il substitue aux petits des oiseaux capables de voler, donc plus difficiles à attraper (M_{23} , M_{24}). Ces oiseaux sont, si l'on peut dire, au delà de l'oisillon, comme les œufs jetés par le héros de M_7 et M_{12} étaient en deçà.

Dans les mythes gé, les oisillons offerts au jaguar mâle permettaient au héros de se concilier le fauve, et donc de se rapprocher de lui ; dans les mythes toba, matakò, tereno, ils permettent au héros d'éloigner de lui le jaguar femelle.

Enfin, partout le feu joue un rôle : soit comme feu « constructeur », dans les mythes gé qui se rapportent à l'origine du feu de cuisine ; soit comme feu destructeur, dans les mythes du Chaco sur l'origine du jaguar et du tabac, puisqu'il s'agit alors d'un bûcher crématoire, des cendres duquel naîtra pourtant le tabac : c'est-à-dire une plante qu'avant de consommer, on expose au soleil au lieu de la cuire sur le foyer domestique — qu'on traite donc de façon anti-culinaire, exactement comme les hommes traitaient la viande avant de connaître le feu (M_7 à 12) ; et qu'on brûle tout en l'ingérant, ce qui est une autre manière anti-culinaire de traiter un aliment.

Tout se tient donc : la fumée du tabac engendre les cochons sauvages, d'où vient la viande. Pour faire rôtir cette viande, il faut qu'un dénicheur d'oiseaux obtienne du jaguar le feu de cuisine ; enfin, pour se débarrasser

du jaguar, il faut qu'un autre dénicheur d'oiseaux fasse brûler son cadavre dans un foyer, donnant ainsi naissance au tabac. La relation entre les trois groupes de mythes peut être figurée par le schéma suivant, qui illustre et justifie à la fois le titre de « rondeau » donné à cette partie :

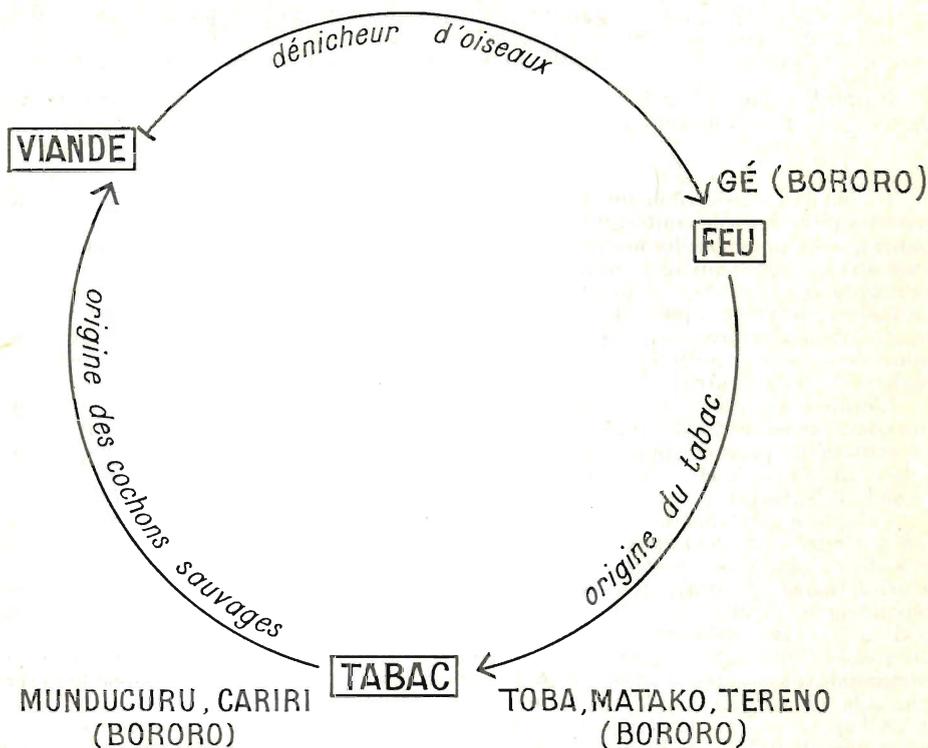


Fig. 7. — Mythes de viande, de feu, et de tabac.

NOTE. — Pour obtenir les transformations bororo, on appliquera les règles suivantes :

1. feu \rightarrow eau

puisque : a) le dénicheur d'oiseaux de M_1 est un maître de l'eau céleste, extinc-teur des feux de cuisine ; b) le tabac a son origine dans l'eau terrestre, séjour des poissons (M_{27}).

Ou bien :

2. feu \rightarrow feu ;

mais alors, il faut, selon M_{26} :

2.1 jaguar (\equiv feu) \rightarrow serpent (\equiv eau)

Dans le cas 1, on transformera ensuite :

1.1 tabac exhalé \rightarrow tabac ingéré (selon M_{27}) ;

1.2 cochons sauvages \rightarrow « ariranhas » (selon M_{27}).

à son endroit une conduite doublement inverse. D'abord, il ne laisse pas le jaguar s'acharner sur son ombre qui se dessine par terre : au lieu de se moquer des efforts ridicules du fauve, il se démasque. Et quand le jaguar lui demande ce qu'il y a dans le nid, il répond véridiquement et, à deux reprises (puisqu'il y a deux oiseaux), il lui livre la proie.

Nous allons démontrer que c'est parce que le héros se retient, vis-à-vis du jaguar, d'être railleur et trompeur — plus précisément, parce qu'il se retient de rire — que le jaguar ne le mange pas, mais lui *communique* les arts de la civilisation.

De nombreux mythes américains l'attestent : il n'est pas de situation plus risible, et mieux propre à couvrir quelqu'un de ridicule, que celle du personnage lâchant la proie pour l'ombre ou s'évertuant à saisir l'ombre au lieu de la proie. A l'appui, voici un mythe des Warrau de la Guyane, suffisamment explicite pour qu'on s'en contente ; d'autant que les autres éléments de ce mythe seront plus tard connectés avec ceux qui vont en être d'abord extraits :

M₂₈. *Warrau : origine des étoiles.*

Il y avait une fois deux frères dont l'aîné était un grand chasseur. Chaque jour, il s'éloignait un peu plus à la poursuite du gibier, de sorte qu'il parvint une fois à un ruisseau qu'il n'avait jamais vu. Il grimpa dans un arbre de la berge, pour guetter les animaux qui viendraient boire. Soudain, il vit une femme qui s'approchait en pataugeant, et dont le manège l'intrigua. Chaque fois qu'elle plongeait sa main dans l'eau, elle ramenait deux poissons ; chaque fois aussi, elle en mangeait un, et mettait l'autre dans son panier. C'était une très grande femme, un être surnaturel. Sa tête était coiffée d'unealebasse, que de temps à autre, elle prenait et jetait à l'eau en la faisant tourner comme une toupie. Elle s'immobilisait alors pour la contempler, puis elle reprenait sa marche.

Le chasseur passa la nuit dans l'arbre, et rentra au village le jour suivant. Il raconta son aventure à son jeune frère, qui le supplia de lui permettre de l'accompagner, afin de voir « une telle femme, capable d'attraper et de dévorer tant de poissons. » — « Non, répondit l'aîné, car tu ris à tout bout de champ, et tu pourrais rire d'elle. » Mais le cadet promit de garder le sérieux, et son frère se laissa convaincre.

Parvenu au ruisseau, l'aîné grimpa dans son arbre, qui était un peu en retrait du rivage ; pour ne rien perdre du spectacle, le cadet tint absolument à s'installer dans un arbre mieux placé, et s'assit sur une branche qui surplombait l'eau. La femme survint bientôt, et recommença son manège.

Quand elle arrive en dessous du jeune frère, elle aperçoit son ombre, qui se reflète dans l'eau. Elle essaye de l'attraper, échoue et s'obstine : « Elle plongeait sa main prestement, d'abord d'un côté, et puis de l'autre, exécutant des gestes si bizarres, des cabrioles si ridicules, que le garçon qui était juste au-dessus ne put s'empêcher de rire en

2) le mythe bororo, qui semble doublement disjonctif, est-il conjonctif sur un autre plan ?

Nous nous risquerons à suggérer qu'en dépit des apparences, la conjonction existe bien dans les mythes warrau et bororo, et la disjonction dans le mythe sherenté.

Si la conjonction n'est pas immédiatement perceptible dans le mythe warrau, c'est qu'elle se trouve, en quelque sorte, intériorisée au bénéfique du seul pôle céleste, où mari et femme sont désormais rapprochés par la contiguïté naturelle des constellations énumérées : Pléiades, Hyades, Orion.

Toute disjonction semble absente du mythe sherenté, où les rapports entre ciel et terre ne sont pas directement évoqués. Mais leur disjonction, ailleurs provoquée, y est remplacée par une disjonction évitée, sur un axe qui, de vertical, devient horizontal : il s'agit en effet de la disjonction des femmes, risque auquel s'exposeraient les maris s'ils venaient à se séparer d'elles ; aussi, précise le texte, ils auront soin de les emmener à la chasse.

Cette dernière interprétation paraîtra peut-être fragile ; et pourtant elle se trouve validée du seul fait qu'il suffit d'en inverser le schème, pour découvrir la conjonction manquante dans le mythe bororo : conjonction implicite, mais symétrique de la disjonction explicitement rejetée par le mythe sherenté. Elle consiste ici dans la transformation des femmes en gibier (au lieu de compagnes de chasse) ; également solidaires de leurs époux chasseurs, mais dans l'antagonisme au lieu de la collaboration. Nous avons déjà rencontré d'autres exemples de cette transformation, qui semble typique de la mythologie bororo.

Si nous ne poussons pas plus avant l'analyse de ces mythes, c'est que nous avons fait appel à eux pour remplir un rôle accessoire dans la démonstration. Or, les transformations mythiques requièrent des dimensions multiples, qu'on ne peut explorer toutes en même temps. Quelle que soit la perspective où l'on se place, certaines transformations passent à l'arrière-plan, ou se perdent dans les lointains. On ne les aperçoit plus que par intermittence, confuses et brouillées. En dépit de la séduction qu'elles exercent, il faut, au risque de se perdre, s'imposer comme règle de méthode de suivre toujours la même route, sans jamais s'écarter durablement de celle qu'on s'est d'abord tracée.

* * *

Nous avons introduit ce groupe de mythes d'origine des femmes dans un but précis : obtenir une série de transformations permettant d'élucider la conduite d'un héros, préalablement qualifié sous le rapport du haut et du bas, devant un péril qui provient du pôle opposé à celui qu'il occupe.

Le héros se trouve donc en situation de proie virtuelle ; et les conduites

L'armature peut être ainsi réduite à une double opposition, d'une part entre communication et non-communication, d'autre part entre le caractère modéré ou immodéré attribué à l'une et à l'autre :

	M ₂₈ (Warrau, origine des étoiles)	M ₃₀ -M ₃₂ (Chaco, origine des femmes)	M ₃₄ (Bororo, origine des étoiles)
Communication (+) Non-communic. (—)	+	+	—
Modéré (+) Immodéré (—)	—	—	—

Nous voici enfin en mesure de définir la conduite du dénicheur d'oiseaux. Elle se situe à égale distance entre ces deux conduites désastreuses par leur immodération (positive ou négative) : soit provoquer ou railler l'ogre prenant l'ombre pour la proie ; soit refuser de communiquer avec lui en se montrant sourd ou aveugle, c'est-à-dire insensible.

Quelle signification la pensée mythique attache-t-elle donc à ces conduites opposées ?

d) LE RIRE RÉPRIMÉ

Le mythe warrau (M₂₈) suggère que les aventures du dénicheur d'oiseaux (M₇ à 12) auraient pu tourner autrement. Lui aussi est un enfant ; que se serait-il passé si, comme son homologue warrau devant l'ogresse, il avait été pris de fou rire, à la vue du jaguar essayant vainement d'attraper son ombre ?

Toute une série de mythes, qui se rapportent au rire et à ses conséquences fatales, confirment que la péripétie était plausible, et permettent d'entrevoir quelles en eussent été les suites.

M₃₆. *Toba-Pilaga* : origine des animaux.

Le démiurge Nedamik soumet les premiers humains à une épreuve en les chatouillant. Ceux qui rient sont changés en animaux terrestres ou en animaux aquatiques : les premiers, proie du jaguar, les seconds capables de lui échapper en se réfugiant dans l'eau. Ceux des hommes qui savent rester imperturbables deviennent des jaguars ou des hommes chasseurs (et vainqueurs) de jaguars (Métraux 5, p. 78-84).

M₄₀. *Kayapo-Gorotiré : origine du rire.*

Un homme était resté jardiner pendant que ses compagnons chassaient. Assoiffé, il gagna un point d'eau qu'il connaissait dans la forêt voisine et, comme il allait boire, il perçut un étrange murmure qui venait d'en haut. Il leva les yeux, et vit une créature inconnue suspendue par les pieds à une branche. C'était un Kuben-niépré, être à corps humain, mais avec des ailes et des pieds de chauve-souris.

La créature descendit. Elle ignorait le langage des humains, et entreprit de caresser l'homme, pour manifester ses dispositions amicales. Mais son enthousiaste tendresse s'exerçait avec des mains froides et des ongles pointus, dont la titillation arracha à l'homme le premier éclat de rire.

Amené dans la caverne, semblable à une haute demeure en pierres, où habitaient les chauves-souris, l'homme remarqua qu'il n'y avait aucun objet ou ustensile sur le sol, recouvert seulement par les déjections des chauves-souris qui se tenaient suspendues à la voûte. Les parois étaient entièrement ornées de peintures et de dessins.

Ses hôtes accueillirent l'homme avec de nouvelles caresses ; il n'en pouvait plus, tant il était chatouillé et tant il riait. Quand il fut à bout de forces, il s'évanouit. Longtemps après, il reprit connaissance, réussit à s'enfuir et regagna son village.

Les Indiens furent indignés d'apprendre les traitements auxquels il avait été soumis. Ils organisèrent une expédition punitive et voulurent enfumer toutes les chauves-souris pendant leur sommeil, en brûlant un tas de feuilles sèches dans la grotte dont ils avaient, au préalable, bouché l'entrée. Mais les animaux s'échappèrent tous par une issue qui existait au sommet de la voûte, sauf un petit qui fut capturé.

On eut beaucoup de mal à l'élever au village. L'animal apprit à marcher, mais il fallut lui construire un juchoir où il montait la nuit pour dormir la tête en bas, pendu par les pieds. Bientôt, il mourut.

Le guerrier indien méprise le rire et les chatouillements, tout juste bons pour les femmes et les enfants (Banner 1, p. 60-61).

Le même motif se rencontre dans la cosmologie des Guarayu de Bolivie : sur le chemin qui les conduit au Grand Aïeul, les morts doivent subir diverses épreuves dont l'une consiste en des chatouillements, par un singe marimono (*Ateles paniscus*) aux ongles pointus. La victime qui rirait serait dévorée (M₄₁). Pour cette raison peut-être, et comme les Kayapo, les hommes Guarayu méprisent le rire, qu'ils tiennent pour un comportement féminin (Pierini, p. 709 et n. 1).

Ce parallélisme entre mythologie du Brésil oriental et mythologie bolivienne est confirmé par un mythe des Tacana (M₄₂), tribu bolivienne également. Il se rapporte à une femme, mariée sans le savoir à un homme chauve-souris qui craint la lumière. Aussi s'absente-t-il pendant le jour, sous prétexte d'aller travailler son jardin. Le soir, il annonce son retour en jouant de la flûte. Il meurt finalement des mains de sa femme, irritée par l'attitude

d'une chauve-souris qui la regardait en riant, et en laquelle elle ne reconnut pas son mari (Hissink-Hahn, p. 289-290).

Les Apinayé ont un mythe analogue à celui des Kayapo, bien que le thème du rire n'y apparaisse pas (M₄₃). On reconnaît cependant la grotte des chauves-souris et son issue placée au sommet ; la conclusion, relatant la triste fin de la petite chauve-souris capturée, est la même. Dans la version apinayé, les chauves-souris sont les ennemies des hommes, qu'elles attaquent et dont elles brisent le crâne à coups de haches cérémonielles en forme d'ancre. Les animaux enfumés réussissent à s'enfuir, non sans abandonner aux hommes des haches cérémonielles et des parures en quantité (Nim. 5, p. 179-180 ; C. E. de Oliveira, p. 91-92).

Selon un autre mythe apinayé (M₄₄) ces haches avaient été emportées par les femmes, quand elles se séparèrent des hommes après que ceux-ci eurent tué le crocodile qu'elles avaient pris pour amant. Une des haches fait tristement défaut au village masculin, et deux frères l'obtiennent de leur sœur (Nim. 5, p. 177-179).

Restons-en aux chauves-souris. Il est frappant que, dans les deux mythes gé où elles figurent, leur rôle consiste à « ouvrir » le ou les héros, soit en le faisant « éclater » de rire, soit en leur fendant le crâne. Bien que leur connotation soit indubitablement sinistre, les chauves-souris apparaissent partout comme des maîtres des biens culturels, à l'instar du jaguar dans d'autres mythes gé. Ces biens consistent, soit en peintures rupestres¹, soit en haches cérémonielles (cf. Ryden) ; et peut-être en instruments de musique dans le mythe tacana.

M₄₅. *Terenó : origine du langage.*

Après qu'il eut extrait les hommes des entrailles de la terre, le démiurge Orekajuvakai voulut les faire parler. Il leur ordonna de se placer en file l'un derrière l'autre, et convoqua le petit loup pour les faire rire. Le loup fit toutes sortes de singeries (*sic*), il se mordit la queue, mais en vain. Alors Orekajuvakai fit venir le petit crapaud rouge, qui amusa tout le monde par sa démarche comique. La troisième fois qu'il eut passé le long de la file, les hommes commencèrent à parler et à rire aux éclats... (Baldus 3, p. 219).

1. Les âmes des Gorotiré vont à la Maison de pierre : « Nous avons eu l'occasion de visiter cet intéressant endroit qui se trouve dans les savanes du rio Vermelho. Après des heures longues et pénibles, passées à gravir une montagne haute et caillouteuse, nous aperçûmes, au-dessus de la cime des arbres, les pinacles d'un véritable temple de la forêt, tout blanc et resplendissant sous le soleil de midi. Mais, bien loin d'être enchantée, la « Maison de pierre » (kên kikré) est un ouvrage de la nature, creusé dans un énorme rocher blanc. Quatre rangées de colonnes soutiennent la voûte, sous laquelle piaulent des hordes de chauves-souris, toujours associées dans la pensée indigène, au men karon [sur ce terme cf. plus haut, p. 82]. Les parois des nefs et des transepts, qui forment un labyrinthe, portent quelques dessins censés être l'œuvre du men karon, mais qui sont plus simplement celle, patiente, de quelque sculpteur primitif. On reconnaît des figurations de crapaud, de pattes d'éma, des sortes de blasons écartelés d'un motif en croix... » (Banner 2, p. 41-42).

M₄₆. *Bororo : l'épouse du jaguar* (partiel ; cf. plus bas, p. 179, n. 1).

En échange de la vie sauve, un Indien avait dû se résoudre à donner sa fille au jaguar. Alors qu'elle était enceinte et proche d'accoucher, celui-ci, partant à la chasse, lui recommanda de ne pas rire, sous quelque prétexte que ce fût. Peu après, la jeune femme entend la voix vilaine et ridicule d'une grosse larve (mère du jaguar, dans certaines versions) qui cherche ainsi à lui faire perdre son sérieux. La femme se retient de rire, mais elle a beau faire : un sourire lui échappe. Aussitôt prise de douleurs atroces, elle meurt. Le jaguar revient à temps pour pratiquer avec ses griffes une opération césarienne. Il extrait du cadavre et sauve des jumeaux, qui deviendront les héros culturels Bakororo et Ituboré (Colb. 3, p. 193).

Un mythe analogue (M₄₇) des Kalapalo du Haut-Xingu transforme l'épisode du rire en celui d'un pet émis par la belle-mère, et dont elle accuse sa bru (Balduş 4, p. 45). Soit :

	M ₄₆	M ₄₇
Imputé/prohibé	—	+
Haut/bas	+	—
Interne/externe	+	—

Dans un mythe guyanais (M₄₈), une femme est entraînée au ciel pour ne pas s'être retenue de rire, au spectacle de petites tortues se livrant à un ballet (Van Coll, p. 486).

M₄₉. *Mundurucu : l'épouse du serpent*.

Une femme avait un serpent pour amant. Sous prétexte de cueillir des fruits de sorveira (*Couma utilis*), elle se rendait chaque jour dans la forêt, pour rencontrer le serpent qui habitait précisément un tel arbre. Ils faisaient l'amour jusqu'au soir et, quand le moment était venu de se quitter, le serpent faisait tomber assez de fruits pour que la femme remplisse son panier.

Pris de soupçon, le frère épie sa sœur, qui est enceinte. Sans apercevoir son amant, il entend celle-ci s'écrier au milieu de ses ébats : « Ne me fais pas tellement rire, Tupasherébé (nom du serpent) ! Tu me fais rire si fort que j'en pisse ! » Finalement, le frère voit le serpent et le tue...

Plus tard, le fils que la femme eut du serpent vengea son père (Murphy 1, p. 125-126).

M₅₀. *Toba-Pilaga : l'épouse du serpent*.

Il y avait une fille dont le sang menstruel ne cessait de couler. « N'en finis-tu jamais d'avoir tes règles ? » lui demandait-on. — « Seulement quand mon mari est là. » Mais personne ne savait qui était son mari. De plus, la fille riait sans arrêt.

On découvre enfin que la fille se tient tout le temps assise dans

sa hutte, juste au-dessus d'un trou occupé par son mari, le python. On tend un piège à celui-ci, on le tue. Et quand la fille accouche de six serpenteaux, on les tue aussi. La fille se transforme en iguane (Métraux 5, p. 65-66).

Une remarque à propos de ce dernier mythe. Le flux menstruel de l'héroïne cesse seulement, dit-elle, quand son mari « est là », c'est-à-dire quand les circonstances font qu'elle est, en quelque sorte, bouchée. Car les « filles à serpent » offrent, en Amérique du Sud, un caractère remarquable : elles sont normalement ouvertes. L'héroïne d'un mythe bororo déjà résumé (M₂₆) avait été accidentellement fécondée par le sang d'un serpent, que son mari avait tué à la chasse. Et le fils serpent qu'elle conçoit ainsi dialogue avec elle, sort de sa matrice et y rentre à volonté (cf. plus haut, p. 112). Même indication dans un mythe tenetehara (M₅₁) : le fils de la maîtresse du serpent quitte chaque matin le giron de sa mère, et y retourne le soir. Le frère de la femme lui conseille de se cacher, et tue l'enfant (Wagley-Galvão, p. 149). Selon un mythe warrau (M₅₂), c'est l'amant lui-même que la femme transporte dans son corps, qu'il quitte seulement par intermittence, pour grimper dans les arbres à fruits et la ravitailler (Roth 1, p. 143-144).

La série mythique qui vient d'être considérée permet donc d'établir un lien entre le rire et diverses modalités d'ouverture corporelle. Le rire est ouverture ; il est cause d'ouverture ; ou l'ouverture elle-même apparaît comme une variante combinatoire du rire. Il n'est donc pas surprenant que le chatouillement, cause physique du rire (M_{36, 37, 40, 41}), puisse être remplacé par d'autres causes, également physiques, de l'ouverture corporelle :

M₅₃. *Tukuna : le gendre du jaguar.*

Un chasseur égaré parvient à la demeure du jaguar. Les filles du jaguar l'invitent à entrer, non sans lui expliquer que le singe qu'il poursuivait est leur animal familier. Quand revient le jaguar, flairant une odeur de chair humaine, sa femme cache le chasseur sous le toit. Le jaguar rapportait un caetetu pour le dîner [cf. plus haut p. 92]. Après s'être fait présenter l'homme tremblant de peur, et l'avoir léché de la tête aux pieds, le fauve retire sa peau, assume la forme humaine, et bavarde sans façon avec son invité, en attendant l'heure du dîner.

Cependant, la femme du jaguar avise secrètement le chasseur que la viande sera très pimentée et qu'en la mangeant, il ne doit pas paraître incommodé. Le dîner emporte la bouche en effet, mais l'homme réussit, non sans peine, à cacher sa souffrance. Le jaguar est enchanté, le félicite, et le remet sur la route du village.

Mais le chasseur se perd, revient chez le jaguar qui lui indique un autre chemin ; il se perd à nouveau, et revient. Les filles du jaguar lui proposent le mariage ; l'homme accepte, le jaguar l'agrée.

Un jour, bien plus tard, il retourna visiter les siens. Sa mère s'aperçut qu'il était devenu farouche et que son corps commençait à se couvrir de taches, comme le pelage du jaguar. Elle acheva de le peindre avec

du charbon pulvérisé. Il courut dans la forêt où ses femmes humaines le cherchèrent partout. On ne le revit plus jamais (Nim. 13, p. 151-152).

Par deux axes de symétrie différents, ce mythe se relie, d'une part — avec inversion des sexes — au mythe ofaié de la femme du jaguar (M₁₄), d'autre part, au mythe mundurucu (M₃₇) qui se rapporte, comme celui-ci, à un étranger, devenu gendre du jaguar. Dans ce dernier cas, les sexes sont inchangés, mais on assiste à une double transformation : de cerf (M₃₇) le héros est devenu homme (M₅₃) et l'épreuve à laquelle il est soumis consiste, non plus en chatouillements pour provoquer le rire (M₃₇), mais en ragoût pimenté pour arracher des plaintes (M₅₃). De plus, le cerf a soin de ne pas manger la nourriture du jaguar (qui lui est homologue : viande de cerf), tandis que l'homme mange la nourriture du jaguar, bien qu'elle lui soit hétérologue (immangeable, parce que trop assaisonnée). En conséquence de quoi l'homme s'identifie définitivement au jaguar, tandis que le cerf se sépare définitivement de lui.

De cet isomorphisme entre les deux mythes, qui mériterait une étude séparée, il résulte que le rire provoqué par le chatouillement, et le gémissement arraché par le piment, peuvent être traités comme des variantes combinatoires de l'ouverture corporelle et, plus particulièrement ici, de l'ouverture orale.

Enfin, et pour en terminer avec le rire, il faut noter qu'en Amérique du Sud (comme dans d'autres régions du monde), certains mythes mettent en rapport le rire et l'origine du feu de cuisine, ce qui nous donne une garantie supplémentaire qu'en nous attardant sur le thème du rire, nous ne nous éloignons pas de notre sujet :

M₅₄. *Tukuna : origine du feu et des plantes cultivées* (partiel ; cf. plus bas, p. 180).

Jadis, les hommes ne connaissaient, ni le manioc doux, ni le feu. Des fourmis, une vieille femme avait reçu le secret du premier, et son ami l'oiseau nocturne (un engoulevent : *Caprimulgus* sp.) lui procurait le feu (qu'il tenait caché dans son bec) pour faire cuire le manioc, au lieu de le réchauffer en l'exposant au soleil, ou en le mettant sous les aisselles.

Les Indiens trouvent fameuses les galettes de la vieille, et veulent savoir comment elle les prépare. Elle leur répond qu'elle les fait simplement cuire à la chaleur du soleil. Égayé par ce mensonge, l'oiseau éclate de rire, et on voit les flammes sortir de sa bouche. On la lui ouvre de force, on lui arrache le feu. Depuis ce jour, les engoulevents possèdent un large bec (Nim. 13, p. 131)¹.

Bien que le motif du rire n'y figure pas explicitement, il est utile d'introduire maintenant un mythe bororo qui se rapporte à l'origine du feu, et qui

1. En lingua geral, le *Caprimulgus* (« Mãe de lua ») s'appelle urutau, yurutahy, etc., « grande bouche ». Un texte amazonien compare celle-ci à une vulve (Barbosa Rodrigues, p. 151-152), ce qui donne la clé de l'équivalence avec certains mythes guyanais sur l'origine du feu, qu'une vieille femme gardait dans son vagin.

et, comprenant ainsi que son interlocuteur est un massacreur de jaguars, le fauve prend peur et s'enfuit (Colb. 3, p. 215-217).

Avant d'aborder l'analyse de ce mythe capital¹, on fera quelques observations préliminaires. Le préa est ici le compagnon imprudent, têtu et malchanceux du singe. Il périt par sa *gloutonnerie* qui provoque la *crevaison* de la *pirogue* (c'est-à-dire l'ouverture d'un objet manufacturé, qui relève de la culture, au lieu — cf. M₅ — d'un corps physique, qui relève de la nature). Le préa se situe ainsi à mi-chemin entre les guetteurs négligents des mythes toba-matako M₃₁, 32 (qui sont *bouchés*: endormis, sourds ou muets), et le héros imprudent du mythe warrau M₂₈ (qui *éclate* de rire), mais en même temps, en position excentrique (culture, au lieu de nature; et nourriture végétale, qu'il mange lui-même, affectant un objet extérieur, au lieu de nourriture animale — poisson ou viande — mangée par autrui, et affectant le corps propre).

Chez les Ofaié, qui furent jadis les voisins méridionaux des Bororo, le préa figure dans un mythe comme l'introducteur, parmi les hommes, du feu et de la cuisine (rôle dévolu au singe, compagnon du préa, dans le mythe bororo) :

M₅₆. *Ofaié : origine du feu.*

Autrefois, la mère du jaguar était la maîtresse du feu. Les animaux se concertèrent pour voler un tison. Le tatou essaye d'abord : il va chez la vieille, prétend qu'il a froid, demande et obtient la permission de se chauffer. Il chatouille la vieille sous les bras pour l'endormir, et quand il sent que les muscles se relâchent, il prend un tison et se sauve. Mais la femme se réveille, siffle pour alerter son fils, le jaguar. Celui-ci rattrape le tatou, et récupère le tison.

La même mésaventure arrive au cotia, puis au tapir, au singe capucin, au singe hurleur, enfin à tous les animaux. Il était réservé au préa, animal insignifiant, de réussir là où les autres avaient échoué.

Mais le préa s'y prend différemment. Il arrive à la demeure du jaguar et ne mâche pas ses mots : — « Bonjour, grand-mère, comment ça va ? Je suis venu prendre le feu. » Sur quoi il s'empare d'un tison, l'accroche à son cou, et s'en va (comparer : Matako in Métraux 3, p. 52-54, et 5, p. 109-110).

Alerté par le sifflement de sa mère, le jaguar veut couper la route au préa ; celui-ci réussit à l'éviter. Le jaguar se lance à sa poursuite, mais le préa a plusieurs jours d'avance. Il le rejoint enfin sur l'autre rive du Parana. — « Causons, » dit le préa au jaguar. « Maintenant que tu as perdu le feu, il va falloir que tu trouves un autre moyen de subsister. »

1. Qu'on retrouve en Guyane, sous forme de vestige, comme un épisode parmi d'autres, et dont l'ensemble forme la geste — plutôt que le mythe — du héros Konewo : au coucher du soleil, Konewo était assis au bord d'une rivière. Survint un jaguar qui lui demanda ce qu'il faisait : « Je casse du bois pour le feu, » répondit Konewo, en montrant une étoile qui brillait au-dessus de la cime d'un arbre mort. Et il ajouta à l'adresse du jaguar : « Va chercher ce feu pour allumer le nôtre ! » Le jaguar partit, mais il eut beau marcher, il ne rencontra pas le feu. Pendant ce temps, Konewo décampa (K.G. 1, p. 141).

au moment où il sent qu'il va lâcher prise, demande au jaguar d'ouvrir la gueule, ce qu'il fait. Soit, dans un cas, une conjonction médiatisée (donc salutare) qui s'opère de bas en haut ; et, dans l'autre cas, une conjonction non médiatisée (donc désastreuse) qui s'opère de haut en bas. Le mythe kayapo s'éclaire donc par le mythe bororo : si le jaguar kayapo n'avait pas couvert sa gueule de sa patte, le héros y serait tombé et il eût été englouti : ce qui est précisément le sort du singe bororo. Dans un cas, le jaguar se ferme, dans l'autre il s'ouvre, se conduisant, soit comme les guetteurs sourds et muets des mythes toba-matako (M₃₁₋₃₂), soit comme le frère rieur (au lieu de dévorateur) du mythe warrau (M₂₈) : celui qui, pour s'être « ouvert », est lui-même dévoré.

D'autre part, le mythe bororo d'origine du feu aide à préciser la position sémantique du singe, qui se situe entre celle du jaguar et celle de l'homme. Comme l'homme, le singe s'oppose au jaguar ; comme le jaguar, il est le maître du feu que les hommes ne connaissent pas. Le jaguar est le contraire de l'homme ; le singe est plutôt sa contrepartie. Le personnage du singe se trouve ainsi constitué avec des fragments empruntés tantôt à un terme, tantôt à l'autre. Certains mythes le permutent avec le jaguar (M₃₈) ; d'autres, comme celui qui vient d'être analysé, le permutent avec l'homme. Enfin, on trouve parfois le système triangulaire au complet : les Tukuna expliquent dans un mythe (M₆₀) que le « seigneur des singes » avait forme humaine, bien qu'il appartînt à une race de jaguars (Nim. 13, p. 149).

En considérant l'ensemble des mythes relatifs au rire, on est frappé par une contradiction apparente. Presque tous assignent au rire des conséquences désastreuses, dont la plus fréquente est la mort. Quelques-uns seulement l'associent à des événements positifs : acquisition du feu de cuisine (M₅₄), origine du langage (M₄₅)... C'est le lieu de rappeler que les Bororo distinguent deux espèces de rire : celui qui résulte d'une simple titillation physique ou morale, et le rire triomphal de l'invention culturelle (M₂₀). En fait, l'opposition : nature/culture, est sous-jacente à tous ces mythes, comme nous l'avons déjà indiqué à propos de ceux qui mettent en scène des chauves-souris (M₄₀, M₄₃). Ces animaux incarnent, en effet, une disjonction radicale de la nature et de la culture, bien illustrée par leur grotte dépourvue de tout mobilier, donc réclaire à des parois richement ornées contrastant avec un sol couvert de déjections (M₄₀). De plus, les chauves-souris monopolisent les symboles de la culture : peintures rupestres, haches cérémonielles. Par leurs chatouillements et leurs caresses, elles provoquent un rire selon la nature : purement physique et, en quelque sorte, « à vide ». Donc un rire, à proprement parler, meurtrier, qui joue d'ailleurs le rôle de variante combinatoire de l'ouverture des crânes à coups de hache, dans M₄₃. La situation est exactement inverse de celle de M₄₅, où un héros civilisateur « ouvre » les hommes en les conduisant au spectacle, et afin qu'ils puissent s'exprimer par ce langage articulé qu'ignorent les chauves-souris (M₄₀), lesquelles n'ont d'autre choix que celui d'une « anti-communication ».

II

SYMPHONIE BRÈVE

I^{er} MOUVEMENT : GÉ

Le travail auquel nous nous sommes jusqu'à présent livré nous a permis de rapprocher beaucoup de mythes. Mais, pressé d'affermir et de consolider les liaisons les mieux apparentes, nous avons laissé pendre çà et là des fils qui doivent être noués avant qu'on puisse affirmer que, comme nous croyons, tous les mythes déjà examinés ont leur place dans un ensemble cohérent.

Essayons donc d'embrasser d'un seul coup d'œil la tapisserie que nous avons composée par morceaux, et faisons comme si elle était déjà achevée, sans tenir compte des lacunes qui subsistent. Tous nos mythes se répartissent en quatre grands groupes, caractérisés deux à deux par des conduites antithétiques du héros.

Le premier groupe met en scène un héros continent : il se retient de gémir quand on lui fait absorber une nourriture irritante (M₅₃) ; il se retient de rire quand on le chatouille (M₃₇) ou quand on lui donne la comédie (M₇ à 12).

Le héros du second groupe est, au contraire, incontinent : il ne se retient pas de rire quand son interlocuteur fait des gestes (M₂₈, M₃₈, M₄₈) ou parle sur un ton (M₄₆) ridicules. Il ne résiste pas quand on le chatouille (M₄₀). Ou bien, il ne peut éviter d'ouvrir la bouche en mangeant, et donc de se livrer à une mastication bruyante (M₁₀) ; d'ouvrir les oreilles en écoutant, entendant ainsi l'appel des fantômes (M₉). Ou bien encore, il ne se retient pas d'ouvrir ses sphincters, soit parce qu'il rit trop fort (M₄₉, M₅₀), soit parce que — comme dans le mythe de référence — il a le fondement dévoré (M₁) ; ou enfin parce qu'il est un pétomane meurtrier (M₅).

Contenance et incontinence, fermeture et ouverture, s'opposent donc d'abord comme des manifestations de mesure et de démesure. Mais on voit immédiatement se constituer deux groupes complémentaires des précédents,

où la continence prend une valeur de démesure (parce qu'elle est poussée trop loin), et où l'incontinence (si elle n'est pas poussée trop loin) apparaît, au contraire, comme une conduite mesurée.

La continence démesurée est le fait de héros insensibles ou silencieux (M₂₉, M₃₀) ; et de héros gloutons, qui ne peuvent évacuer normalement la nourriture qu'ils « contiennent » et qui restent donc fermés (M₃₅) ou condamnés à une forme léthale d'évacuation (M₅) ; ou encore, de héros imprudents ou indiscrets qui s'endorment, sont (crus) sourds, ou (deviennent) muets (M₃₁, M₃₂). Huxley (p. 149-150) a suggéré que le processus digestif est assimilable, sur le plan du mythe, à une œuvre de culture, et qu'en conséquence, le processus inverse, c'est-à-dire le vomissement, correspond à une régression de la culture à la nature. Il y a certainement du vrai dans cette interprétation, mais comme il est de règle en analyse mythique, on ne peut la généraliser au delà d'un contexte particulier. On connaît de nombreux cas, en Amérique du Sud et ailleurs, où le vomissement a une fonction sémantique exactement inverse : moyen de transcender la culture, plutôt que signal d'un retour à la nature. D'autre part, il conviendrait d'ajouter que la digestion s'oppose, sous ce rapport, non pas seulement au vomissement mais aussi à l'occlusion intestinale, le premier étant une ingestion renversée, la seconde une excrétion empêchée. La femme du mythe bororo (M₅) exsude les poissons sous forme de maladies, faute de pouvoir les évacuer ; le petit garçon glouton d'un autre mythe bororo (M₃₅) perd le langage, parce qu'il n'arrive pas à vomir les fruits brûlants qu'il a avalés. Les ancêtres tereno (M₄₅) l'acquièrent, parce que le rire descelle leurs lèvres.

L'incontinence mesurée appartient aux héros qui savent communiquer avec l'adversaire discrètement et, dirait-on volontiers, en se maintenant au-dessous du seuil de la communication linguistique : se laissant silencieusement démasquer (M₇, M₈, M₁₂), crachant par terre (M₉, M₁₀), ou sifflant (M₃₂, M₅₅).

Qu'il s'agisse donc de ne pas céder à l'illusion comique, de ne pas rire (pour des causes physiques ou psychiques), ou de ne pas faire de bruit en mangeant (et soit, alors, que le bruit provienne de la mastication, ou des plaintes arrachées par une nourriture pimentée), tous nos mythes ont en commun une dialectique de l'ouverture et de la fermeture opérant à deux niveaux : celui des orifices supérieurs (bouche, oreille), et celui des orifices inférieurs (anus, méat urinaire, vagin)¹ ; enfin, l'ouverture se traduit tantôt par une émission (bruit, excrétion, exsudation, exhalaison), tantôt par une réception (bruit).

1. Passant d'ailleurs librement de l'un à l'autre ; cf. le mythe arekuna (M₁₂₆) où Makunaima convoite la chaste épouse de son frère aîné. Il se transforme d'abord en « bicho de pé » (petit parasite) pour la faire rire, mais en vain ; il assume alors l'apparence d'homme au corps couvert de blessures, et elle rit. Il se jette aussitôt sur elle et la viole (K.G. 1, p. 44. Cf. aussi plus bas, M₉₅).

l'origine du feu (M_7 à M_{12}) ? A première vue, seulement l'épisode du dénicheur d'oiseaux. Pour le reste, le mythe bororo débute par une histoire d'inceste qui n'apparaît pas explicitement dans les mythes gé. En revanche, ceux-ci sont construits autour de la visite au jaguar maître du feu, censée être à l'origine de la cuisson des aliments ; et on ne trouve rien de tel dans le mythe bororo. Une analyse hâtive inciterait à conclure que l'épisode du dénicheur d'oiseaux a été emprunté, soit par les Bororo, soit par les Gé, et inséré, par les uns ou par les autres, dans un contexte entièrement différent de son contexte d'origine. Les mythes seraient donc faits de pièces et de morceaux.

Nous nous proposons d'établir que, bien au contraire, il s'agit dans tous les cas du même mythe, et que les divergences apparentes entre les versions doivent être traitées comme autant de produits des transformations qui s'opèrent au sein d'un groupe.

En premier lieu, toutes les versions (bororo : M_1 ; et gé : M_7 à M_{12}) évoquent l'usage d'un arc et de flèches, confectionnés avec des branches. Certaines laissent entendre qu'il faut voir là l'origine des armes de chasse, comme le feu encore inconnues des hommes, et dont le jaguar détenait aussi le secret. Le mythe bororo ne contient pas l'épisode du jaguar, mais l'improvisation de l'arc et des flèches au sommet de la paroi rocheuse, par le héros perdu et affamé, atteste que cette création, ou re-création, des armes de chasse est un motif commun à tout l'ensemble considéré. On notera d'ailleurs que l'invention de l'arc et des flèches, en l'absence du jaguar (absent du mythe) est parfaitement congrue à l'invention du feu par le singe, en l'absence (momentanée) du jaguar dans M_{55} , alors que, selon les mythes gé, le héros reçoit directement du jaguar (au lieu de les inventer), l'arc et les flèches déjà confectionnés, et le feu déjà allumé.

Venons à la divergence la plus grave. Tous les mythes gé (M_7 à M_{12}) se présentent comme des mythes d'origine : celle du feu. Ce motif semble complètement absent du mythe bororo. Est-ce sûr ?

Les auteurs de *Os Bororos orientais* font, à deux reprises, une importante remarque à propos de ce mythe. Il concerne, disent-ils, « l'origine du vent et de la pluie » (Colb. 3, p. 221, 343). En outre, ils se livrent à des considérations géologiques sur l'érosion pluviale, la latérisation du sol, la formation des parois abruptes et celle des « marmites » creusées à leur pied par l'effet du ruissellement. Pendant la saison des pluies, ces marmites habituellement pleines de terre se remplissent d'eau, et font penser à des récipients. Cette remarque, qui ne renvoie à aucun incident du mythe (bien qu'elle lui serve de préliminaire), serait particulièrement suggestive si, comme il arrive souvent dans l'ouvrage, elle répétait une glose de l'informateur. En effet, les mythes gé, dont nous essayons de rapprocher le mythe de référence, se réfèrent expressément à l'origine de la cuisine.

Mais le mythe bororo ne fait allusion qu'à une seule tempête, et rien dans le texte n'indique que ce fut la première. On se souvient que le héros

voir, remplit exactement sa fonction. Il serait cependant risqué de s'engager dans cette voie, car les transcriptions dont on dispose sont douteuses du point de vue phonologique. D'autre part, on vérifiera plus loin (p. 234) l'exactitude de l'étymologie avancée par Colbacchini et Albisetti, sans qu'il faille exclure *a priori* que le même nom propre puisse comporter plusieurs interprétations.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas besoin de preuves supplémentaires pour reconnaître que le mythe bororo appartient au même groupe que les mythes gé, et qu'il est avec eux dans un rapport de transformation. Cette transformation consiste : 1° dans un affaiblissement des oppositions, pour ce qui touche à l'origine du feu ; 2° dans une inversion du contenu étimologique explicite, qui est ici l'origine du vent et de la pluie : anti-feu ; 3° dans la permutation du héros, qui se trouve occuper la place dévolue au jaguar par les mythes gé : maître du feu ; 4° dans une inversion corrélatrice des liens de filiation : le jaguar gé est le père (adoptif) du héros, tandis que le héros bororo, congru au jaguar, est un fils (vrai) d'un père humain ; 5° dans une permutation (équivalant à une inversion) des attitudes familiales : dans le mythe bororo, la mère est « rapprochée » (incestueuse), le père « éloigné » (meurtrier) ; dans les versions gé, au contraire, c'est le père adoptif qui est « rapproché » : protecteur de l'enfant, *comme* une mère — il le porte, le nettoie, le désaltère, le nourrit — et *contre* la mère — qu'il incite son fils à blesser ou tuer —, tandis que la mère adoptive est « éloignée », puisqu'animée d'intentions meurtrières.

Enfin, le héros bororo n'est pas un jaguar (bien qu'il en exerce discrètement la fonction), mais on nous dit que pour tuer son père, il se transforme en cerf. Les problèmes relatifs à la position sémantique des cervidés dans la mythologie sud-américaine seront discutés ailleurs, et nous nous bornerons à formuler la règle permettant de transformer cet épisode dans un épisode correspondant du groupe gé. Celui-ci met en scène un jaguar vrai, qui ne tue pas son fils « faux » (= adoptif), bien que cette conduite eût été conforme, et à la nature du jaguar (carnassier), et à celle du héros (en situation de proie). Inversement, dans le mythe bororo, un faux cerf (le héros déguisé) tue son vrai père, bien que cette conduite soit en contradiction avec la nature du cerf (herbivore), et avec la nature de la victime (chasseur à l'affût). On se souvient, en effet, que le meurtre a lieu pendant une partie de chasse dirigée par le père.

De nombreux mythes nord- et sud-américains mettent le jaguar et le cerf en corrélation et opposition au sein d'un couple. Pour nous en tenir ici à des tribus relativement proches des Bororo, il est significatif que les Kayua du sud de Mato Grosso, dont l'affiliation linguistique est douteuse, font du jaguar et du cerf les premiers maîtres du feu (M₆₂ : Schaden p. 107-123). Ces deux espèces, ici associées (mais à l'origine des temps), sont opposées par un mythe mundurucu (M₃₇). Et des mythes tukuna (M₆₃) dont on connaît des équivalents en Amérique du Nord (notamment chez les

régime alimentaire : le jaguar est un prédateur, consommateur de viande crue ; le vautour, un charognard, consommateur de viande corrompue. Et pourtant, tous les mythes tiennent compte de l'élément pourriture : l'ensemble gé, de façon très faible et presque par allusion, avec l'incident du héros couvert de fiente et de vermine. L'ensemble bororo, que nous avons examiné au début, est un peu plus net (M_1 : héros costumé en charogne ; M_2 : héros souillé de fiente par son fils transformé en oiseau ; M_3 : héros « putréfié » par les pets de sa grand-mère ; M_5 : héroïne exsudant les maladies en guise d'évacuation intestinale). Et comme on vient de le voir, l'ensemble tupi-guarani est parfaitement explicite.

On vérifie ainsi que les mythes gé d'origine du feu, comme les mythes tupi-guarani sur le même thème, opèrent au moyen d'une double opposition : entre cru et cuit d'une part, entre frais et corrompu de l'autre. L'axe qui unit le cru et le cuit est caractéristique de la culture, celui qui unit le cru et le pourri, de la nature, puisque la cuisson accomplit la transformation culturelle du cru, comme la putréfaction en est la transformation naturelle.

Dans l'ensemble global ainsi restitué, les mythes tupi-guarani illustrent une démarche plus radicale que les mythes gé : pour la pensée tupi-guarani, l'opposition pertinente est entre la cuisson (dont les vautours détenaient le secret) et la putréfaction (qui définit aujourd'hui leur régime alimentaire) ; alors que, pour les Gé, l'opposition pertinente est entre la cuisson des aliments et leur consommation à l'état cru, comme fait désormais le jaguar.

Le mythe bororo pourrait alors traduire un refus, ou une incapacité, de choisir entre les deux formules, et dont il faudra chercher la raison. Le thème de la pourriture y est plus fortement marqué que chez les Gé, celui du carnivore prédateur en est presque complètement absent. D'autre part, le mythe bororo adopte le point de vue de l'homme conquérant, c'est-à-dire de la culture (le héros de M_1 invente lui-même l'arc et les flèches, comme le singe de M_{55} — contrepartie naturelle de l'homme — invente le feu qu'ignore le jaguar). Les mythes gé et tupi-guarani (plus proches sous ce rapport) se situent davantage dans la perspective des animaux dépouillés, qui est celle de la nature. Mais la frontière entre nature et culture se trouve tout de même déplacée, selon qu'on considère les Gé ou les Tupi. Chez les premiers, elle passe entre le cru et le cuit ; chez les seconds, entre le cru et le pourri. Les Gé font donc de l'ensemble (cru + pourri) une catégorie naturelle ; les Tupi font de l'ensemble (cru + cuit) une catégorie culturelle.

FUGUE DES CINQ SENS

Partielle et provisoire, l'ébauche de synthèse où nous a mené la deuxième partie n'est pas absolument convaincante, car elle laisse de côté d'importants fragments du mythe de référence, dont on n'a pas établi qu'ils se retrouvent aussi dans le groupe gé. Or, la méthode que nous suivons n'est légitime qu'à condition d'être exhaustive : si l'on se permettait de traiter les divergences apparentes entre des mythes, dont on affirme par ailleurs qu'ils relèvent d'un même groupe, comme le résultat, tantôt de transformations logiques, tantôt d'accidents historiques, la porte serait grande ouverte aux interprétations arbitraires : car on pourrait toujours choisir la plus commode, et solliciter la logique quand l'histoire se dérobe, quitte à se rabattre sur la seconde si la première fait défaut. Alors, l'analyse structurale reposerait entièrement sur des pétitions de principe, et elle perdrait sa seule justification, qui réside dans le codage à la fois unique et le plus économique, auquel elle sait réduire des messages dont la complexité était fort rebutante et qui, avant qu'elle n'intervienne, semblaient impossibles à déchiffrer. Ou l'analyse structurale réussit à épuiser toutes les modalités concrètes de son objet, ou on perd le droit de l'appliquer à l'une quelconque de ces modalités.

A prendre le texte à la lettre, l'épisode de l'expédition au royaume des âmes, dont un père offensé attend la mort de son fils, existe seulement dans le mythe bororo. Cela semble d'autant plus évident que cet épisode est la conséquence directe de la conduite incestueuse du héros, également absente des mythes gé.

Considérons cet épisode de plus près. Le héros est expédié au monde aquatique des âmes avec une mission précise. Il devra voler trois objets qui sont dans l'ordre : le grand hochet, le petit hochet, le cordon de sonnailles. Trois objets, donc, destinés à faire du bruit, ce qui explique — le texte étant, sur ce point, formel — que le père les ait choisis ; il espère que son fils ne pourra s'en emparer sans les mouvoir, et qu'ainsi alertées, les âmes se chargeront de punir l'audacieux. Ce point une fois précisé, certains rapprochements apparaissent avec les mythes gé.

Mais, avant de nous expliquer là-dessus, il convient de souligner que

Passons maintenant au mythe apinayé (M_9) dont ce motif est apparemment absent. C'est qu'un autre le remplace, qui manque ailleurs : l'origine de la vie brève. Oublieux des conseils du jaguar, le héros répond à plus d'appels qu'il n'aurait dû, autrement dit, il se laisse lui-même troubler par du bruit. Il lui était permis de répondre aux appels sonores du rocher et du bois dur, et s'il s'en était tenu là, les hommes auraient vécu aussi longtemps que ces êtres minéral ou végétal ; mais comme il répond également « au doux appel du bois pourri, » la durée de la vie humaine sera désormais écourtée¹.

Les trois mythes (M_1 , M_9 , M_{10}) — bororo, apinayé, timbira — se ramènent donc, sous ce rapport, à un dénominateur commun, qui est : une conduite réservée, sous peine de mort, vis-à-vis du bruit. Dans M_1 et M_{10} , le héros ne doit pas *provoquer les autres par du bruit, sinon il mourra* ; dans M_9 , il ne doit pas se *laisser provoquer par tous les bruits*, car, selon le seuil acoustique auquel il réagira, les hommes (c'est-à-dire *les autres*) *mourront plus ou moins vite*.

Dans M_1 et M_{10} , le héros est *sujet de bruit* ; il en fait *un peu*, mais *pas beaucoup*. Dans M_9 , il est *objet de bruit* et peut en percevoir *beaucoup, pas un peu*. Ne peut-on supposer que, dans les trois cas, le caractère de la vie sur terre, d'être — par sa durée mesurée — une médiatisation de l'opposition entre l'existence et la non-existence, est conçu comme une fonction de l'impossibilité où l'homme se trouve, de se définir sans ambiguïté à l'égard du silence et du bruit ?

Seule la version apinayé formule explicitement cette proposition métaphysique. Cette singularité s'accompagne d'une autre, puisque le mythe apinayé est également le seul où figure l'épisode de l'ogre. Ces deux singularités sont liées. Un lemme permettra d'en faire la démonstration.

Justifions d'abord la place de « la vie brève » dans un mythe d'origine du feu. Un mythe des Karaja, qui ne sont pas des Gé, mais dont le territoire jouxte celui des Apinayé dans la vallée de l'Araguaya plus au sud, rend très apparent le lien entre les deux thèmes :

M_{70} . Karaja : la vie brève (1).

Au commencement des temps, les hommes vivaient avec leur ancêtre Kaboi dans les entrailles de la terre, où brillait le soleil quand il faisait

1. Comme cela arrive souvent, un mythe de la Guyane (taulipang, M_{69}) préserve cet épisode, mais dépouillé de sa signification générale, et simplement inséré dans la geste d'un héros : Makunaima meurt pour avoir, contrairement aux recommandations de son frère, répondu au cri lointain de l'ogre Paima, ou d'un spectre (K.G. 1, p. 49). Pour le mythe complet en Guyane, cf. plus bas, p. 192, n. 1.

Au sujet de l'opposition : rocher/pourriture, et de sa relation symbolique avec la durée de la vie humaine, on notera qu'à la fin des funérailles d'un des leurs, les Kaingang du Brésil méridional frictionnent leur corps avec du sable et des cailloux, parce que ces êtres ne sont pas sujets à la pourriture : « Je veux, disent-ils, être pareil à la pierre qui ne meurt jamais. Je deviendrai aussi vieux que les pierres » (Henry, p. 184).

est incombustible parce que véreuse. Entre l'appel d'un oiseau doté d'une chair gâtée et d'une femme abîmée¹, et celui du bois pourri, l'affinité est donc plus grande qu'il n'apparaît de prime abord.

La comparaison entre les versions apinayé et karaja de l'origine de la vie brève offre un autre intérêt, qui est de rendre manifeste le lien entre ce motif et celui de l'origine de la cuisine. Pour allumer le feu, il faut ramasser du bois mort, donc attribuer à celui-ci une vertu positive bien qu'il soit privation de vie. En ce sens, faire la cuisine, c'est bien « entendre l'appel du bois pourri. »

Il y a plus : la vie civilisée requiert, non seulement le feu, mais aussi les plantes cultivées que ce même feu permet de faire cuire. Or, les indigènes du Brésil central sont des écobueurs primitifs, qui ne pourraient, avec leurs seules haches de pierre, abattre les arbres de la forêt. Ils doivent recourir au feu, entretenu pendant des jours au pied des troncs, jusqu'à ce que le bois vif se soit lentement consumé et cède à l'attaque d'outils rudimentaires. Que cette « cuisson » préculinaire du bois vif pose un problème logique et philosophique, résulte bien de l'interdiction constante d'abattre le bois « vivant » en guise de bois de chauffage. A l'origine, racontent les Mundurucu, il n'y avait pas de bois à brûler, que ce soit du bois sec ou du bois pourri. Seul le bois vif existait (Kruse 2, p. 619). « Pour autant qu'on sache, les Yurok n'abattaient jamais du bois vif pour le brûler ; la même règle prévalait chez les autres Indiens de Californie, et probablement chez tous les indigènes américains avant l'introduction des haches de métal. Le bois à brûler provenait d'arbres morts, encore sur pied ou tombés. » (Kroeber, *in* : Elmendorf, p. 220, n. 5.) Seul, donc, le bois mort est un combustible autorisé. Violenter cette prescription serait faire acte de cannibalisme envers le monde végétal².

Et pourtant, l'écobuage oblige l'homme à brûler le bois vif, pour obtenir les plantes cultivées qu'il s'interdira de cuire autrement que sur un feu de bois mort. Qu'un obscur sentiment de faute s'attache à une technique agricole qui fait, d'une certaine forme de cannibalisme, la condition préliminaire d'une alimentation policée, un mythe timbira (M₇₁) le confirme. Le héros est un Indien, accidentellement brûlé dans son jardin, pour avoir marché sur un tronc d'arbre abattu qui continuait de se consumer en dedans. La blessure est jugée inguérissable, et l'homme serait mort si des fantômes bienveillants (ceux de ses grands-parents) n'étaient venus à son secours. Mais, de l'avoir subie et d'en être réchappé rend le héros capable de guérir à son tour les violentes douleurs abdominales, consécutives à l'ingestion de viande rôtie, portée à la bouche avec des mains souillées

1. Les Bakairi attribuent à la sariema des plumes « vilaines et grêles » (von den Steinen 2, p. 488-489).

2. Dans une intéressante étude parue alors que ce livre était déjà sous presse, Heizer souligne (p. 189) le caractère exceptionnel de l'abattage du bois vif pour faire le feu.

du sang de la chasse (Nim. 8, p. 246-247) : douleurs internes au lieu de blessure externe, mais résultant aussi de la conjonction du mort et du vif¹.

Ce n'est donc pas arbitrairement que le mythe apinayé (M₉) utilise « l'appel du bois pourri », pour passer de l'obtention du feu de cuisine à la rencontre d'un ogre cannibale. Nous avons déjà montré qu'entre la vie brève et l'obtention du feu de cuisine, il existe une liaison intrinsèque. Et nous comprenons maintenant que, chez des écobueurs, même la cuisine végétarienne peut être indissociable d'un « cannibalisme », également végétarien. La vie brève se manifeste de deux façons : soit par la mort naturelle — vieillesse ou maladie — ainsi qu'il advient aux arbres quand ils « meurent » et se transforment en bois à brûler ; soit par la mort violente reçue d'un ennemi qui peut être un cannibale — donc un ogre — et qui l'est toujours au moins dans une acception métaphorique, fût-ce sous l'aspect du défricheur s'attaquant à l'arbre vivant. Il est donc logique que, dans le mythe apinayé, l'épisode de la rencontre avec l'ogre (qui est une « ombre » ou un « fantôme ») suive sans transition celui de l'appel du bois pourri (donc aussi un fantôme). De cette façon, la mort s'introduit sous ses deux aspects.

* *
* *

Toutefois, le mythe apinayé pose un problème que nous n'avons pas encore résolu. Quel sens faut-il attacher à la notion bizarre d'un appel, émanant d'un être, végétal ou minéral, dénué de pouvoir d'articulation ?

Le mythe énumère les trois appels auxquels le héros devra répondre ou rester sourd. En allant du plus fort au plus faible, ce sont les appels du rocher, de l'arbre dur aroeira, enfin du bois pourri. Nous possédons des indications sur la valeur symbolique du bois pourri dans la mythologie des Gé : c'est une anti-nourriture végétale², la seule que les hommes consommaient avant l'introduction des techniques agricoles. Plusieurs mythes gé, sur lesquels nous reviendrons, attribuent le don des plantes cultivées à une

1. Les Bororo partagent cette répulsion pour le sang : « Ils se jugent infectés quand, pour une raison quelconque et fût-ce même en tuant des animaux sauvages, il leur arrive d'être souillés de sang. Tout de suite, ils se mettent en quête d'eau où ils se lavent et se relavent, jusqu'à ce que la moindre trace ait disparu. D'où leur dégoût pour la nourriture sanguinolente » (Colb. 1, p. 28). Une telle attitude n'est pas universelle en Amérique tropicale, puisque les Nambikwara consomment à moitié crus et saignants les petits animaux qui font l'essentiel de leur alimentation carnée (L.-S. 3, p. 303-304).

2. L'idée se retrouve en Amérique du Nord, surtout dans la zone du nord-ouest, où l'histoire de « l'ogresse à la hotte » figure dans de nombreuses versions dont les détails offrent un parallélisme remarquable avec les versions gé. Sans doute, beaucoup de mythes du Nouveau Monde ont-ils une diffusion panaméricaine. Cependant, le nord-ouest de l'Amérique du Nord et le Brésil central possèdent tant de traits en commun qu'un problème d'histoire culturelle ne peut manquer de se poser. Le moment n'est pas encore venu d'ouvrir ce dossier.

femme-étoile, descendue sur la terre pour y épouser un mortel. Auparavant, les hommes mangeaient leur viande accompagnée de bois pourri en guise de légumes (Apinayé : Nim. 5, p. 165 ; Timbira : Nim. 8, p. 245 ; Kraho : Schultz, p. 75 ; Kayapo : Banner 1, p. 40, Métraux 8, p. 17-18). On peut en conclure que, sous le rapport de l'opposition entre nature et culture, le bois pourri est l'inverse des plantes cultivées.

Or, l'épisode de l'ogre montre le héros décevant son ravisseur, en lui laissant à sa place une pierre à dévorer. La pierre, le roc, apparaissent donc comme le terme symétrique et inverse de la chair humaine. Remplissant alors la case vide avec le seul terme culinaire encore disponible, la chair animale, on obtient le tableau suivant :

	roc		chair humaine	}	<i>viande</i>
<i>bois</i>	{	bois dur	chair animale		
		bois pourri	plantes cultivées		

Qu'est-ce que cela signifie ? La série des trois « appels » recouvre, dans l'ordre inverse, une partition de l'alimentation en trois catégories : agriculture, chasse, cannibalisme. De plus, ces trois catégories, qu'on pourrait appeler « gustatives », sont codées dans les termes d'un autre système sensoriel : celui de l'ouïe. Enfin, les symboles auditifs employés ont la propriété remarquable de suggérer immédiatement deux autres codages sensoriels : l'un olfactif, l'autre tactile, comme on peut le voir ci-dessous :

CODE :	<i>auditif</i>	<i>gustatif</i>	<i>olfactif</i>	<i>tactile</i>
--------	----------------	-----------------	-----------------	----------------

ROC	appel bruyant	plantes cultivées	imputrescible	dur
BOIS DUR ...	↓	X	↓	↓
BOIS POURRI.	doux appel	X	putride	mou

Dès lors, on comprend le sens très précis qu'il convient de donner au vocalisme de la pierre et du bois : les émetteurs de bruit doivent être choisis de telle façon qu'ils possèdent également d'autres connotations sensorielles. Ce sont des opérateurs, permettant d'exprimer l'isomorphisme de tous les systèmes d'oppositions relevant de la sensibilité, et donc de poser comme totalité un groupe d'équivalences associant la vie et la mort, l'alimentation végétale et le cannibalisme, la pourriture et l'imputrescibilité, la mollesse et la dureté, le silence et le bruit.

*
* *
*

La preuve peut en être fournie ; car nous possédons, provenant des mêmes populations ou de populations plus ou moins voisines, des variantes

Les trois appels du mythe apinayé se retrouvent, en codage olfactif, chez les Shipaia dont le mythe de l'origine de la vie brève pourrait presque s'intituler : les trois odeurs :

M₇₆. *Shipaia : la vie brève.*

Le démiurge souhaitait rendre les hommes immortels. Il leur dit de se poster au bord de l'eau et de laisser passer deux pirogues ; mais il leur faudrait arrêter la troisième, pour saluer et embrasser l'Esprit qui y serait.

La première pirogue contenait une corbeille remplie de viande pourrie, qui puait énormément. Les hommes coururent à sa rencontre : la mauvaise odeur les repoussa. Ils pensaient que cette pirogue transportait la mort. Mais la mort occupait la seconde pirogue, et elle avait forme humaine. Aussi les hommes lui firent bon accueil et l'embrassèrent. Quand le démiurge survint dans la troisième pirogue, il dut constater que les hommes avaient choisi la mort, contrairement aux serpents, aux arbres et aux pierres qui, eux, avaient attendu l'Esprit d'immortalité. Si les hommes avaient fait de même, ils changeraient de peau devenus vieux, et rajeuniraient comme les serpents (Nim. 3, p. 385).

Le codage tactile était déjà implicitement donné dans la série : roc, bois dur, du mythe apinayé. Il apparaît de façon plus explicite dans un mythe tupi :

M₇₇. *Tenetehara : la vie brève (1).*

Le premier homme, créé par le démiurge, vivait dans l'innocence bien qu'il possédât un pénis toujours en érection et dont il essayait vainement de provoquer la détumescence en l'arrosant avec de la soupe de manioc. Instruite par un esprit aquatique (subséquemment castré et tué par son mari) la première femme apprit à celui-ci comment ramollir son pénis en se livrant au coït. Quand le démiurge vit le pénis flaccide, il se mit en colère et dit : « Désormais, tu auras un pénis mou, tu feras des enfants, et puis tu mourras ; ton enfant grandira, il fera aussi un enfant, et il mourra à son tour » (Wagley-Galvão, p. 131)¹.

A propos des Urubu, qui sont une tribu voisine, Huxley (p. 72-87) a bien mis en évidence le rôle fondamental que jouent, dans la philosophie indigène, les catégories de « dur » et de « mou ». Elles servent à distinguer des modes du discours, des types de conduite, des genres de vie, et même deux aspects du monde.

Le code visuel nous retiendra plus longtemps, en raison des problèmes

1. Comparer avec le pénis de cire fondant au soleil, également cause de la vie brève dans un mythe ofaïé (Ribeiro 2, p. 121-123).

d'interprétation qu'il soulève. Voici d'abord un mythe qui combine le code visuel avec d'autres :

M₇₈. *Caduweo : la vie brève.*

Un célèbre chaman rendit visite au créateur pour connaître le moyen de rajeunir les vieillards et de faire bourgeonner les arbres morts. Il s'adresse à plusieurs habitants de l'au delà, qu'il prend pour le créateur, mais qui lui expliquent n'être que ses cheveux, ses rognures d'ongle, son urine... Enfin il arrive à destination, et présente sa requête. Son esprit gardien lui avait appris qu'il ne devrait, sous aucun prétexte, fumer la pipe du créateur, accepter le cigare qu'il lui offrirait (et qu'il fallait au contraire lui arracher brutalement), enfin, regarder sa fille.

Après avoir triomphé de ces trois épreuves, le chaman obtient le peigne à ressusciter les morts, et la résine (= sève) qui fait reverdir le bois. Il était déjà sur le chemin du retour, quand la fille du créateur le poursuivit pour lui rendre un morceau de tabac qu'il avait oublié. Elle le héla à grands cris pour qu'il s'arrête. Involontairement, le héros se retourna, et vit un orteil de la jeune femme que ce simple coup d'œil suffit à rendre enceinte. Aussi le créateur le fit-il mourir dès son retour, et le rappela près de lui pour qu'il prît soin de sa femme et de son fils. Dorénavant, les hommes ne pourront se soustraire à la mort (Ribeiro 1, p. 157-160 ; Baldus 4, p. 109).

Utilisant un codage purement visuel, un second mythe tenetehara donne, de la vie brève, une interprétation apparemment différente de M₇₇ :

M₇₉. *Tenetehara : la vie brève (2).*

Une jeune Indienne rencontra un serpent dans la forêt, qui devint son amant et dont elle eut un fils, déjà adolescent dès l'instant qu'il fut né. Chaque jour, ce fils allait en forêt faire des flèches pour sa mère dont, chaque soir, il regagnait le giron. Le frère de la femme surprit son secret et il la convainquit de se cacher, sitôt que le fils la quitterait. Quand celui-ci revint le soir et voulut, comme à l'habitude, pénétrer dans la matrice de sa mère, celle-ci avait disparu.

L'adolescent consulta sa grand-mère serpent, qui lui conseilla d'aller à la recherche de son père. Mais il n'en avait nulle envie ; aussi, la nuit venue, il se changea en rayon de lumière, et monta au ciel, emportant son arc et ses flèches. Dès qu'il fut arrivé, il brisa ses armes en menus fragments qui devinrent les étoiles. Comme tout le monde dormait à l'exception de l'araignée, seule celle-ci fut témoin du spectacle. Pour cette raison, les araignées (à la différence des hommes) ne meurent pas avec l'âge, mais changent de peau. Autrefois, les hommes et les autres animaux changeaient aussi de peau quand ils devenaient vieux, mais dorénavant, ils meurent (Wagley-Galvão, p. 149).

On retrouve, dans ce mythe, la fille au serpent dont le sexe est ouvert, permettant à son mari, ou à son fils, de s'y abriter à volonté (cf. p. 132-134). De

ce point de vue, les deux mythes tenetehara sur l'origine de la vie brève sont moins différents qu'il ne semble, puisque dans le premier, la femme est aussi initiée à la vie sexuelle par un serpent aquatique, qu'elle convie au coït en cognant sur une calebasse posée sur l'eau. D'après une version urubu (M₈₀), ce serpent est le pénis long d'un kilomètre, fabriqué par le demiurge pour la satisfaction des femmes car, à l'origine, les hommes étaient pareils à des enfants et asexués (Huxley, p. 128-129). Dans le premier mythe tenetehara (M₇₇), le meurtre du serpent prive la femme de son partenaire et l'incite à séduire son mari, en conséquence de quoi apparaissent la vie, la mort, et la succession des générations. Dans le mythe urubu, après que le serpent eut été tué, le demiurge coupa son corps en tronçons qu'il distribua aux hommes en guise de pénis individuels ; en conséquence de quoi les femmes concevront les enfants dans leur ventre (et non plus dans un pot), et elles accoucheront douloureusement. Mais comment convient-il d'interpréter le second mythe tenetehara ?

Le point de départ est le même : conjonction d'une femme (ou des femmes, M₈₀) et d'un serpent. Cette conjonction est suivie d'une disjonction, puis, dans les trois cas, d'un morcellement : pénis du serpent coupé (M₇₇), tête du serpent coupée et son corps morcelé (M₈₀), fils-serpent définitivement isolé du corps de sa mère (M₈₁). Mais, dans les deux premiers cas, le morcellement se projette dans la durée sous forme de périodicité : le pénis masculin sera alternativement dur et mou, les générations succéderont aux générations, la vie et la mort alterneront, les femmes engendreront dans la souffrance... Dans le troisième cas (M₇₉), le morcellement se projette dans l'espace : le fils-serpent (mort aussi, comme les autres serpents, à sa nature ophidienne, puisqu'il refuse de rejoindre son père) brise son arc et ses flèches en morceaux qui, éparpillés dans le ciel nocturne, y deviennent les étoiles. C'est parce que l'araignée a été le témoin oculaire de ce morcellement que pour elle, et pour elle seule, la périodicité (changement de peau) a valeur de vie, alors que pour l'homme, elle a valeur de mort.

Par conséquent, le code visuel fournit à M₇₉ le moyen d'une double opposition. D'abord, entre visible et non-visible, puisque les araignées éveillées n'ont pas été seulement témoins d'un spectacle particulier : auparavant, il n'y avait rien à voir ; le ciel nocturne était sombre et uniforme, et, pour le rendre « spectaculaire », il fallait que les étoiles vinsent tout à la fois le meubler et l'éclairer. En second lieu, ce spectacle originel est qualifié, puisqu'il résulte du morcellement s'opposant à l'intégrité.

Cette analyse est confirmée par un groupe de mythes tukuna qui concernent aussi l'origine de la vie brève, tout en la situant dans une perspective assez différente, peut-être à cause de l'ancienne croyance des Tukuna en un rite permettant aux hommes d'obtenir l'immortalité (Nim. 13, p. 136) :

M₈₁. *Tukuna* : la vie brève.

Jadis, les hommes ignoraient la mort. Il advint qu'une fille, recluse à l'occasion de sa puberté, négligea de répondre à l'appel des (dieux)

TABLE DES MATIÈRES

OUVERTURE	9
I.	9
II.	22

PREMIÈRE PARTIE

THÈME ET VARIATIONS	41
I. <i>Chant Bororo</i>	43
a) Air du dénicheur d'oiseaux	43
b) Récitatif	45
c) Première variation	56
d) Interlude du discret	58
e) Suite de la première variation	63
f) Deuxième variation	67
g) Coda	71
II. <i>Variations Gé.</i>	74
a) Première variation	74
b) Deuxième —	75
c) Troisième —	76
d) Quatrième —	79
e) Cinquième —	80
f) Sixième —	80
g) Récitatif	81

DEUXIÈME PARTIE

I. <i>Sonate des bonnes manières</i>	89
a) La profession d'indifférence	89
b) Rondeau du caetetu	92
c) La civilité puérile	116
d) Le rire réprimé	128

II. <i>Symphonie brève</i>	143
Premier mouvement : Gé	143
Deuxième mouvement : Bororo	145
Troisième mouvement : Tupi	149

TROISIÈME PARTIE

I. <i>Fugue des cinq sens</i>	155
II. <i>Cantate de la sarigue</i>	172
a) Récit de la sarigue	172
b) Air en rondeau	178
c) Second récit	191
d) Air final : le feu et l'eau	195

QUATRIÈME PARTIE

<i>L'ASTRONOMIE BIEN TEMPÉRÉE</i>	203
I. <i>Inventions à trois voix</i>	205
II. <i>Double canon renversé</i>	222
III. <i>Toccata et fugue</i>	246
a) Les Pléiades	246
b) L'Arc-en-ciel	252
IV. <i>Pièce chromatique</i>	261

CINQUIÈME PARTIE

<i>SYMPHONIE RUSTIQUE EN TROIS MOUVEMENTS</i>	289
I. <i>Divertissement sur un thème populaire</i>	291
II. <i>Concert d'oiseaux</i>	306
III. <i>Noces</i>	325
TABLE DES SYMBOLES	348
BESTIAIRE	351
INDEX DES MYTHES	367
INDEX GÉNÉRAL	373
BIBLIOGRAPHIE	383
TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE	398
TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE	399
TABLE DES MATIÈRES	401

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE
DARANTIERE A DIJON, LE
DIX SEPTEMBRE M. CM. LXIV

La Science des mythes : tel eût pu être le titre de ce livre, si l'auteur n'avait été ramené à des prétentions plus modestes par le sentiment que, sur la voie qu'il a essayé d'ouvrir, tout ou presque tout reste à faire avant qu'on ait le droit de parler de science véritable. Car si, comme on l'espère, la connaissance de l'homme marque ici quelques progrès, ceux-ci ne tiennent à rien d'autre qu'une attitude résolue d'humilité devant l'objet, qui, pour la première fois peut-être, a permis de prendre complètement les mythes *au sérieux*.

De l'analyse scrupuleuse d'un mythe, s'amplifiant jusqu'à englober la majeure partie des mythes de l'Amérique tropicale, il résulte en effet que, même là où l'esprit humain semble le plus libre de s'abandonner à sa spontanéité créatrice, il n'existe, dans le choix qu'il fait des images, dans la manière dont il les associe, les oppose ou les enchaîne, nul désordre et nulle fantaisie. Pas plus, donc, que les sciences physiques ne peuvent ménager une place à l'arbitraire dans les œuvres de la nature, pas plus, si l'homme doit devenir un jour objet de connaissance scientifique, il ne saurait y avoir de l'arbitraire dans les œuvres de l'esprit.

On ne se dispose pas, pour autant, à réduire la pensée au déroulement mécanique de quelques opérations abstraites, dans le produit desquelles l'homme ne se reconnaîtrait plus. Par son titre d'inspiration culinaire, ce livre se réfère aux exigences du corps, et aux rapports élémentaires que l'homme entretient avec le monde. Par sa construction musicale, qui lui donne l'allure d'un vaste oratorio dont les parties évoquent tour à tour le thème et les variations, la sonate, la fugue, la cantate et la symphonie, il rapproche les démarches de la pensée mythique de celles de la musique qui, de tous les beaux-arts, est celui qui ressemble le plus à une science, tout en étant la source d'émotions incomparables. Il ne s'agit donc pas d'appauvrir, d'exclure ou de morceler, mais, au contraire, d'intégrer tous les aspects de la connaissance de l'homme, dans un effort d'élucidation qui serait condamné d'avance, s'il ne procédait du respect.

En sorte qu'à partir de l'opposition, triviale en apparence, du cru et du cuit, on verra d'abord se déployer la puissance logique d'une mythologie de la cuisine, conçue par des tribus sud-américaines où l'auteur a pris ses exemples parce qu'il a vécu dans leur intimité; puis émerger certaines propriétés générales de la pensée mythique, où se trouve en germe une philosophie de la société et de l'esprit.

CLAUDE
LÉVI-STRAUSS

**LE CRU
ET
LE CUIT**

PLON