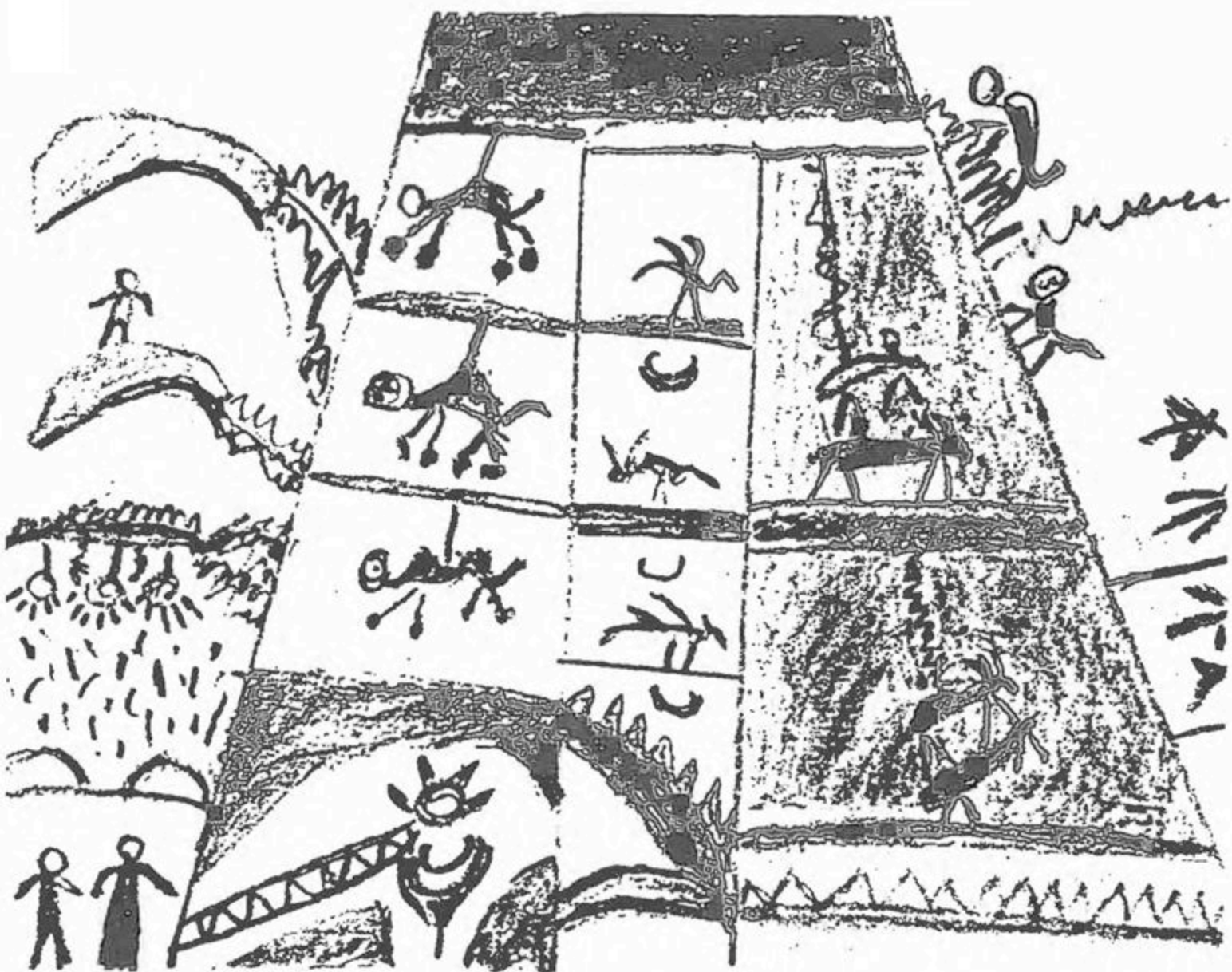
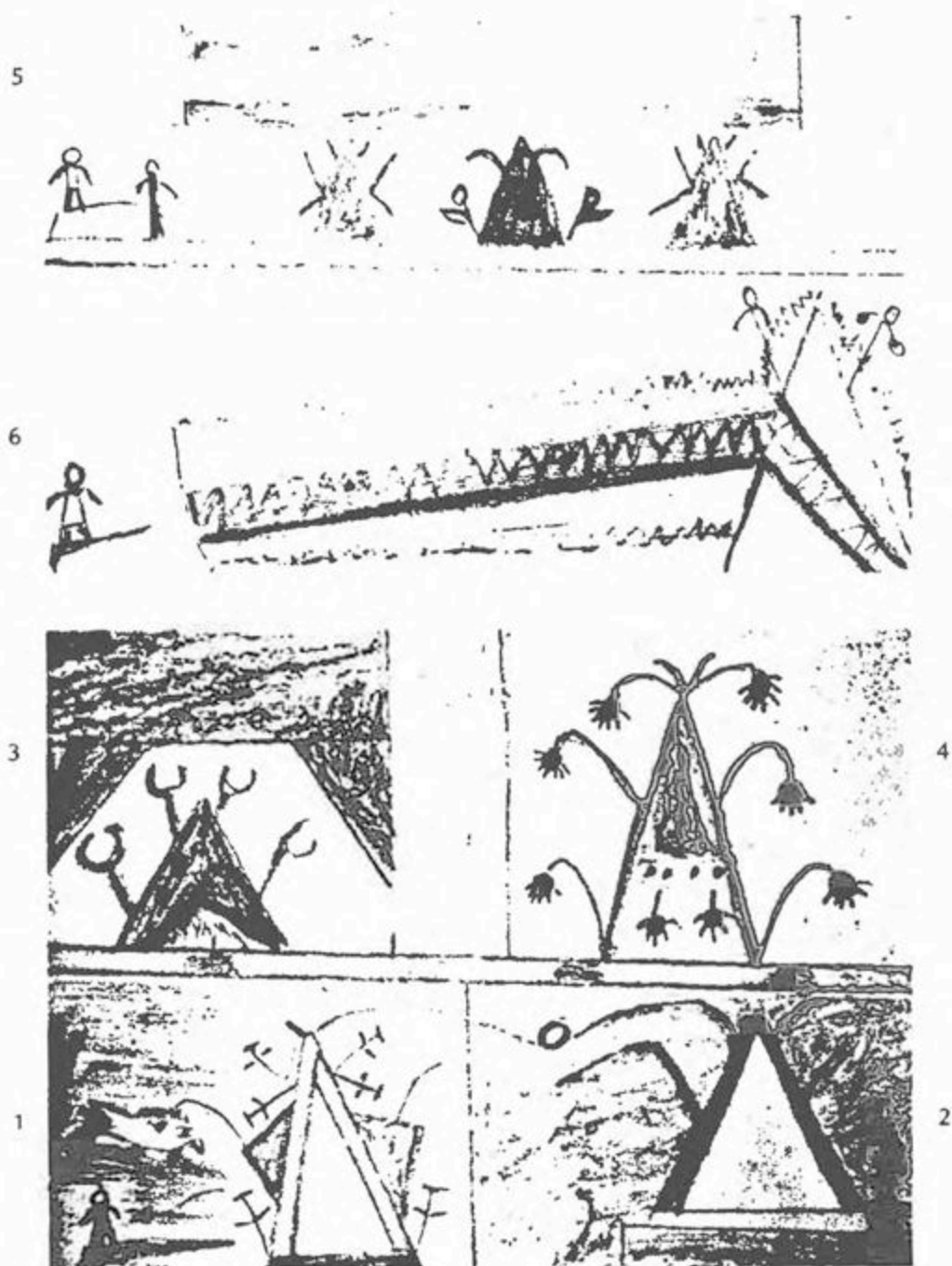


RES 3 Spring 1982





(1) Le village de la mer. (2) Le village suspendu dans le ciel. (3) Le village souterrain. (4) Le village des morts. (5) Nele ukkurwar montre les villages d'esprits à ses femmes vaillantes. (6) Le départ de Nele ukkurwar devant le fleuve d'or qui mène aux villages.

Le chemin des métamorphoses

Un modèle de connaissance de la folie dans un chant chamanique cuna

CARLO SEVERI

Les chamans cuna¹ distinguent nettement entre symptôme somatique et trouble psychique. La formulation de cette distinction est claire dans la terminologie indigène: être attaqué par les esprits dans le fonctionnement de son corps, ou dans la séquence événementielle du destin individuel (par exemple un malheur, telle la mort successive de ses enfants), c'est "avoir" une maladie. On dira alors: *we poni nai*, "Il a un esprit suspendu autour du cou." Être "fou", ou avoir un comportement que la pensée indigène associe à l'état de folie, c'est pour le chaman cuna être une maladie: *we poni*, "Il est un esprit-maladie."

Suivant cette distinction fondamentale, qui s'applique à la toute première émergence du symptôme, le traitement de la folie prévoit la récitation rituelle par le chaman, auprès du hamac où gît (souvent ligoté) le malade, d'un chant thérapeutique spécifique: le *nia-ikala* ("le chant, ou le chemin, de l'esprit-*nia*"), qui raconte la grande aventure des esprits-adjuvants du chaman, partis à la recherche de l'âme perdue du malade. Episode central du *nia-ikala* (et distinct du reste du texte par un titre particulier), le *nia-ikar-kalu* constitue une sorte de carte géographique, ou de journal de bord, du voyage des esprits du chaman.²

1. Les Cuna habitent aujourd'hui, en leur grande majorité, l'Archipel dit des Mulatas (Comarca de San Blas), constitué de quelques deux cents îlots généralement situés très près de la côte atlantique de Panama. Ils comptent de 27.000 à 30.000 membres et parlent une langue de la famille chibcha. Une petite minorité, qui refuse encore tout contact avec les Blancs, vit en deux régions de la grande forêt du Darién. L'implantation dans la région des îles de ces groupes d'agriculteurs tropicaux, où la chasse en forêt et la pêche jouent encore un certain rôle économique, semble être relativement récente (Nordenskiöld 1938). Quelques villages cuna restent encore dans le Cayman colombien, qui semble avoir été le lieu d'origine de cette ethnie.

Le système de parenté est bilinéaire, uxori-local et régi par une rigoureuse endogamie de groupe (Howe 1976).

2. J'ai récolté le *nia-ikar-kalu* au printemps de 1979, au cours d'un séjour de terrain financé par une allocation de recherche du Collège de France. Je remercie les Professeurs Claude Lévi-Strauss et George Devereux, qui m'ont accordé leur confiance, et le chaman cuna Enrique Gómez, qui m'a communiqué ce texte dans sa double version orale et pictographique. Je dois à sa patience et à son amitié d'avoir pu m'introduire à la connaissance de la folie cuna. Un remerciement amical aussi à Plácido Gómez, le fils d'Enrique, qui a été mon ami et mon camarade de travail et d'études dans la transcription et la traduction espagnoles de ce texte.

En décrivant minutieusement les étapes de ce chemin mythique — les "villages d'esprits-*nias*" (*kalu*) que parcourt l'armée des esprits du chaman dans sa recherche de l'âme perdue — ce texte reconstruit progressivement l'histoire de la pathologie mentale. Ce chemin inconnu emprunté par les *nias* pour enlever l'âme de l'Indien devenu fou est lentement exploré par l'esprit-voyant du bois *balsa* (*Nele ukkurwar*) et l'armée de ses "femmes vaillantes" (*walepunkan pulekana*): chaque village représente simultanément un lieu marqué dans une cosmologie mythique et une "étape" du développement présumé de la maladie mentale.

L'analyse que j'en propose ici va porter sur une double version de ce document: une version orale, dont je donne la traduction française,³ et une version pictographique, que nous allons essayer de "lire" en même temps que le texte.

Les villages invisibles

1. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, le village de la mer apparaît* (1)
2. *Le vieux Nele ukkurwar regarde vers le village*
3. *Le village se montre, flottant au large, dans la mer*
4. *Au loin, le village-qui-se-lève sombre légèrement dans la mer*
5. *Dans la profondeur de la mer, le village sombre légèrement, le village réapparaît en surface*
6. *Emporté par les vagues, le village monte légèrement, le village sombre légèrement dans les eaux*
7. *Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, là-haut, vers le sommet du village*
8. *Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, là où se lève le bateau du soleil* (2)
9. *Un grand brouillard couvre les lieux, là où se lève le bateau du soleil*

3. Pour le texte original cuna, on se reportera à Severi (1981a); les numéros des versets que je donne ici se réfèrent à ce texte. La transcription phonologique des termes suit celle proposée par Holmér (1947). Le texte pictographique du chant chamanique est constitué de 14 planches en couleur, comprenant généralement quatre "villages d'esprits".

10. Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, là où se trouve le bateau du soleil
11. Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, là où tout, de tous côtés, est bien amarré
12. Le vieux Nele ukkurwar regarde vers le village
13. Aux côtés de l'Adjuvant, le village du ciel apparaît
14. Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, vers le village
15. Là où le bateau du soleil s'en va rapidement, le village souterrain apparaît (3)
16. Ukkurwar regarde vers le village souterrain
17. Le vieux Nele ukkurwar regarde au loin, le village du cimetière apparaît (4)
18. Le vieux Nele ukkurwar le regarde
19. Au loin, là-haut, au sommet du village, le vieux Nele parle: "Pattotio enferma les nias dans ces villages"
20. "Nous irons là-bas, pour tout voir et tout regarder"
21. Le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
22. "Voyant les nias pour la première fois, je vous dis que vous aurez peur, les femmes" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
23. Le vieux Nele ukkurwar parle (5-6)
24. Le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes: "Pattotio enferma les nias dans ces villages"
25. "Nous irons voir tous ces villages, bien établis sur leurs poteaux"
26. Le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes
27. "Pattotio sombra les villages des nias dans les profondeurs de la terre, là il a établi ces villages, bien fondés sur leurs poteaux"
28. "Vous pouvez comprendre ce que je vous dis" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes"
29. "Vous allez vous surprendre"
30. "Vous voyez ces esprits pour la première fois" le vieux Nele ukkurwar parle maintenant, il exhorte ses femmes vaillantes

"Là où se lève le bateau du soleil, le village de la mer apparaît": à sa première apparition, la demeure des esprits surgit à l'extrême limite de la surface de la mer. Son image est encore incertaine: "Le village sombre légèrement dans l'eau, le village réapparaît en surface. . . ." L'esprit-voyant du bois balsa, chef de l'armée d'esprits bienfaisants partis à la recherche de

l'âme du malade, dirige son regard vers le ciel, vers ce "village suspendu en l'air" qui se trouve au seuil même de la perception visuelle, ce point (précisément indiqué dans le texte) où la lumière du soleil éblouit le regard. C'est au-delà de cet excès de lumière, de ce point aveugle dans le ciel, que se cachent les villages habités par les esprits-nias. Seul le regard d'un esprit-voyant, d'un *nele*, peut les apercevoir de loin, et les montrer à l'armée des femmes vaillantes. Un *nele*, nous dit un autre grand texte de la tradition chamanique cuna (Holmer et Wassén 1947), peut "donner naissance" à l'invisible; son regard "engendre les choses du monde". C'est ainsi que la vue du vieux *ukkurwar* (appelé ici l'Adjuvant du chaman, v. 13) peut éclairer l'horizon et nous montrer, au-delà de ce brouillard qui l'enveloppe, ce monde invisible où apparaît le village du ciel.

Et pourtant, tout Indien a une connaissance quotidienne des *kalu*. Lieux piégés de la forêt, marécages insidieux et malsains, rochers dont on connaît le pouvoir meurtrier, tourbillons marins qui guettent les pêcheurs partis au large, les *kalu* marquent les limites du monde cuna, indiquant le perpétuel danger qui menace les Indiens face à leurs ennemis: les esprits (*poni*, ou *nia*).

La planche pictographique qui ouvre le *nia-ikar-kalu* (Pls. 1-4) ignore ce paysage quotidien et insidieux, et trouve son modèle réel dans un autre point limite de la perception: l'Occident, là où le soleil disparaît sous l'horizon terrestre. En fait c'est à l'ouest, en pleine forêt, que se situe le *kalu* le plus familier: le village des morts. Les morts y sont ensevelis au-dessous de huttes sans parois que l'image pictographique des demeures-villages "bien établies sur leurs poteaux" (vv. 25, 27, Pls. 3, 4) reproduit fidèlement. A côté du village mythique de la disparition du soleil, signe d'une ponctuation de l'espace cosmique, la planche pictographique fait donc apparaître son modèle réel: le site funéraire.

Là le chaman arrête un instant la narration du voyage, expliquant ainsi les paroles de son *nele*:

Quand *Pattotio* vint visiter le monde, tout était désert et sans lumière. Seuls y habitaient les *nias*, qui marchaient à quatre pattes. Il sépara alors le monde en Huit Couches. Il nettoya d'abord la huitième, qu'il fit tout en or comme le ciel et où son fils, chef de tous les esprits-voyants (*Nele ukkurwala*), alla habiter. Dans le monde il n'y avait pas de fleuves, mais seulement des marécages, dont les *nias* buvaient l'eau. "Ici doivent venir vivre les Indiens, mais il n'y a là maintenant qu'obscurité, maladies et tempêtes."

dit Pattotio. Il fit alors sombrer sous terre les tempêtes, l'obscurité et les esprits des maladies, les *nias*. Il les enferma dans leurs villages souterrains, les *kalu*, et creusa un fleuve d'or à la hauteur de la quatrième couche. Pattotio nettoya ainsi la couche du monde où habitent maintenant les Indiens.

Le partage originaire dont parle ce mythe est resté à jamais inachevé: enfermés dans les quatre premières couches souterraines de l'univers, ou, comme le dit un autre texte (Chapin 1976), rejetés au-delà des points cardinaux, les *nias* hantent toujours le monde indien. Sans les supprimer, l'intervention de Pattotio les a seulement exclus du monde visible: leur présence, tactile ou sonore, reste menaçante pour les hommes. "Les *kalukan*" — explique encore le chaman — "sont d'étranges lieux de la forêt, à peine visibles, faits comme de petits monticules de pierres. Ils cachent un sol fendu et plein de trous. A travers ces trous, les *nias* montent à la couche superficielle de la terre. Il suffit de toucher un *kalu* pour mourir à l'instant." Représentation mythique et perception quotidienne s'articulent donc dans la définition de ce concept, qui désigne ici le lieu et l'instant d'un conflit.

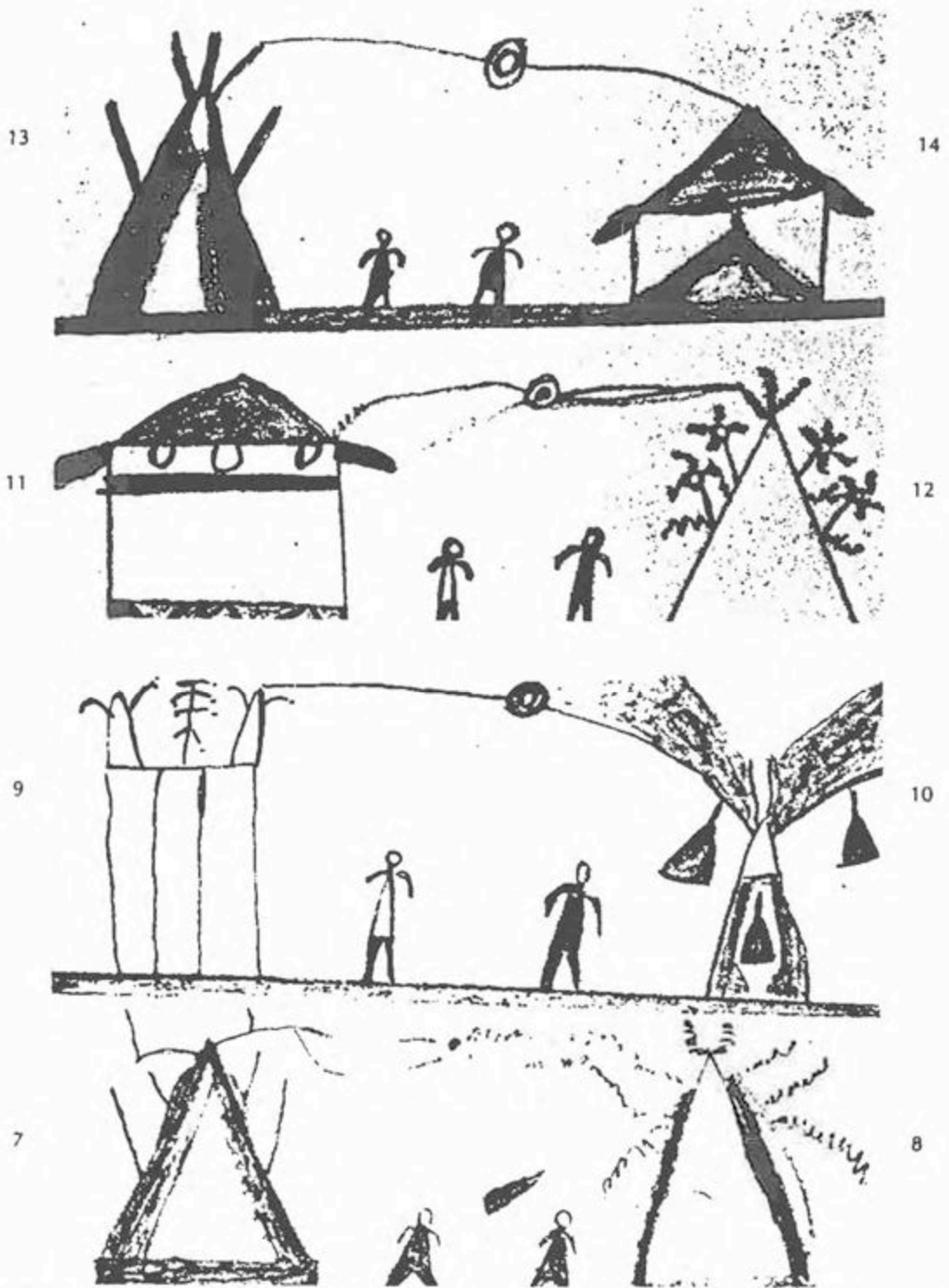
Cependant, il serait inadéquat de voir là tout le sens de cette notion. Tout comme, dans la langue des chants thérapeutiques, certains mots courants peuvent assumer des sens jalousement cachés aux non-initiés, l'image réelle du site funéraire, ou le schéma triangulaire du *tumulus* qui se cache dans la forêt, deviennent ici l'emblème d'une réalité invisible, et la représentation d'un savoir ésotérique. Récit d'une aventure cosmique, le voyage de Nele ukkurwar aux villages habités par les *nias* devient ainsi le modèle de ce processus invisible qui a conduit l'Indien à la condition pathologique.

Toutefois, les villages ne représentent nullement l'apparence des symptômes, mais seulement leurs aspects invisibles. Le chaman construit, en décrivant la séquence des étapes du voyage thérapeutique, une théorie de l'apparition de la folie. Cette théorie est confiée au texte oral autant qu'aux images.

Dans la tradition chamanique cuna, la transmission du savoir se fonde sur deux formes distinctes d'apprentissage. L'une, purement verbale, fait appel à la mémoire du disciple (sa "bonne tête", *nononweti*); l'autre implique le déchiffrement des images pictographiques. Celles-ci ne sont jamais destinées à l'application rituelle du chant thérapeutique; instruments didactiques pour la transmission des chants thérapeutiques, elles sont réservées aux chamans-maîtres et à leurs élèves.

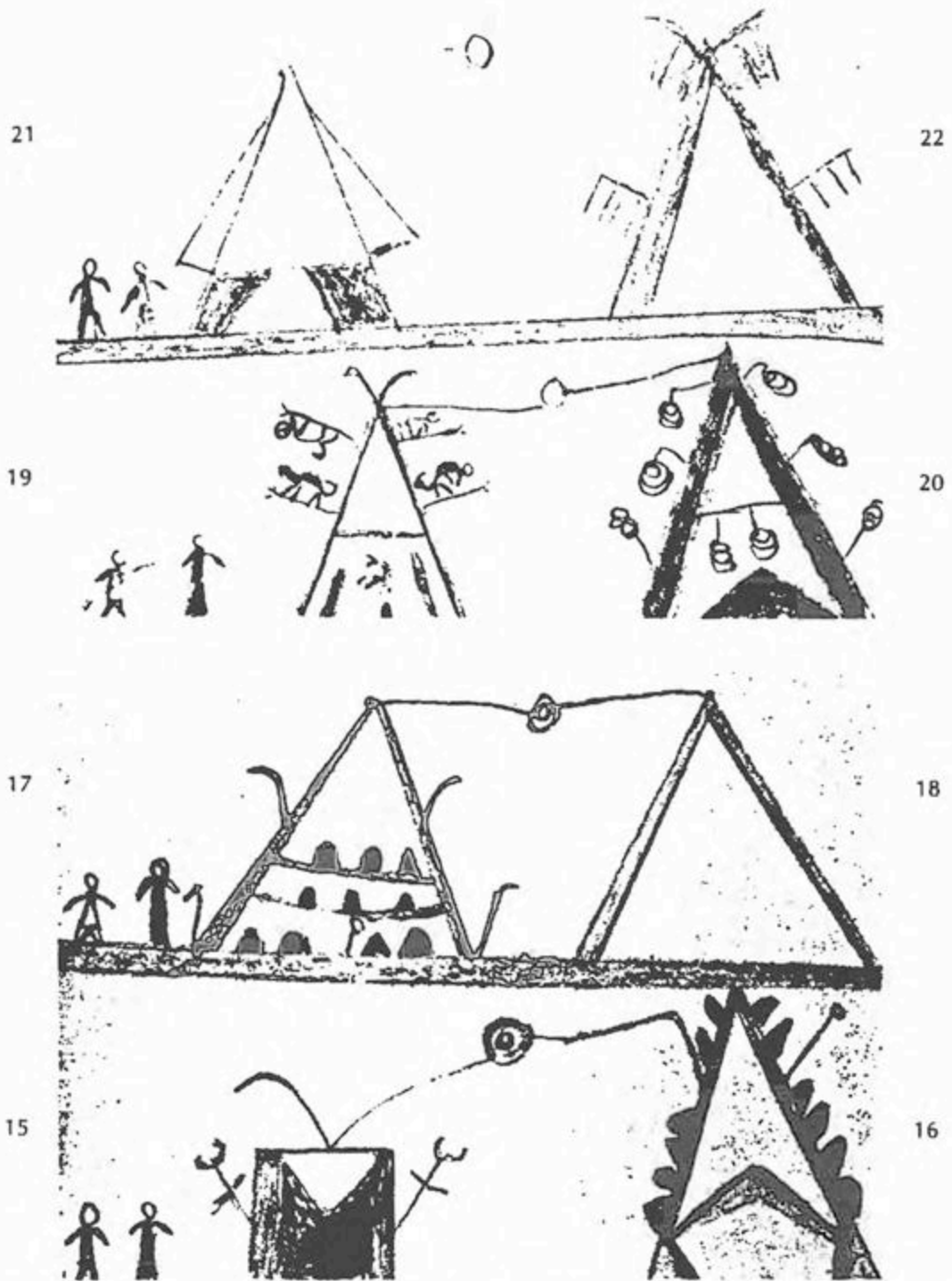
Reprenons le texte et suivons sa transcription en images:

31. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, un village apparut, le village de nias aux pointes apparut* (7)
32. *Le village aux pointes apparut; au loin, encore plus loin, un autre village apparut*
33. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
34. *Le village de nias apparaît, le village courbe, le village de la foudre apparaît, le village de nias tombe comme la foudre* (8)
35. *Au loin, encore plus loin, le village tombe comme la foudre*
36. *Au loin, très loin, le village s'unit (avec un autre village), ce village semble s'unir avec un autre village*
37. *Là où se lève le bateau du soleil, un village de nias apparaît* (9)
38. *Les nias de ce village apparaissent, tous blancs*
39. *Les longs nias du village blanc descendent dans les profondeurs de la terre*
40. *Les longs nias du village blanc ont des pointes, les longs nias du village blanc ont beaucoup de pointes*
41. *Les longs nias habitent dans le village blanc, les longs nias que Pattotio enferma dans le village blanc*
42. "Regardez, les femmes" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
43. *Là où se lève le bateau du soleil, là-bas, au loin, encore plus loin, un autre village apparut* (10)
44. *Le village de l'éventail apparut, le village de l'éventail s'agite en l'air*
45. *Le village de nias de l'éventail et le village blanc s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
46. *Loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher*
47. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, encore plus loin, un autre village de nias apparut* (11)
48. "Vous voyez ce village?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
49. *Le village de nias apparaît, le village rapide apparaît*



(7) Le village aux pointes. (8) Le village courbe comme la foudre. (9) Le village blanc. (10) Le village de l'éventail pour attiser le feu (utilisé dans l'initiation chamanique). (11) Le village rapide. (12) Le village à la chevelure de feuilles. (13) Le village rouge. (14) Le village bas.

50. Le village de nias rapide se montre
51. Le village de nias rapide et le village de l'éventail s'unissent maintenant, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
52. Loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher
53. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, un autre village apparaît (12)
54. "Voyez-vous ce village?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
55. Le village de nias à la chevelure de feuilles apparaît, le village montre sa chevelure de feuilles
56. Le village de nias à la chevelure de feuilles et le village rapide s'unissent maintenant, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
57. Loin, très loin, les villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher
58. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparaît (13)
59. "Voyez-vous ce village?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
60. Le village de nias, le village rouge, apparaît
61. Le village se montre, tout rouge
62. Le village de nias rouge et le village à la chevelure de feuilles s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
63. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher
64. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparaît (14)
65. "Voyez-vous ce village?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
66. Le village de nias, le village bas, apparaît
67. Le village bas se montre
68. Le village de nias bas et le village rouge s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
69. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher
70. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village de nias apparaît (15)
71. Le village petit apparaît
72. Le village petit se montre
73. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, les deux villages semblent se toucher
74. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village apparaît (16)
75. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
76. Le village de nias apparaît, le village rond apparaît
77. Le village de nias rond se montre
78. Le village de nias rond et le village petit s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
79. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
80. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village apparaît (17)
81. Le village de nias arrondi apparaît
82. Le village de nias arrondi se montre
83. Le village arrondi et le village rond s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
84. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, les deux villages semblent se toucher
85. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparaît (18)
86. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
87. Le village vide apparaît
88. Le village vide se montre
89. Le village de nias vide et le village arrondi s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
90. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, les deux villages semblent se toucher
91. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, un autre village apparaît (19)
92. Le village des singes apparaît
93. Le village montre ses singes
94. Le village de nias des singes et le village vide s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
95. Au loin, très loin, les deux villages s'unissent; de loin, d'encore plus loin, ils semblent se toucher



(15) Le village petit. (16) Le village rond. (17) Le village arrondi. (18) Le village vide. (19) Le village des singes. (20) Le village des fils. (21) Le village de la jupe. (22) Le village des lianes.

96. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village apparaît* (20) *serpents s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
97. *Le village de nias qui s'enroule comme un fil apparaît* 120. *De loin, de très loin, les villages s'unissent, les deux villages semblent se toucher*
98. *Le village de nias qui s'enroule comme un fil se montre* 121. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village de nias apparaît* (25)
99. *Le village de nias qui s'enroule comme un fil et le village des singes s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre* 122. *Le village de nias suspendu apparaît*
100. *De loin, de très loin, les villages s'unissent, les villages semblent se toucher* 123. *Le village de nias suspendu se montre*
101. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village de nias apparut* (21) 124. *Le village de nias suspendu et le village qui évolue en l'air s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
102. *"Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes* 125. *De loin, de très loin, les deux villages s'unissent, les deux villages semblent se toucher*
103. *Le village de la jupe apparut*
104. *Le village de la jupe se montre*
105. *Le village de nias de la jupe et le village qui s'enroule comme un fil s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
106. *De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, ils semblent se toucher*
107. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparut* (22)
108. *Le village de nias des lianes apparut*
109. *Le village des lianes se montre*
110. *Le village de nias des lianes et le village de la jupe s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
111. *De loin, de très loin, les villages s'unissent, les deux villages semblent se toucher*
112. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village apparaît* (23)
113. *Le village de nias des serpents apparaît*
114. *Le village de nias des serpents se montre*
115. *Le village de nias des serpents et le village des lianes s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre, les deux villages semblent se toucher*
116. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparut* (24)
117. *Le village qui évolue en l'air apparaît*
118. *Le village de nias qui évolue en l'air se montre*
119. *Le village qui évolue en l'air et le village des*

Ce passage contient tous les éléments de définition de la notion du village d'esprits, éléments qui reviennent régulièrement dans le chant du chaman. Nous y rencontrons d'abord une localisation spatiale du village: "*Au loin, là où se lève le bateau du soleil* (c'est-à-dire à l'est), *un village de nias apparaît.*" Aucun pictogramme ne traduit cette formule, qui semble se fonder, pour sa transmission, uniquement sur l'apprentissage oral. Le mot *ulukwa*, que je traduis ici en juxtaposant sens littéral et sens implicite, indique en cuna courant le *cayuco*, ce canoë que les Cuna des îles emploient quotidiennement pour aller du Continent, lieu de la chasse et de l'agriculture, aux villages. Dans le *nia-ikar-kalu*, il est entendu que chaque fois qu'un *ulukwa* est mentionné, il s'agit de ce canoë mythique qui transporte le soleil dans son voyage céleste.⁴

Bien qu'elle ne trouve pas son équivalent dans l'image pictographique, cette première formule s'achève régulièrement par l'apparition du *kalu*, le village d'esprits, représenté dans la grande majorité des cas par une image récurrente dont nous avons rappelé les modèles réels: le site funéraire et le *tumulus* où se cachent les esprits. Dans notre séquence, cette image apparaît toujours dans la planche pictographique selon l'ordre de lecture $\begin{matrix} 3 & 4 \\ 1 & 2 \end{matrix}$.

A cette première définition suit régulièrement la représentation (en bas à gauche de la planche) de *Nele ukkurwar* et d'une de ses femmes vaillantes, toujours traduite dans le texte par la formule:


"Voyez-vous ce village?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes

4. A propos de ce canoë céleste, voir Nordenskiöld (1930:47-49 et Pl. IV).

C'est à partir du moment où les "femmes vaillantes" voient le village que le *kalu* fait son apparition dans le texte. Dans les cas qui nous occupent ici, le *kalu* n'est décrit dans le texte que par son nom, qui est ensuite verbalisé par l'application du verbe auxiliaire *-yola* ("se montrer"): le village se fait voir dans sa nature spécifique. Le dessin traduit cet unique trait différentiel — le nom du *kalu* — par une image qui se greffe alors sur ce schéma triangulaire, toujours égal à lui-même, qui désigne la demeure des esprits.

Image pictographique et texte oral se fondent donc chacun sur une double structure: à une formule constante — graphique ou orale — s'ajoute progressivement une variante: le nom du *kalu*. Les deux formules ne se traduisent pas l'une l'autre: l'une donne une localisation spatiale qui n'apparaît pas dans le dessin, tandis que l'autre illustre la notion du *kalu*, dont le texte ne dit rien. Seul le nom du village d'esprits est traduit dans la planche pictographique.

Notre lecture doit donc se fonder sur un double texte, constitué à la fois d'images et de mots:

Formule graphique constante	Variation traduite	Formule textuelle constante
	Pointes Foudre Blanc Eventail . . .	Là où se lève le bateau du soleil, un village de nias apparaît
Modèle du village d'esprits	Itinéraire du parcours chamanique	Localisation spatiale

Cette interdépendance référentielle est la caractéristique principale de la technique pictographique *cuna*: loin de se superposer complètement, les deux codes graphique et oral, ainsi que les techniques d'apprentissage correspondantes, fournissent chacun des informations spécifiques. La formule finale, qui achève la définition du village d'esprits, nous en donne un bon exemple. Comparons le texte à l'image:

*Les deux villages s'unissent, tels deux bateaux dans la mer
il se heurtent l'un contre l'autre
De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin,
de très loin, ils semblent se toucher*

Tout d'abord, remarquons que dans le texte oral tous les villages se culbutent, deux par deux, à ce point de fuite au-delà de l'horizon où les situe le regard de l'esprit-voyant du chaman. Cette succession des villages

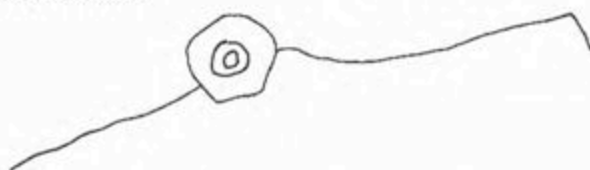
n'est pas immédiatement visible dans notre rédaction du chant thérapeutique. Suivant le matériel qu'il avait à sa disposition, le chaman a en fait disposé les villages par couples distincts (1-2, 3-4, 5-6, etc.). Le texte oral (ainsi que d'autres documents pictographiques anciens, où les images sont disposées sur de longues planches de bois *balsa*⁵) nous indique que ce mouvement d'union qui constitue la chaîne des villages d'esprits concerne ici tous les *kalu*. Nous aurons donc à lire les planches pictographiques selon une succession ininterrompue.

Cette particulière mise en séquence des étapes du voyage (et des variations du texte oral) nous révèle un premier aspect, purement mnémotechnique, de la notation pictographique: en égrenant cette liste de villages qui constitue ici la véritable structure du texte, le chaman aura en fait à répéter deux fois les noms de tous les *kalu* (sauf le premier et le dernier), en suivant le schéma 1-2, 2-3, 3-4, etc.

D'autre part, l'expression

ulu - toe - yola
canoë heurt, se
choc montrent

— "semblent se heurter comme deux bateaux (dans la mer)" — est ici et ailleurs régulièrement traduite en image par deux lignes divergentes (heurter, choc) qui unissent les deux *kalu*, en réalisant cette superposition à l'horizon, ou communication réciproque, dont nous parle le texte:



Or le "point de choc", là où les deux villages se rencontrent, est toujours marqué dans le dessin par un cercle qui représente à la fois cette "union" et le soleil. Le soleil est, comme nous l'avons vu, précisément le sens ésotérique, caché aux non-initiés, du mot *ulukwa*, qui signifie "bateau" dans la langue courante. La séquence triangle / lignes divergentes / soleil traduit donc les expressions "le village est comme un bateau" et "les deux villages se heurtent comme deux bateaux".

5. Une planche pictographique (peinte sur bois *balsa*) conservée au musée de Göteborg et publiée par Nordenskiöld (1930:68-70, Pls. VI-VII) représente une série de *kalu*, concernant la thérapie de la folie, dans une succession ininterrompue. Ce document, par ailleurs très incomplet, contient 12 des "villages" que l'on retrouve dans le *nia-ikar-kalu*.

Les deux notions — l'une manifeste dans le texte oral et implicite dans l'image pictographique (bateau), l'autre implicite dans le texte oral et montrée dans le dessin (soleil) — sont distribuées dans les deux registres graphique et oral dans le double but de les préserver par une mnémotechnique qui s'appuie sur l'image et de cacher leur signification véritable aux regards des non-initiés. Sans une connaissance supplémentaire, ni l'image d'un soleil pourrait renvoyer à l'*ulukwa* du texte, ni ce même mot pourrait désigner (au moins dans la langue courante) le soleil qu'on voit dans l'image pictographique.

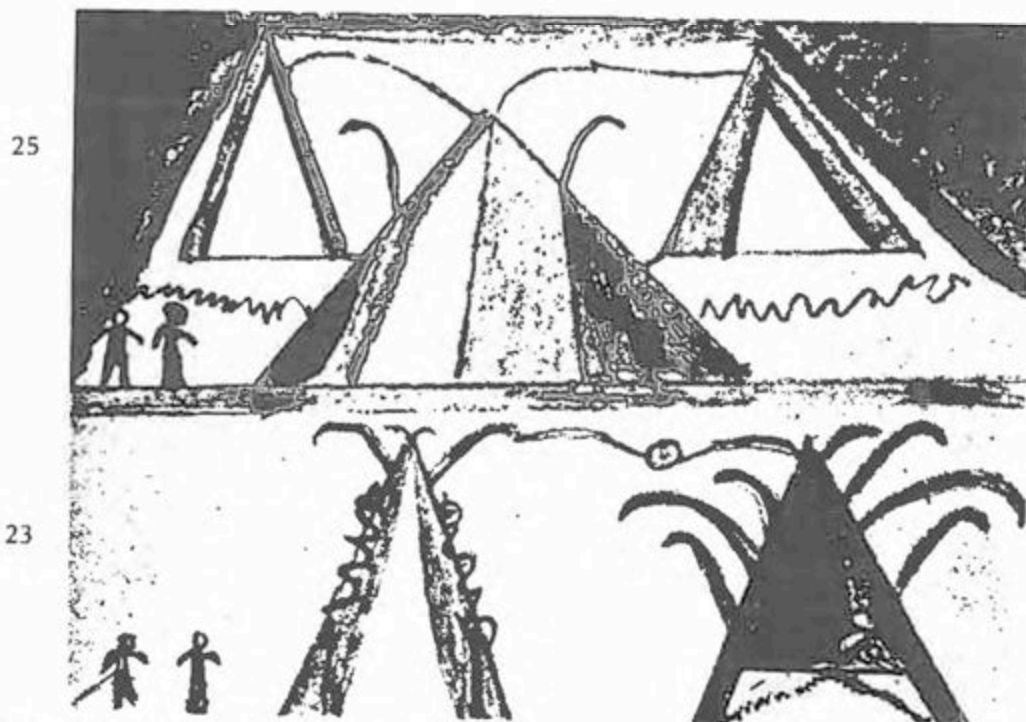
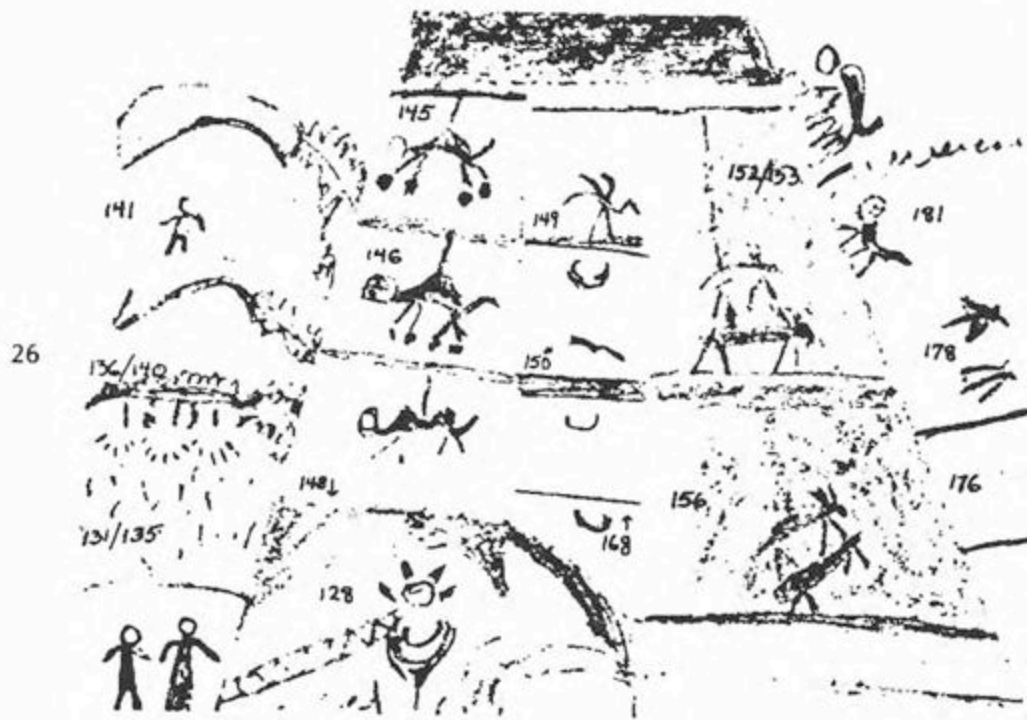
Le jeu référentiel qui s'amorce ici entre texte et image nous indique que l'analyse des pictogrammes est inséparable de celle du texte oral: ni l'un ni l'autre ne se suffisent à eux-mêmes; seule une lecture parallèle peut en transmettre en entier le sens.

Je vais essayer de montrer que cela est d'autant plus vrai dans le cas des grands *kalu*, là où le *nia-ikar-kalu* nous présente un symbolisme bien plus complexe que celui que l'on vient d'analyser.

Quatre grandes étapes marquent ici le voyage chamanique: le Village de l'Obscurité (*kalu setokun*), où l'origine mythique de la folie nous est décrite, et les trois grands Villages qui retracent le développement progressif de la pathologie dans le corps même de l'Indien: le Village des Transformations (*kalu pinye*), le Village des Danses (*kalu ettoro*) et le Village du Retour (*kalu imama*).

Le Village de l'Obscurité

126. Là où se trouve le bateau du soleil, un autre Village apparut (26)
127. Le Village Obscur apparut
128. La fleur d'argent du bateau du soleil s'obscurcit, le seigneur des rayons du soleil se fit obscur
129. La fleur d'argent du bateau du soleil se fait sombre
130. Le Village se fait sombre, le Village éblouit de lumière, le Village se fait obscur
131. Loin dans la mer, au large, les ondes avancent, les ondes s'agitent, les ondes de la mer couvrent le Village Obscur
132. Les ondes de la mer se perdent, les ondes se retirent, les ailes des ondes marines se répandent comme de la fumée, les ailes des ondes marines se lèvent en l'air
133. Les ailes des ondes marines s'entrelacent, elles se sont entrelacées, elles se trouvent entrelacées
134. Le Village Obscur se lève en l'air, le Village s'agite, le Village déborde d'eau, là-bas, où se trouve le Village Obscur. Le Village Obscur se lève, le Village s'agite, le Village déborde d'eau, le Village déborde, là-bas, où se trouve le Village Obscur
135. Les innombrables fils qui tissent l'écume de la mer se lèvent en l'air, les fils de la mer s'entrelacent, ils se sont entrelacés, ils se trouvent entrelacés
136. Le Village se couvre de nuages, le Village se lève en l'air, le Village déborde d'eau, là-bas, où se trouve le Village Obscur
137. Les innombrables fils qui tissent l'écume de la mer dansent en l'air, ils se nouent entre eux, ils sont bien noués
138. Le Village se couvre de nuages, le Village est envahi par le brouillard, le Village est tout plein de brouillard, le Village déborde d'eau, le Village déborde, là-bas, où se trouve le Village Obscur
139. Les innombrables fils qui tissent l'écume de la mer tombent, les fils qui tissent l'écume de la mer tombent du ciel comme de la pluie fine
140. Le Village se couvre de nuages, le Village est envahi par le brouillard, le Village déborde d'eau, le Village déborde, le Village se remplit d'eau, là-bas, où se trouve le Village Obscur
141. Les seigneurs de la tempête se jettent dans la mer, les seigneurs de la tempête se jettent dans la mer
142. Le Village se couvre de nuages, le Village est envahi par le brouillard, dans le Village se forment des ruisseaux, le Village résonne du bruit de la pluie qui tombe, le Village se remplit de flaques d'eau, là-bas, au Village Obscur
143. Les jaguars du ciel évoluent en l'air, les jaguars du ciel sont suspendus en l'air, ils crient "swà-swà"
144. Cette partie du Village résonne, le Village résonne, de loin peut-on entendre le Village
145. De part à autre du Village, le Plat d'Or se laisse tomber; suspendu à une corde-pour-accompagner-les-morts, le Plat d'Or se laisse tomber, là-bas, au Village Obscur



(23) Le village des serpents. (24) Le village qui évolue en l'air. (25) Le village suspendu. (26) Le Village de l'Obscurité.

146. Les dents du jaguar du ciel sont toutes rouges, elles sont toutes couleur de makep, ses ongles sont de la couleur du makep; suspendu à une corde-pour-accompagner-les-morts, le Plat d'Or se laisse tomber dans le Village
147. Les dents du jaguar du ciel sont toutes rouges, ses ongles sont tous rouges; suspendu à une corde-pour-accompagner-les-morts, le Plat d'Or descend dans le Village
148. Les dents du jaguar sont toutes de la couleur du makep, toutes rouges; le Bleu Plat d'Or descend là-bas, au Village Obscur
149. Suspendu à un cordon ombilical, l'oiseau ilukwa crie; suspendu à un cordon ombilical, tout comme un jaguar du ciel, il est en train de crier
150. L'oiseau palukwale hurle; suspendu à un cordon ombilical, l'oiseau palukwale hurle comme le jaguar
151. Là-bas, au lieu du Village Obscur, le Village résonne, le Village tremble, de loin on l'entend résonner, là-bas, au lieu du Village Obscur
152. Les jaguars du ciel évoluent en l'air
153. Le pécarri d'argent grogne
154. Le pécarri-de-terre d'argent appelle, il crie "mos-mos"
155. Le pécarri-de-terre, qui vit là-bas, aux pieds des arbres
156. Le jaguar le saisit, il emporta sa proie là-haut, dans le Village
157. Le Village se remplit de sang, le Village se remplit de l'odeur du sang
158. Le Plat d'Or emporte sa proie là-haut, dans le Village
159. Les jaguars nikki-nikki descendent du ciel à la recherche d'une proie
160. Les jaguars du ciel nikki-nikki sont suspendus là-haut, (ils évoluent en l'air) à la recherche d'une proie
161. De part à autre du Village, le Plat d'Or se laisse tomber
162. De part à autre du Village, le Plat d'Or se laisse tomber
163. Les jaguars du ciel nikki-nikki sont suspendus là-haut, ils sont à la recherche de leur proie, là-haut, au sommet du Village Obscur
164. Le jaguar chante comme l'oiseau ilukwa, ses dents sont de la couleur du makep, ses ongles sont de la couleur du makep; accroché à sa corde-pour-accompagner-les-morts, le Plat d'Or descend au Village
165. Ses dents sont toutes rouges, ses ongles sont tous rouges; accroché à sa corde-pour-accompagner-les-morts, le Plat d'Or descend au Village
166. Tout rouge, le Bleu Plat d'Or descend au Village, il est accroché à sa corde-pour-accompagner-les-morts, là-bas, au Village Obscur
167. Le Village tremble, le Village résonne, on peut l'entendre de loin, le Village crie "asawa-asawa"
168. A l'extrémité du Village Obscur, accroché à un cordon ombilical, l'oiseau ilukwa crie, l'oiseau lance un aboiement*; accroché à un cordon ombilical, l'oiseau palukwa crie, l'oiseau palukwa aboie; accroché à un cordon ombilical, l'oiseau askokoar crie, l'oiseau askokoar aboie
169. Au loin, au sommet du Village Obscur, le Village résonne, le Village tremble, le Village résonne, on peut l'entendre de loin, là-bas, au loin, au sommet du Village Obscur
170. Les jaguars du ciel yo-yo lancent leur appel, les jaguars du ciel yo-yo lancent leur appel
171. Au loin, au sommet du Village, les jaguars du ciel yo-yo lancent leur appel, ils crient "su-u-r"
172. Là-haut, au-dessus des arbres, les jaguars du ciel saisissent leur proie, ils l'emportent au sommet du Village
173. Le sang se répand dans le Village, le Village se remplit de l'odeur du sang
174. Le Plat d'Or emporte là-haut sa proie
175. Les jaguars du ciel évoluent en l'air, là-haut, au sommet du Village Obscur
176. Les seigneurs des mouches-à-la-robe-jaune veulent pénétrer dans le Village, ils rôdent tout autour du Village, ils rôdent tout autour du Village
177. Leurs ailes se font entendre, leurs ailes bourdonnent, les mouches veulent pénétrer dans le Village, les mouches remplissent le Village, les mouches se posent tout autour du Village
178. Les seigneurs des mouches-à-la-robe-vert-bleu veulent pénétrer dans le Village, ils

*aboiement=chercher le cri du jaguar

remplissent le Village, ils rôdent tout autour du Village Obscur, ils rôdent tout autour du Village Obscur

179. Leurs ailes bourdonnent, leurs ailes bourdonnent
 180. Les mouches-à-la-robe-vert-bleu remplissent le Village Obscur, elles se posent tout autour du Village Obscur, là-haut, au sommet du Village
 181. Les singes évoluent en l'air, leurs empreintes sont partout dans le Village, leurs empreintes sont partout dans le Village, leurs empreintes sont partout dans le Village
 182. Le Village Obscur, là-bas, au loin

Après la formule rituelle qui signale l'apparition du *kalu* à la vue de *Nele ukkurwar* et de son armée d'esprits-voyants ("Là où se trouve le bateau du soleil, un autre Village de nias [maikàlu] apparut"), l'image en bas à gauche de la planche pictographique (correspondant aux vv. 128–130) traduit, comme il se doit, avant tout le nom du *kalu*. Le mot *setokun* indique précisément ce moment d'obscurité qui suit immédiatement le coucher du soleil (*tat-arkwatte*), instant limite qui se place au seuil de la nuit (*nutti*). L'obscurcissement, ainsi que ce léger éblouissement des yeux (*sommurkuet*, "éblouissement"; v. 130: "Le Village se fait sombre, le Village éblouit de lumière") qui se fait sensible au moment même où le dernier rayon de lumière tombe, semblent se combiner dans la définition du Village.

L'image traduit la formule ésotérique qui désigne le soleil couchant — "La fleur d'argent du bateau du soleil s'obscurcit" — en juxtaposant les deux pictogrammes



fleur



canoë / soleil

dans une surface où le noir de la nuit imminente et l'éclat de l'éblouissement viennent les encadrer. Le *kalu setokun* en est d'emblée situé, pour la pensée chamanique, au point limite qui sépare le jour de la nuit.

Les vers 131–134 décrivent cette "mer en tempête" où le soleil s'est couché. Le texte nous décrit alors le mouvement rythmique des ondes et la transformation de l'écume qu'elles soulèvent (ce qui est appelé dans le texte "les ailes des ondes marines", v. 132) en un grand brouillard qui couvre le Village. L'écume montante des ondes (v. 135) est formée par d'innombrables fils qui s'entrelacent et qui forment des noeuds dans les nuages d'où descend la pluie fine:



Le pictogramme qui désigne ici les nuages est le même qui désigne la tempête au vers 141:

Les seigneurs de la tempête se jettent dans la mer



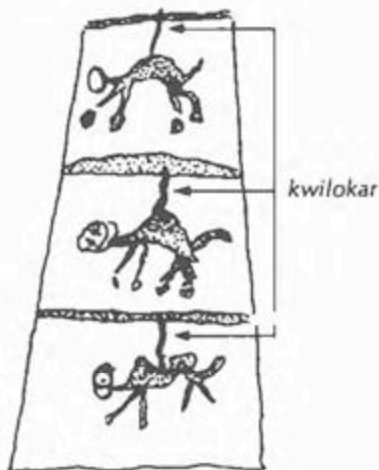
À peine entrés à l'intérieur du Village (v. 143) que nous y voyons le jaguar du ciel (*achu nipalit*) évoluer en l'air et jeter son cri de chasse: "swà-swà". Deux éléments sont à relever dans ce passage (vv. 143–148). D'une part, et avant tout, nous commençons à entendre, dans le déroulement du chant, des onomatopées animales. Par sa maîtrise des chants thérapeutiques, le chaman est le seul Indien qui peut connaître la langue des animaux: il sait mieux que quiconque reconnaître leur appel de chasse, disent les Cuna; il sait "entendre leur parole" (*immartule kaa*: la langue des animaux). D'autre part, le texte désigne ici pour la première fois le jaguar du ciel, par l'évocation d'un Plat d'Or (*olopatte*).⁶

6. L'identification des significations du Plat d'Or dans la tradition mythique cuna fait encore problème. Holmer (1951) rapporte un mythe du Plat d'Or où celui-ci semble assumer des fonctions d'intermédiaire entre les hommes et les femmes (dans un contexte de séduction) qui contredisent sa signification dans d'autres versions de ce même mythe. Nous sommes donc obligés de laisser en suspens tout ce que l'analyse de ce corpus mythique peut apporter à la conception indienne de la folie. D'autre part, le mythe cité par Holmer n'est qu'une version cuna d'un mythe panaméricain. Ce n'est donc pas sa structure propre mais les traits différentiels qui le

Pour le chaman Enrique Gómez, cet objet est bien une sorte de nacelle qui transporte le jaguar du ciel dans son vol. Mais il est "aussi" une partie du corps même du jaguar. Selon ses propres mots, le Plat d'Or est l'"épaule" du jaguar du ciel.

En parlant du *Bleu Plat d'Or* (v. 148), le *nia-ikar-kalu* donne d'ailleurs à cette nacelle chamanique la couleur du jaguar du ciel dans l'image pictographique, réalisant ainsi cette identification entre Plat d'Or et jaguar du ciel qui devient plus tard explicite (voir v. 174: "Le Plat d'Or emporte là-haut sa proie").

Le jaguar du ciel est ici représenté dans sa "descente au Village de l'Obscurité":



Ses ongles et ses dents ont la couleur du sang de ses victimes et en même temps celle du *makep*, substance de couleur rouge qui joue un rôle considérable dans ce maquillage du corps (visage, bras, poitrine) que les Indiens considèrent comme un puissant moyen de séduction sexuelle.

Autre détail révélateur: le jaguar descend du ciel suspendu à une *kwilokar*, cette "corde-pour-accompagner-les-morts" que l'on pose toujours sur le cadavre de l'Indien avant qu'il soit enseveli (Severi 1981a).

Mais le jaguar du ciel, dans sa définition même, est avant tout animal de métamorphoses: il est à la fois être de la forêt (*ukkusali*) et être du ciel, oiseau (*ulukka*). Il se transforme une première fois en deux espèces d'oiseaux, *ilukwa* et *palukwa* (vv. 149-150):

distinguent d'autres versions, qui peuvent nous éclairer sur les traits spécifiques de la tradition chamanique cuna (Lévi-Strauss, communication personnelle).



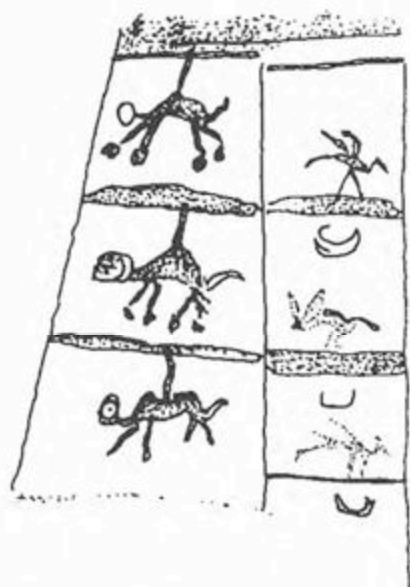
Ces deux oiseaux trahissent leur nature prédatrice en jetant le cri de chasse du jaguar ("tout comme un jaguar du ciel, [l'oiseau] est en train de crier", vv. 149, 150). Leur situation dans l'image, qui les accouple aux jaguars, traduit cette partielle coïncidence ontologique de deux espèces animales qui représente ici l'être mythique. Mais les oiseaux-au-cri-de-jaguar ne font pas que témoigner, par la combinaison de traits caractéristiques de l'animal-chasseur de la forêt et de traits qui définissent les animaux du ciel, une sorte de métamorphose d'une espèce zoologique en l'autre. Ils s'opposent aussi par cette seconde représentation du jaguar du ciel à la première par le fait d'être suspendus au ciel non plus par une corde-pour-accompagner-les-morts (*kwilokar*) mais par un *simutup*, un cordon ombilical.

Les chamans cuna peuvent en effet déceler la présence du jaguar du ciel aussi bien dans les circonstances de la mort d'un Indien que dans certaines modalités de sa naissance. La nature ambiguë de cet être mythique peut se manifester autant dans la mort imprévue d'un Indien que dans certaines positions que le cordon ombilical assume au moment de l'accouchement: si le fœtus sort du ventre maternel complètement enroulé dans le cordon ombilical, disent les Indiens, les sages-femmes pourront déceler là un signe de prédestination de l'enfant à la folie (Prestán 1976).

Aux vers 152-158, le texte achève sa définition du jaguar du ciel: animal chasseur par excellence (mais, comme nous le verrons, chasseur invisible), il apparaît dans l'acte de saisir sa proie — le pécaré — qu'il emporte au sommet du Village, dans ce ciel noir qui cache sa présence à la vue des Indiens. Le pictogramme traduit fidèlement cette "invisibilité" de la chasse du jaguar par une surface noire (en haut de la planche) qui nous cache la scène du jaguar dévorant sa victime. Mais si pour le chaman indien le jaguar céleste peut prendre la forme visible d'un oiseau, il pourra

aussi en assumer la parole. C'est ainsi qu'aux vers 164-167 il nous est dit que l'animal chasseur "chante comme l'oiseau ilukwa".

La transformation, qui s'était jusque-là opérée dans un seul sens (l'oiseau hurle comme un jaguar, nous disait jusqu'à présent le texte), est ici pleinement accomplie. La relation oiseau / jaguar est rendue réversible, et le vers 168 confirme l'identification des deux animaux par l'évocation de trois espèces de volatiles (dont la troisième, *askokoar*, est "lue" ici pour la première fois) qui lancent à nouveau le cri de chasse du jaguar:



D'autres jaguars (les jaguars yo-yo) habitent ce sommet noir du Village qui les cache à notre vue: seul leur cri (*suur*) est signe de leur présence.

Mouches-à-la-robe-vert-bleu et singes, attirés par l'odeur stagnante du sang des victimes du jaguar, s'approchent du Village et cherchent à y pénétrer.

Symptomatologie et étiologie mythique

Le jaguar du ciel est la représentation-clé de la conception chamanique de la folie.⁷ Pour en aborder l'étude, réfléchissons avant tout sur l'ambiguïté du texte thérapeutique, qui situe sa présence à l'instant limite qui sépare le jour de la nuit. Cette ambiguïté, associée par le nom même du Village de l'Obscurité à ce léger

7. J'ai analysé ailleurs (1981b) le rôle que ce personnage mythique assume dans la conceptualisation des psychopathologies chez les Cuna.

éblouissement qui frappe les yeux devant la tombée soudaine de la nuit, nous indique que l'intervention du jaguar du ciel est double et que ses pouvoirs peuvent s'expliquer à la lumière du jour autant que dans l'obscurité de la nuit. En fait, la rencontre diurne du jaguar dans la forêt donnera la mort à l'Indien qui aura pour son malheur croisé son chemin, tandis que son intervention nocturne va déclencher, chez celui qui l'aura vu en rêve, la crise délirante et la folie.

Le Village de l'Obscurité, qui est sa demeure, illustre cette nature mouvante et insaisissable du jaguar du ciel, dont la présence ne peut se concevoir pour les Indiens que sous forme d'incarnation trompeuse dans l'apparence sonore d'un autre être. Nous ne pouvons le voir, au milieu de ces tempêtes et de ce grand brouillard qui entourent ce lieu nocturne, jamais entièrement lui-même: tantôt oiseau au cri de jaguar, tantôt jaguar au chant d'oiseau.

Mais cet être mythique n'est pas, comme nous le montre le dessin du chaman, simplement chasseur d'animaux: il est aussi et surtout chasseur d'humains. Invisible à la lumière du soleil, le jaguar du ciel ne peut paraître à la vue que la nuit, dans les rêves des humains, surgissant brusquement devant leur "regard du sommeil" (*kap-takke*). Là il renonce à l'image du chasseur menaçant pour assumer celle, tout autant dangereuse, d'un partenaire sexuel intensément désiré. Dans le rêve, il sera l'image (mais rien que l'image) d'un être humain, et celui qui le verra dans le sommeil tombera pour toujours amoureux de cette apparition. Il se verra en rêve faire l'amour avec elle, et il en deviendra fou (Severi 1981b).

Mais voyons comment le texte, pictographique et oral, décrit ce passage d'une image onirique de séduction à cette sorte d'invisible scène de chasse en forêt qui caractérise le jaguar du ciel. En fait, l'image du Village de l'Obscurité n'est pas une *description* du rêve pathogène auquel les Indiens attribuent le déclenchement de la folie, mais bien une *interprétation*, en termes indigènes, de celui-ci.

Ce sont les catégories mêmes de la pensée psychiatrique indigène (que nous venons de rappeler brièvement) qui nous permettent d'avancer cette hypothèse. L'intervention du jaguar du ciel n'est une séduction que *dans le rêve*, mais ce rêve de coït signifie pour la pensée indienne précisément un acte de chasse de l'animal envers l'homme.

En décrivant la nature du jaguar du ciel, en nous le montrant dans l'acte de saisir sa proie dans la forêt ("Le pécarie-de-terre . . . vit là-bas, aux pieds des arbres,"

v. 155), le chant du chaman interprète ce rêve, en dévoilant sa véritable signification. L'interprétation indigène consiste précisément dans le passage qu'elle opère entre la scène nocturne, où l'apparition du jaguar peut séduire et envoûter, et la scène diurne, où celui-ci révèle ses véritables traits de chasseur d'Indiens.

D'autre part, le jaguar du ciel est supposé engendrer des enfants avec l'Indien (ou l'Indienne) qu'il aura visité: ses descendants seront donc des esprits hybrides — mi-humains, mi-animaux — qui attaqueront à leur tour les Indiens.

Le Village de l'Obscurité représente ces deux interventions de l'être mythique par les deux séquences

Mort	jaguar au chant d'oiseau suspendu à une corde-pour- accompagner-les-morts	CHASSE
Naissance	oiseau au cri de jaguar suspendu à un cordon ombilical	COIT

Dans sa descente sur terre, le jaguar peut donc apporter ou bien la mort ou bien la naissance. Au Village de l'Obscurité, une ligne imperceptible semble séparer la conception de la folie comme mimétisme du comportement animal — qui résulte d'une alliance avec le jaguar — de l'idée bien plus inquiétante d'une métamorphose de l'Indien fou en animal chasseur.

La chasse et la séduction, ces deux comportements que la loi indienne impose de tenir toujours séparés, se trouvent strictement associées, et même mêlées l'une à l'autre, lorsque le jaguar du ciel fait son apparition.

La folie d'un Indien se situe entre ces deux pôles, nocturne et diurne, de son intervention. Dans le délire, toujours interprété comme l'imitation de la langue des esprits animaux (Severi 1981a, Holmer et Wassén 1958), se reflètent sa nature ambiguë et sa capacité de se transformer.

Le Village des Transformations, ou la naissance du nia

Une fois posés les fondements du complexe système de croyances étiologiques par lequel le chaman peut saisir un sens dans l'éclosion (seulement en apparence désordonnée) de la crise délirante, le *nia-ikar-kalu* s'attache à donner une description complète de la pathogénèse de la folie. Il s'agit alors pour la pensée indienne de parcourir ce chemin — caché aux regards des non-initiés ainsi qu'à la conscience du malade — qui mène du monde invisible et obscur du jaguar du ciel au monde de la perception quotidienne: là où le symptôme éclate à la lumière du jour.

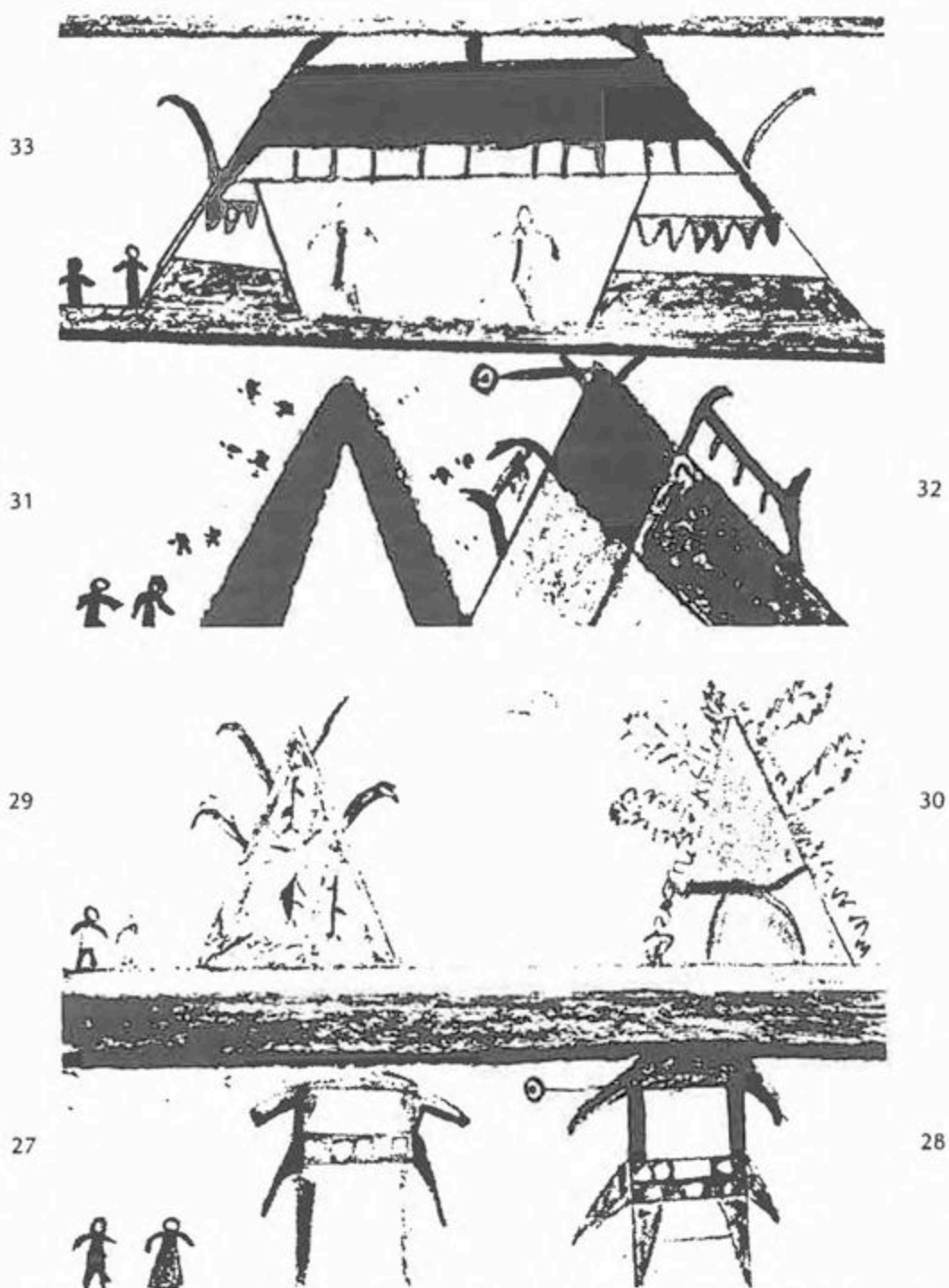
Le corps du fou, en proie à une sorte de rage de chasse envers les autres Indiens, devient progressivement, dans la croyance indigène, un corps d'Indien animé par un double animal. Pour que cette véritable construction symbolique d'un *monstrum* se réalise, la pensée chamanique met en œuvre un jeu de transformation de l'apparence du symptôme en son essence invisible, et de son essence à son aspect phénoménologique. Le chant, parole nocturne, décrit cette chaîne de transformations en partant de l'invisible et de l'obscur, de ce monde où habitent les esprits-*nias*, les doubles invisibles de certains morts et ceux des malades.

Suivant ce rythme alterné de répétition et variation qui caractérise toujours les chants thérapeutiques,⁸ le texte passe lentement de l'opposition entre chasse et séduction qui constituait l'échafaudage conceptuel du Village de l'Obscurité au grand thème des métamorphoses qui se développe dans les trois derniers grands "Villages". Ce thème de la conversion d'un être en un autre être (ou d'un double spirituel en un autre double) va jouer sur tous les registres de la cosmologie cuna, et d'abord sur l'opposition, l'échange et même l'ambiguïté ou la superposition des deux territoires humain et animal.

Une brève succession de villages (du poisson *tapu*, du bleu et du bleu-vert, de différents bruits et de la chute . . .) précède l'apparition du Village des Transformations:

183. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village de nias apparaît* (27)
184. *Le village de nias apparaît, le village de nias bleu foncé apparaît*
185. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village apparut* (28)
186. *"Quel village voyez-vous?" le vieux Nele*

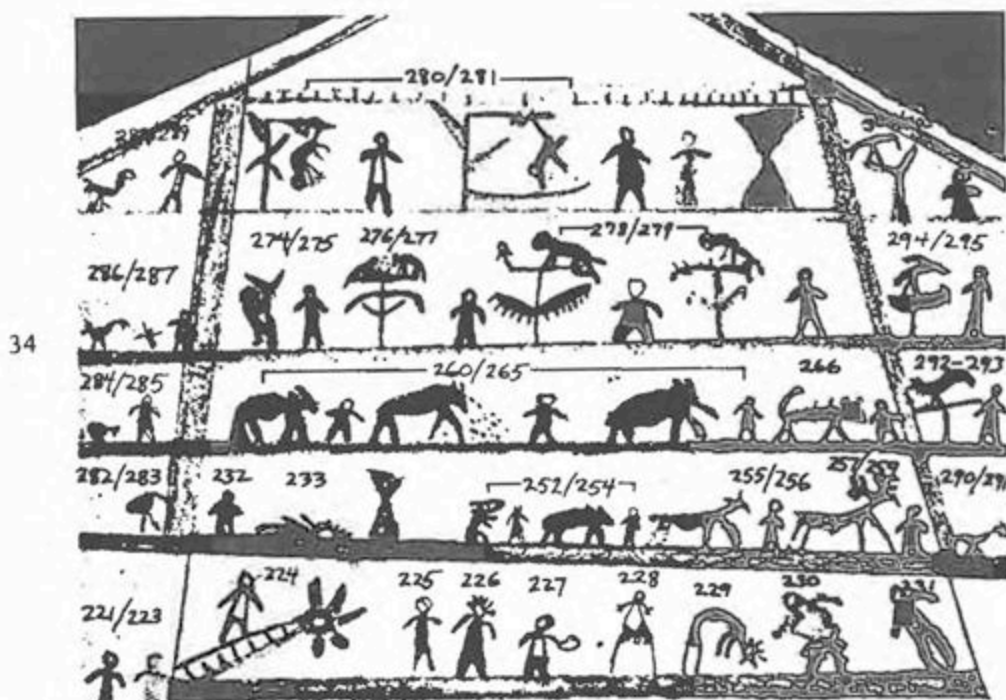
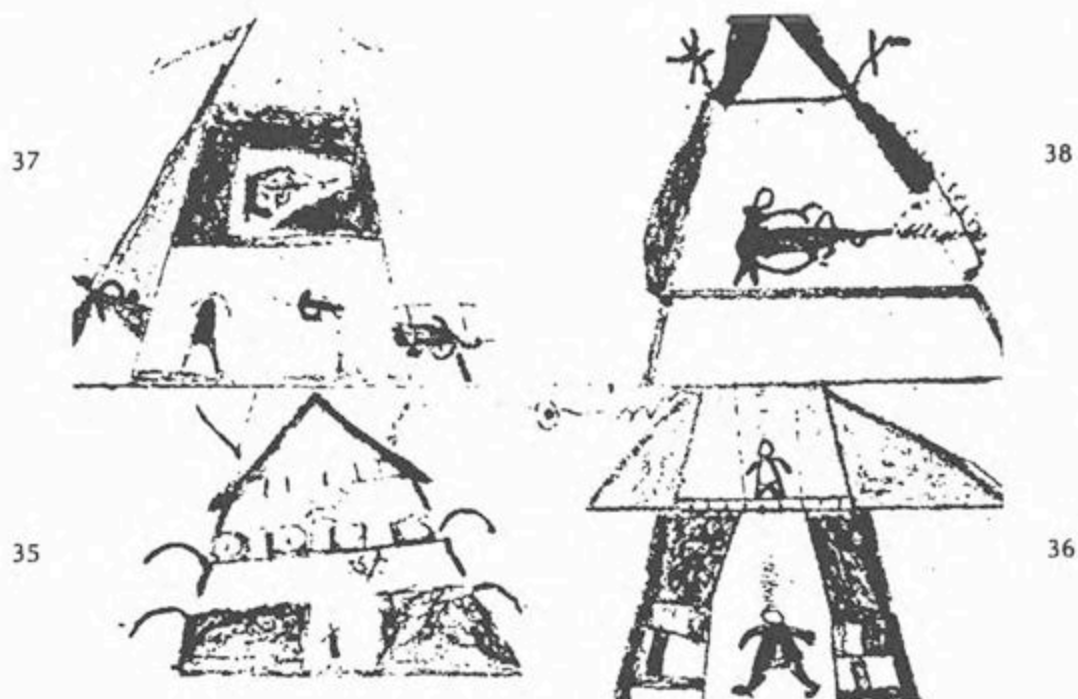
8. Ce procédé, par lequel le texte reprend et développe un thème qui ne se présentait jusqu'alors qu'en forme implicite, est à l'origine de ce que j'aimerais appeler le rythme logique du texte thérapeutique. La répétition des mêmes fragments textuels semble en effet soutenir les tenants structuraux du récit du voyage chamanique, tandis qu'une variation progressive des thèmes et des attributs des personnages vient donner au chant du chaman sa dynamique propre. Une certaine intuition de l'alternance de ces deux procédés — bien que, me semble-t-il, très alourdie par un appareil conceptuel remarquablement disproportionné à l'objet de son étude — est développée par Kramer (1970). A ce propos, voir aussi Sherzer (1974 et 1975).



(27) Le village bleu foncé. (28) Le village bleu-vert. (29) Le village du poisson tapu. (30) Le village du bruit (*urmakka*). (31) Le village du bruit (*imakka*). (32) Le village caché. (33) Le village de ceux qui se sont perdus.

- ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
187. Un village de nias apparaît, le village bleu-vert apparaît
188. Les nias vert-bleu du village se montrent
189. Le village de nias vert-bleu et le village bleu foncé s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
190. De loin, de très loin, les villages s'unissent, les villages semblent se toucher
191. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village de nias apparut (29)
192. Le village de nias du poisson tapu apparaît
193. Le village a l'aspect du poisson tapu
194. Le village de nias du poisson tapu et le village bleu-vert s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
195. De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
196. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village de nias apparut (30)
197. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
198. Le village de nias du bruit (urmakka)⁹ apparaît
199. Les nias de ce village font du bruit
200. Le village de nias du bruit (urmakka) et le village du poisson tapu s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
201. De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
202. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village de nias apparut (31)
203. Le village du bruit (imakka) apparaît
204. Dans le village on entend du bruit (imakka)
205. Le village de nias du bruit (urmakka) et le village du bruit (imakka) s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
206. De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
207. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village de nias apparut (32)
208. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
209. Le village de nias caché apparaît
210. Le village de nias se cache
211. Le village de nias caché et le village du bruit (imakka) s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
212. De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
213. Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un autre village de nias apparut (33)
214. "Quel village voyez-vous?" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
215. Le village de nias de ceux-qui-se-sont-perdus-pour-toujours apparaît
216. Le village montre ceux-qui-se-sont-perdus-pour-toujours
217. Le village de ceux-qui-se-sont-perdus-pour-toujours et le village caché s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre
218. De loin, de très loin, les villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher
219. Le Village des Transformations apparaît (34)
220. "En ce lieu les nias se transforment, les nias deviennent plus jeunes, en ce lieu les nias naissent"
221. "Je ne peux pas dire comment les nias se changent en ce lieu, je ne peux pas dire comment ils se font plus jeunes" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
222. "Je vous dis que vous allez vous étonner, les femmes, en voyant tout cela pour la première fois" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
223. "Ce n'est pas la première fois que je vous dis de faire cela" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
224. Ces nias, les seigneurs de ce lieu, ont les cheveux semblables aux rayons du soleil, les cheveux des seigneurs de ce lieu sont semblables aux rayons du soleil
225. Les nias seigneurs de ce lieu sont des hommes-nias, ils paraissent en tout semblables aux hommes

9. Les mots *urmakka* et *imakka* sont synonymes.



(34) Le Village des Transformations. (35) Le village qui descend. (36) Le village de la chute. (37) Le village des fusils (kamuka). (38) Le village des fusils (kolopa).

226. Les nias seigneurs de ce lieu sont des nias-pilator, ils paraissent en tout semblables aux pilator (voir *infra*)
227. Les nias seigneurs de ce lieu sont des nias seigneurs de la chicha (boisson alcoolisée, obtenue par la fermentation du maïs), ils se montrent en tout semblables aux Cuna
228. Seigneurs de ce lieu sont les nias aux longues jambes, les seigneurs de ce lieu montrent leurs longues jambes
229. Seigneurs de ce lieu sont les nias au dos courbé, les seigneurs de ce lieu montrent leur dos courbé
230. Les nias qui tremblent sont les seigneurs de ce lieu, on les voit trembler, les seigneurs de ce lieu, les nias qui tremblent
231. Les Seigneurs de ce lieu sont les nias inclinés, ils se montrent tous inclinés, les seigneurs de ce lieu
232. Seigneurs de ce lieu sont les nias ivres, les nias de ce lieu se montrent en tout semblables aux hommes ivres
233. Les nias seigneurs de ce lieu s'agitent par terre, ils semblent s'agiter par terre
234. Les nias seigneurs de ce lieu sanglotent, les nias seigneurs de ce lieu semblent sangloter
235. Les nias seigneurs du sanglot sont les seigneurs de ce lieu, les seigneurs de ce lieu semblent sangloter
236. Les nias seigneurs de ce lieu sanglotent, les nias seigneurs de ce lieu semblent sangloter
237. Les nias seigneurs de ce lieu lancent des cris, les nias seigneurs de ce lieu semblent crier
238. Les nias seigneurs de ce lieu sifflent, les nias seigneurs de ce lieu semblent siffler
239. Les seigneurs des lucioles sont les seigneurs de ce lieu, en tout semblables aux lucioles se montrent les nias seigneurs de ce lieu
240. Les nias-papillons sont seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu se montrent en tout semblables aux papillons
241. Les nias-calebasses sont seigneurs ici, les nias seigneurs de ce lieu sont semblables aux calebasses
242. Les nias qui s'envolent sont seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent s'envoler
243. Les nias qui s'envolent sont seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent s'envoler
244. Les nias qui volent très rapidement sont les seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent voler très rapidement
245. Les nias-serpents sont les seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent des serpents
246. Les nias-serpents sont les seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent des serpents
247. "Les nias qui s'enroulent comme des serpents sont les seigneurs de ce lieu, les nias seigneurs de ce lieu semblent s'enrouler comme des serpents" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
248. "Les nias se transforment ici en êtres de tous genres, ici ils prennent naissance, ici ils se font plus jeunes" Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
249. "Je vous dis que vous aurez peur, les femmes, en voyant tout cela pour la première fois" Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes
250. Ici se transforment les nias, les seigneurs de ce lieu
251. Ici les nias se transforment en pécaris, les pécaris sont là, avec leurs vêtements noirs, ils crient "ya-ya-ya-ya"
252. Les pécaris se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
253. Ils se transforment en seigneurs des animaux à la fourrure rayée; au-dessus des arbres, les nias à la fourrure rayée crient "turku-turku"
254. Les animaux à la fourrure rayée se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
255. Ils se transforment en cervidés koenaka, les nias sont là, aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs, avec leurs cornes entrelacées, ils crient "me-me:"
256. Les cervidés koenaka se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
257. Ils se transforment en cervidés wasenaka, les nias sont là, aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs, avec leurs cornes entrelacées, avec leurs grandes cornes pointues, ils crient "me-me:"
258. Les cervidés wasenaka se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
259. En animaux de terre, en pécaris se

- transforment les nias, les nias sont là, aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs; là-bas, aux pieds des arbres, les nias crient "mos-mos"
260. Les pécaris se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
261. En animaux de terre, en une jeune femme se transforment les nias . . . ¹⁰
262. Aux pieds des arbres, les nias crient "tatta-tatta", là-bas, aux pieds des arbres, les nias crient "we-we:"
263. Ils se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
264. En animaux de terre se transforment les nias, les nias sont là, aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs; ils marchent sur terre, les nias
265. Ils se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
266. Les nias se transforment en jaguars, leurs yeux brillent, leurs grands yeux brillent, leurs dents sont blanches, leurs yeux s'ouvrent et se ferment, la pointe de leur queue est courbée, la pointe de leur queue s'agite, la pointe de leur queue bouge lentement
267. Les nias se transforment, les nias sont en train de changer, les nias se transforment en animaux de terre
268. En animaux peyp-kolopa se transforment les nias, les nias sont là, avec leurs vêtements noirs
269. Les animaux peyp-kolopa se changent en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
270. En animaux tititkar se changent les nias; là-haut, au-dessus des arbres, les nias crient "ti-ti-ti-ti"
271. Les animaux tititkar se changent en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
272. En animaux uli-ulika se transforment les nias, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs, et ils crient "uli-uli"
273. Les animaux uli-ulika se changent en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
274. En animaux uma-umaka se transforment les nias, ils sont là-bas, aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs, et ils crient "uma-uma"
275. Les animaux uma-umaka se changent en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
276. En singes yo-yoka se changent les nias, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs, ils crient comme des singes
277. Les singes yo-yoka se transforment en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
278. En singes yoyotakulaka se transforment les nias, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs, ils crient comme des singes
279. Les singes yoyotakulaka se transforment désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
280. En animaux tukar-waka se changent les nias, ils sont là-bas, aux pieds des arbres, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, et ils crient "tukar"
281. Les tukar-waka se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
282. En oiseaux tililika se changent les nias, ils sont là-bas, aux pieds des arbres, et ils chantent "tuli-li"
283. Les oiseaux tililika se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
284. En oiseaux so-so se changent les nias, ils sont là-bas, avec leurs vêtements noirs, et ils chantent "tuli-li"
285. Les oiseaux so-so se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
286. En oiseaux potte-potte se changent les nias; là-bas aux pieds des arbres, ils chantent "potte-potte"
287. Les oiseaux potte-potte se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
288. En oiseaux kwasir-kwasir se changent les nias; là-bas aux pieds des arbres, avec leurs vêtements noirs, ils chantent "kwasir-kwasir"
289. Les oiseaux kwasir-kwasir se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
290. En oiseaux kwinni-kwinnika se transforment les nias, ils sont là-haut, au-dessus des

10. La fin de ce verset n'a pas été traduite par Enrique Gómez.

- arbres, avec leurs vêtements noirs, et ils chantent "kwinni"
291. Les oiseaux kwinni-kwinnika se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
292. En oiseaux tayle-punika se changent les nias, là où sont les arbres ils sont en train de chanter, les nias se changent en oiseaux michi-punika, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs, et ils chantent "michi-michi"
293. Les oiseaux michi-punika se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
294. En oiseaux tayle-punika se transforment les nias; là-haut, au-dessus des arbres, ils chantent "takkar-takkar"
295. Les oiseaux tayle-punika se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
296. En oiseaux welle-welleka se transforment les nias, les nias sont là, au-dessus et aux pieds des arbres, et ils chantent "welle-welle"
297. Les oiseaux welle-welleka se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
298. En oiseaux salikakkaki se transforment les nias; aux pieds des arbres, au-dessus des arbres chantent les nias
299. Les oiseaux salikakkaki se transforment désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
300. En seigneurs d'oiseaux kwam se transforment les nias, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs; là-haut, au-dessus des arbres, ils chantent "salikakka"
301. Les oiseaux salikakkaki se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
302. En seigneurs d'oiseaux kwam se transforment les nias, ils sont là-haut, au-dessus des arbres, avec leurs vêtements noirs; là-haut, au-dessus des arbres, ils crient
303. Les oiseaux kwam se transforment désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment
304. En seigneurs d'oiseaux siton se transforment les nias; là-haut, au-dessus des arbres, les oiseaux siton se transforment en oiseaux-nias, ils sont là-haut, avec leurs vêtements noirs, et ils crient "mi-mi"

305. Les oiseaux siton se transforment désormais en nias, les oiseaux se transforment
306. Les nias se transforment, les nias changent leur apparence
307. "Ces nias se transforment en êtres de tous genres, ici naissent les nias, ici ils se font plus jeunes" le vieux Nele ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes

"En ce lieu les nias se transforment, les nias deviennent plus jeunes, en ce lieu les nias naissent": les paroles que Nele ukkurwar emploie pour introduire ses femmes vaillantes au Village des Transformations (*kalu pinye*) nous donnent une première définition du lieu mythique où le thème des métamorphoses va se développer. Nele ukkurwar associe dans sa présentation du *kalu* deux notions distinctes: celle d'une transformation qui est déjà contenue dans le nom du *kalu* (le mot *pinye* vient du verbe *opinyemai*: "se transformer", "devenir autre") et celle d'une naissance des esprits. Or nous pouvons déjà saisir un premier rapport entre ces deux notions, puisque nous savons que l'être mythique qui est à l'origine de toute folie — le jaguar du ciel — est un être animal qui peut prendre l'apparence d'autres espèces animales. Les *nias* naissent de ses propres transformations; ils sont toujours conçus par les Indiens comme autant de signes de sa présence.

Dans son dialogue avec les femmes vaillantes (vv. 221–224), Nele ukkurwar décrit le *nia* comme une présence enveloppée par une lumière éblouissante: les cheveux du *nia* sont "semblables aux rayons du soleil" (v. 224). Le texte pictographique combine ici le pictogramme



avec le pictogramme complexe que nous avons vu traduit, au Village de l'Obscurité, par la métaphore "la fleur d'argent du bateau du soleil".¹¹ La superposition de ces deux pictogrammes permet de différencier cette première représentation de l'esprit de celles qui suivent immédiatement dans le texte. Aux vers 225–227 nous rencontrons une première séquence où trois définitions d'autant de formes d'apparition des *nias* nous sont données. Au vers 225, le *nia* est un homme-*nia*: "Les

11. Remarquons ici la cohérence de la notation pictographique, qui au Village de l'Obscurité plaçait ce pictogramme dans une alternance chromatique bleu-noir-blanc lorsqu'il s'agissait de traduire l'idée d'un obscurcissement-éblouissement, tandis qu'ici le "bateau du soleil", simple support de la présence du *nia*, est campé sur un fond sans couleur.

nias seigneurs de ce lieu sont des hommes-nias, ils paraissent en tout semblables aux hommes." L'esprit est donc représenté sous forme humaine. Au vers 226, le *nia* peut prendre l'apparence de l'étranger. Cette incarnation du *nia* (qui reproduit, selon les mots mêmes du chaman, l'image de cet étranger qui venait s'initier aux secrets de la conception *cuna* de la folie qu'était alors le chercheur sur le terrain) est ici représentée comme un "homme aux cheveux semblables aux rayons du soleil". Au vers 227, le *nia* apparaît ensuite comme "seigneur de la boisson alcoolisée (*chicha*)": définition qui désigne, avec celle d'"homme d'or" (*olotule*), l'une des caractéristiques qui font la supériorité des *Cuna* sur les animaux et sur les autres peuples du monde.

Le texte nous dit donc que si dans le *nia* il y a quelque chose d'humain, il pourra apparaître dans le monde réel ou bien comme un étranger¹² ou bien comme un Indien. L'étranger n'est pas désigné ici par son nom habituel (*waka* ou *merki*) mais par l'appellation, qu'on est en droit d'appeler rituelle, de *pilator*: "habitant de village d'esprits", *pila* étant synonyme de *kalu*.¹³ Dans le vocabulaire technique du chaman, le mot *pilator* désigne une catégorie qui associe les Indiens assassinés ou suicidés aux Indiens assassins. Tous, ils "habitent" un village d'esprits, et ils s'éloignent de la condition humaine.

En fait, l'étranger n'est jamais conçu comme un humain par les *Cuna*. Le mot *tule*, que l'on traduit d'habitude par "homme", signifie seulement "Indien", et presque toujours "Indien *cuna*". Dans une société qui garde aussi strictement ses limites, où une longue tradition guerrière (au cours des derniers siècles exercée avec succès dans la résistance à la pénétration des Blancs¹⁴) oppose d'emblée tout *Cuna* à tout étranger, l'appartenance à l'espèce humaine peut se confondre avec l'appartenance au peuple des "seigneurs des plantes médicinales". Dans la conception indigène, l'étranger est, comme le fou, le Double meurtrier non pas d'un homme mais d'un animal chasseur d'hommes, tel le jaguar, ou de cet homme non-humain qu'est un assassin, ou sa victime.

L'étranger et l'esprit habitent dans la conception *cuna* de la folie le même territoire logique. Suivant les

12. Devereux (1961) signale que chez les Mohave aussi l'étranger "au sang fort" peut rendre fou l'Indien "au sang faible".

13. Parmi les rites d'origine récente qui sont aujourd'hui célébrés par les *Cuna*, une place à part est à réserver au *pila-inna* (littéralement "fête de l'étranger-*pila*"), sorte de commémoration dramatique du mouvement de révolte des Indiens contre le gouvernement panaméen qui aboutit à ce que les *Cuna* appellent la révolution *Tule* (= homme).

14. A ce propos, voir Nordenskiöld (1938).

circonstances, l'étranger pourra être conçu, tout comme le jaguar du ciel, comme le bourreau du fou victime ou comme le partenaire complice du fou coupable. Si le fou chasseur peut tuer et se nourrir de ses victimes, l'étranger, en tant qu'il donne son image à certains esprits-*nias*, a le pouvoir de rendre fou. Le *nia*, l'étranger et l'Indien fou pourront donc habiter ensemble le même *kalu*, puisque c'est dans le corps même de l'Indien fou que leur union peut se réaliser (Severi 1981b).

En s'avançant le long de ce chemin de métamorphoses qu'inaugure le Village des Transformations, ce corps va progressivement *changer de nature*. Les premiers signes de ce bouleversement nous sont donnés aux vers 228–229, là où les déformations du corps nous indiquent la présence du *nia* dans le corps de l'Indien: ses jambes prendront alors une dimension monstrueuse, ou son dos sera courbé comme celui de certains animaux. De la déformation physique on passe ensuite à la description de l'Indien ivre (v. 230): les esprits *borrachos* feront alors trembler sans cesse son corps. L'Indien ne pourra plus se tenir debout, parce qu'il est désormais habité par les *nias inclinados*; il se roulera par terre dans un état d'extrême ivresse, en imitant inconsciemment les serpents:

tremblement les *nias* "inclinés" le *nia* "se roule par terre"



Trois sont donc les formes d'apparition humaine que le *nia* est susceptible d'incarner: l'étranger, l'Indien au corps déformé, l'Indien ivre.

Ces descriptions de *nias* (ivres, déformés, "inclinés", monstrueux, etc.) représentent pour le chaman une lecture de l'intérieur du corps (ou plutôt une lecture à travers le corps) du fou. Par sa voyance innée, ou par sa connaissance des chants, le chaman voit à travers ce qui est visible la présence cachée des esprits. Il sait interpréter le comportement du fou parce qu'il connaît ce théâtre intérieur du corps de l'Indien qu'est le monde des *kalu*.

Précisément à ce moment, où nous approchons du seuil du monde animal,¹⁵ là où le passage du double de

15. Ce passage d'un territoire à l'autre (ou d'un village à l'autre) est peut-être signalé par le signe en sablier que l'on voit sur la planche, et dont le texte ne nous dit jamais rien.

l'Indien d'un monde à l'autre va progressivement se réaliser, nous pouvons essayer de comprendre ce jeu du dedans corporel et du dehors cosmique qui semble fonder la notion de "village d'esprits".

Bien qu'un texte indigène nous parle du corps humain comme d'une "maison à huit étages" (et huit sont les étages du monde souterrain des *kalu*),¹⁶ cette conception du village d'esprits ne saurait se réduire à une correspondance, trop générale pour être significative, entre un microcosme corporel et un macrocosme mythique. Cette idée bien européenne, qui oppose aux deux extrêmes d'une même ligne l'Homme et le Monde¹⁷ (tout en fondant leur unité sur une opposition conceptuelle irréductible), se révèle impuissante à saisir cette dispersion des principes spirituels qui caractérise l'image du monde que conçoivent les Cuna. Ces principes spirituels — surtout les deux notions fondamentales de *nika* ("force") et *purpa* ("double") — définissent pour les Cuna et l'individu humain et les autres habitants du cosmos, qu'ils prennent l'apparence d'animaux, d'arbres ou de pierres.

Tandis que notre culture semble établir une continuité humain-animal-végétal-minéral sur le plan d'une nature corporelle homogène (s'articulant sur ce que Lovejoy a appelé *The Great Chain of Being*), la pensée indigène semble plutôt penser la situation physique des êtres dans une irrémédiable discontinuité. Dans le monde indien chaque être a son territoire, et ces territoires se disposent plutôt sur le modèle d'un archipel d'îles séparées que sur celui d'une organisation progressive et hiérarchique d'une même matière. En revanche, là où la pensée occidentale établit une discontinuité radicale entre l'homme et le monde extérieur, à savoir sur le plan spirituel (ou, dans les versions modernes de cette idée, sur le plan psychique et linguistique), la vision indienne ne peut concevoir que la continuité et l'éternel échange. Cette continuité amène toujours la pensée indigène à représenter l'espace naturel comme une autre culture. Les animaux, disent les Cuna, se marient entre eux suivant leurs coutumes; ils bâtissent leurs villages dans la forêt; et surtout ils ont, tout comme les hommes, leur propre langage. Nous verrons plus tard les conséquences que

cette conception du monde, où précisément le concept occidental de *nature* (*natura silente*, disaient les philosophes de la Renaissance italienne) est absent, peut avoir sur les structures fondamentales de la pensée thérapeutique indigène. Il nous suffit d'indiquer ici que ni la vie sociale organisée ni même le fait de parler une langue (et de l'ériger en savoir) ne peut conférer à l'homme indien une place privilégiée dans le monde. Seul l'impératif mythique prononcé au commencement du temps par son dieu, *Pattotio*, impose que la société humaine soit séparée — et encore non pas par essence, mais seulement dans la contingence du temps — des animaux, des arbres et du monde minéral. Les principes fondateurs de la vie (le double, *purpa*, et la force, *nika*) peuvent sans cesse passer d'un corps à l'autre, qu'il soit humain, animal ou végétal; le monde cuna est donc constamment menacé par une excessive promiscuité des êtres, et par le désordre sans loi qui serait provoqué par leur confusion.

Ce qui est dans le corps, ce qui lui donne son apparence et sa force, ne peut s'y inscrire que comme une présence provisoire: ce double complexe qui donne à l'humain sa vie et son image extérieure peut à tout moment s'échapper et aller prendre ailleurs sa demeure.

Analysons le rôle de ce double-doué-de-force (*nikapurpalele*) dans la deuxième séquence de métamorphoses qui au Village des Transformations donne naissance aux esprits-*nias*. Nous y verrons que la conception de la folie — à travers la définition de cette notion cruciale qu'est celle d'esprit pathogène — s'éloigne beaucoup du schéma classique du voyage chamanique (déplacement ou rapt d'âme) pour esquisser une véritable théorie de l'échange du double entre l'homme et l'animal.

Suivons le texte: à partir du vers 238, le chant thérapeutique commence à évoquer les *nias* seigneurs d'animaux. Lucioles, papillons, oiseaux et serpents apparaissent dans le chant du chaman, sans que leur présence soit enregistrée dans la séquence pictographique,¹⁸ ni, remarquons-le, que l'on parle explicitement de transformation. Ce n'est qu'au vers 251, après que le texte a rappelé la définition du Village ("Les *nias* se transforment ici en êtres de tous genres, ici ils prennent naissance . . .", v. 248), que nous rencontrons ensemble et la formule (dès lors

16. Pérez Kantule et Nordenskiöld, "La creación de las tortugas", dans Nordenskiöld (1938:388-392). Pour une description générale de la cosmologie des *kalu*, voir Severi (1981a).

17. Une archéologie extrêmement précise et détaillée des origines ainsi que des avatars historiques de cette idée se trouve dans l'ouvrage désormais classique de Lovejoy (1936).

18. C'est là une des caractéristiques du Village des Transformations, où l'intégration entre pictogrammes et texte oral n'est pas toujours complète. Pour en faciliter la lecture, je donne la liste des animaux qui apparaissent dans ce Village (Table 1).

constamment répétée dans le texte oral) qui constitue l'acte de naissance du *nia* et la représentation pictographique correspondante.

Table 1

Permutations animales au Village des Transformations

<i>Animaux de terre</i> (ukkusa: li) — à l'intérieur du kalu	
vv. 251–254	pécari
vv. 255–256	cervidé – koenaka
vv. 257–259	cervidé – wasenaka
vv. 262–265	pécari
v. 266	jaguar
vv. 267–273	(hors image)
vv. 274–275	singes <i>uma-uma</i>
vv. 276–277	singes <i>yo-yo</i>
vv. 278–279	singes <i>yoyotakulaka</i>
vv. 280–281	singes <i>tukar</i>
<i>Animaux du ciel</i> (ulu:k'ka) — à l'extérieur du kalu	
vv. 282–283	oiseau – <i>tuli</i>
vv. 284–285	oiseau – <i>so-so</i>
vv. 286–287	oiseau – <i>potte-potte</i>
vv. 288–289	oiseau – <i>kwasir-kwasir</i>
vv. 290–291	oiseau – <i>kwinni</i>
vv. 292–293	oiseau – <i>michi-punika</i>
vv. 294–295	oiseau – <i>tayle</i>
vv. 296–303	(hors image)
vv. 304–305	oiseau – <i>siton</i>

Citons d'abord la formule verbale, qui concerne ici les pécaris:

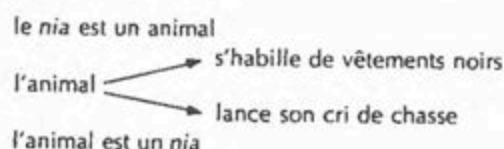
Ici les nias se transforment en pécaris, les pécaris sont là, avec leurs vêtements noirs, ils crient "ya-ya-ya-ya" (v. 251)

Les pécaris se changent désormais en nias, ils se transforment en nias, les nias se transforment (v. 252)

Le texte décrit la naissance du *nia* par deux passages logiques distincts: d'abord on nous dit que le *nia* invisible se transforme (*opinyemai*) en animal — c'est-à-dire prend la forme physique de l'animal; ensuite, au vers suivant, la relation est inversée, et le texte affirme que les animaux, à leur tour, se sont désormais transformés en esprits pathogènes.

Or deux opérations rendent possible ce double passage du *nia* à l'animal et de l'animal à l'esprit. Lorsque la présence invisible de l'esprit se fait apparence animale, les pécaris, ainsi que tous les autres animaux qui sont mentionnés au Village des Transformations (voir Table 1), s'habillent de "vêtements noirs" (*moḷa kuppana*) et lancent leur cri de

chasse. Nous avons donc une situation logique de ce genre:



En fait, c'est dans l'apparence de l'animal (toujours décrite par le texte suivant une formule conventionnelle) que nous pouvons, avec les yeux du chaman, lire la preuve de la transformation de l'esprit en animal. Ces "vêtements noirs" qui cachent à notre vue la fourrure du pécaris ne peuvent renvoyer dans ce contexte qu'à la présence nocturne et invisible du jaguar du ciel — le plus grand de tous les *nias*, celui qui est à l'origine de leur intervention, et même de leur existence. Le recours à la notion de "vêtements noirs" enveloppant le corps de l'animal devient alors une manière de penser à la fois le caractère invisible et nocturne (*setokun*, "obscur") de l'esprit et son incarnation visible dans un être de la forêt.

Lorsque cet animal ne sera plus reconnaissable par son aspect visible, ce sera l'évocation de son cri de chasse dans le chant du chaman qui manifestera sans équivoque sa présence. Or cette référence à une présence cachée et révélée par son image acoustique reproduit fidèlement le double mode d'apparition du jaguar du ciel: ou bien image nocturne plongée dans cette obscurité qui entoure le regard de sommeil (*kap-takke*) du rêveur, ou bien présence invisible que seule l'hallucination auditive du cri d'un animal (de sa parole: *immar-tule-kaya*, "langue d'animal", diraient les Indiens) rend perceptible au chasseur en forêt.

La présence simultanée d'un esprit invisible et d'une apparence animale qui se cache à la lumière du jour définit la nature ontologique de l'esprit pathogène. Comme le jaguar du ciel, le *nia* révèle sa nature dans l'acte même de se transformer. Dans le texte oral, cette définition ne nous apparaît que comme une sorte d'actualisation dans le monde empirique, d'application à la multiplicité des espèces animales des catégories propres au jaguar du ciel. Mais le monde des *kalu* (qu'il soit terrestre, souterrain ou céleste) est toujours conçu par les Indiens comme une description du double invisible du corps de l'Indien fou. Si le délire trahit la présence du *nia* dans le corps intérieur (ou corps principal — "*cuero jefe*", comme l'appelait Guillermo Hayans¹⁹) du fou, la définition de l'esprit pathogène

19. Holmer et Wassén (1953).

doit s'articuler aussi sur la notion indigène de délire, et nous en donner une première explication.

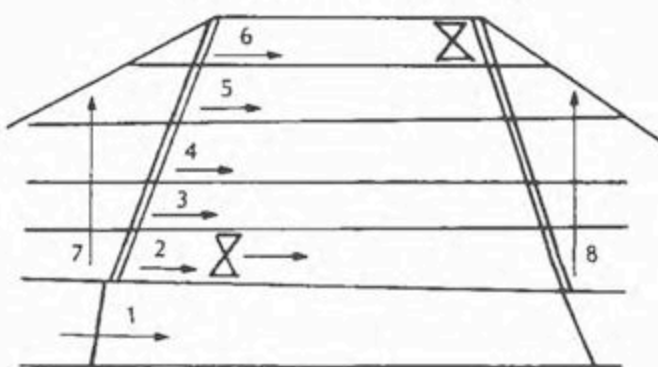
Comment ce jeu de transformations que nous avons vu caractériser le jaguar du ciel (et que son messager, le *nia*, reproduit fidèlement) peut-il franchir les limites du monde humain et investir le corps d'un Indien? C'est ici qu'entre en jeu la représentation graphique de cette combinatoire de définitions verbales ("transformer", "vêtements noirs", onomatopées animales) qui constitue l'acte de naissance de l'esprit animal.

Reproduisons l'équivalent pictographique des vers que nous venons d'analyser (vv. 251-254):



Nous remarquerons d'abord que cette séquence graphique possède le même caractère de récurrence que son équivalent dans le texte oral, et que tous les cas récurrents sont cohérents entre eux, ainsi que par rapport à la formule verbale.²⁰ Ce qui est effectivement traduit ici est d'abord la notion de transformation. Sa transcription pictographique se réalise toujours dans une séquence qui fait suivre à l'image de l'animal celle d'une présence humaine (le sens de la lecture étant ici de gauche à droite; voir Table 2).

Table 2
Le Village des Transformations
Sens de la lecture des pictogrammes



Encore une fois, la double lecture texte verbal/pictogramme s'avère le seul moyen de pénétrer le sens du chant thérapeutique. Dans la "traduction" même du verbe *opinyemai* ("transformer", "devenir autre") —

20. Nous verrons plus tard une preuve *a contrario* de la cohérence propre au symbolisme indigène, qui se révélera — s'il en était encore besoin — bien éloigné d'une représentation visuelle vague ou purement idiosyncrasique du savoir chamanique.

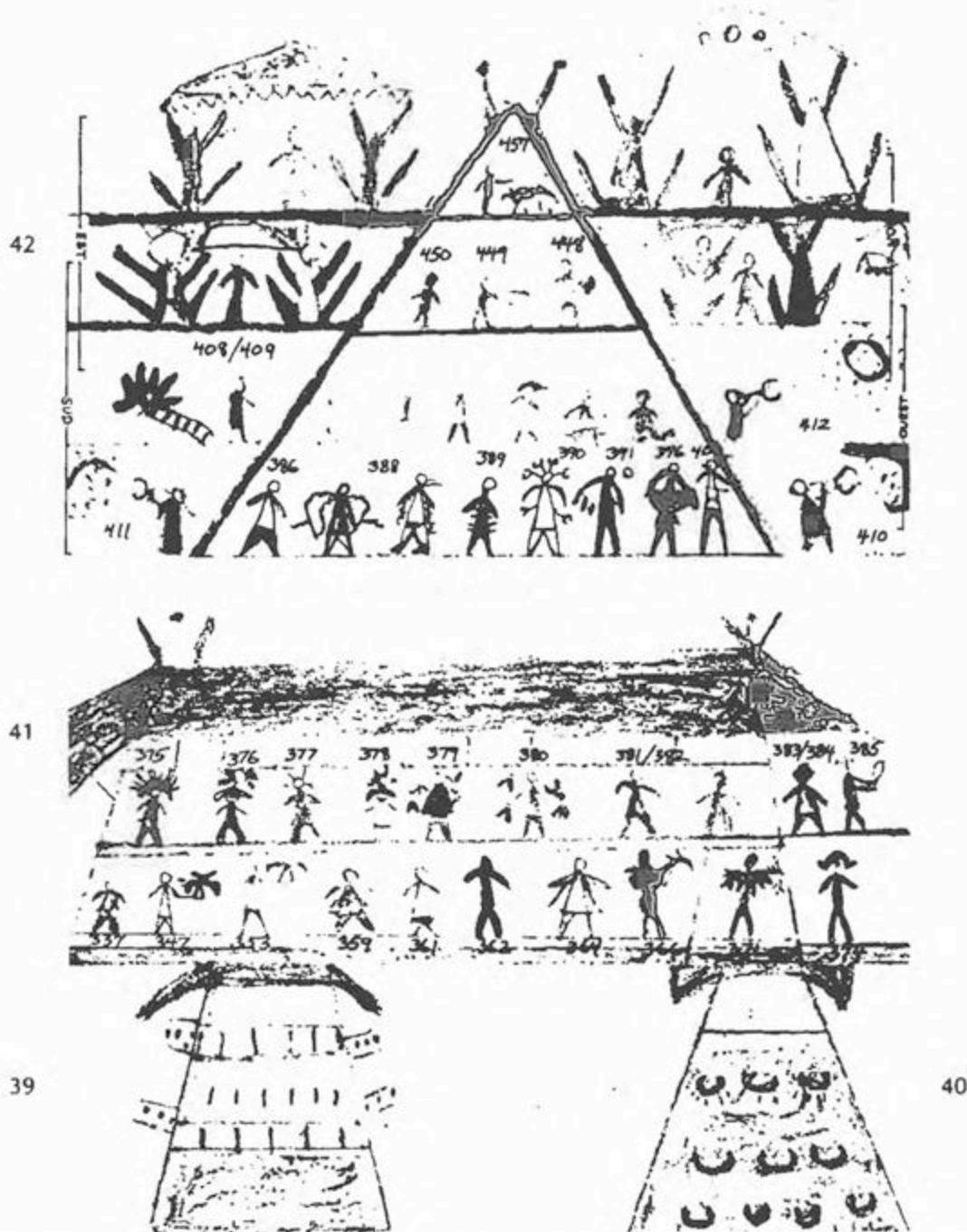
transposition graphique qui se révèle être, comme dans beaucoup d'autres cas, un processus d'enrichissement du sens et non pas une traduction terme à terme — nous voyons en réalité le *nia* représenté, en son lieu d'origine, comme un animal au double d'homme. Or si nous rappelons que l'un des sens fondamentaux du mot *purpa*, "le double", est celui d'"image immatérielle" (telle qu'elle peut être représentée par l'image d'un visage humain réfléchi dans un miroir, par l'ombre d'un corps, par l'écho d'un cri dans la forêt, ou même par l'idée d'un secret qui se cache derrière une parole ou une présence énigmatique²¹), nous pouvons comprendre que cette image d'humain qui se donne à lire après la description graphique de l'animal est en fait son essence, son double caché. Le texte, et la lecture que nous en donne le chaman, sont ici très clairs: ce que "l'on voit d'abord", c'est l'image d'un animal; ce dont l'existence n'est accessible qu'au regard de l'esprit-voyant (le *nele*) — son secret — c'est l'image d'un humain. Le *nia* ne se définit pleinement ni par la présence de l'animal ni par celle de l'homme, ni même par une simple juxtaposition des deux notions. L'esprit pathogène ne peut surgir que lorsqu'un double invisible humain prend sa demeure dans le corps d'un animal de la forêt.

Nous avons vu que le délire est couramment interprété comme une parole animale qui surgit inexplicablement du corps d'un Indien. Le *nia-ikar-kalu* nous montre que la présence invisible qui habite ce corps, en lui prêtant sa voix d'animal (le *nia* ne lance son appel de chasse que lorsqu'il s'habille de "vêtements noirs"), est elle-même le fruit d'un échange de doubles entre l'animal et l'humain.

La pathogenèse secrète du texte chamanique, en parcourant l'échelle taxinomique des stades du développement de la pathologie, nous décrit en ces termes le rapport qui s'instaure entre le comportement visible du malade et ses causes invisibles:

perception exotérique	comportement visible (fou)	échange de parole entre l'animal et l'humain
perception ésotérique	pathogenèse invisible (esprit- <i>nia</i>)	échange de double (<i>purpa</i>) entre l'homme et l'animal

21. Cette traduction, déjà admirablement précisée par Nordenskiöld (1938), m'a été maintes fois confirmée sur le terrain. En ce contexte, *purpa* s'oppose d'ailleurs à *wakarwilup*, qui s'applique tant à la présence matérielle d'un homme vivant qu'à ses représentations plastiques: *Nikka weki warkwen Inapakiña wakarwilup*: "Voici une statue qui représente le Chef Inapakiña."



(39) Le village talepa. (40) Le village de la calabasse percée. (41) Le Village des Danses. (42) Le Village du Retour.

Le principe d'échange des doubles que nous voyons à l'œuvre ici veut que si l'esprit-*nia* surgit à l'origine comme un animal au double humain, le fou qui sera habité par le *nia* — ce corps qui ne sera lui-même que l'image visible du *nia* — apparaîtra au regard de l'initié comme un *humain au double animal*.

Le texte pose ici les fondements ultimes d'une conception de la folie qui va du rapport coupable entre le fou et son partenaire animal (séduction, acte meurtrier de chasse) jusqu'à l'identification totale des deux protagonistes, à la fois ennemis et complices, de la pathologie psychique.

Nous savons que la folie est d'abord le fruit d'un échange sexuel illicite entre l'homme et l'animal. Or les Indiens conçoivent la copulation féconde comme un échange de "force" (au sens général de ce que nous appelons puissance) sexuelle, qui est pour l'homme appelée *nikapurpalele* ("sperme") et pour la femme *purpa*.²² Notre expression "donner la vie" se traduit donc en cuna par "échanger *nika* et *purpa*" (cf. la description de cet échange dans Nordenskiöld [1938]).

C'est donc par la "force" (*nika*) que l'on peut redoubler un corps (lui donner *purpa*). Le coït entre l'esprit animal et l'être humain réalise comme toute relation sexuelle ce redoublement de corps: le *nia* est précisément conçu comme le fruit de l'échange de *purpa* (qu'une certaine *nika* rend possible) de ses géniteurs respectifs — l'un humain et l'autre animal. Voilà donc le principe génétique de cette intégration et progressive identification que nous avons vu opérées par la pensée indigène entre l'esprit pathogène et le fou. L'Indien ne peut concevoir, au sens sexuel du terme, le *nia* que lorsqu'il est frappé par la folie; l'homme ne peut être pleinement fou que lorsqu'il est devenu un *nia*.

Pour le *nia*, tout comme pour le fou, toute relation sexuelle entraîne une métamorphose.

* * *

Poursuivons notre lecture: l'énumération de quelques villages intermédiaires précède l'apparition du Village des Danses.

308. *Le vieux Nele ukkurwar parle maintenant:*
"Pattotio enferma les nias dans les villages,
nous irons là-bas pour tout voir et tout
regarder"

22. Par un chassé-croisé sémantique dont nous n'avons pas encore pu saisir toutes les implications, ces deux notions sont aussi respectivement associées au fœtus (*nikapurpalele* — communication d'Arnulfo Prestán) et au sang menstruel (*purpa* est régulièrement traduit par "sang menstruel" — voir Pérez Kantule et Nordenskiöld, "La creación de las tortugas", dans Nordenskiöld [1938:388-392]).

309. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, un* (35)
village de nias apparaît, le village qui
descend apparaît

310. *Le village descend*

311. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-* (36)
bas, encore plus loin, un autre village
apparut

312. *"Quel village voyez-vous?" dit le vieux Nele*
ukkurwar

313. *Le village de la chute apparaît*

314. *Le village de la chute se montre*

315. *Le village de nias de la chute et le village qui*
descend s'unissent, tels deux bateaux dans la
mer ils se heurtent l'un contre l'autre

316. *De loin, de très loin, les deux villages*
s'unissent; de loin, de très loin, les deux
villages semblent se toucher

317. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-* (37)
bas, encore plus loin, un village de nias
apparaît

318. *"Quel village voyez-vous?" le vieux Nele*
ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes

319. *Le village de nias des fusils apparaît*

320. *Dans le village, des fusils se montrent*

321. *Le village de nias des fusils-kamuka²³ et le*
village de la chute s'unissent, tels deux
bateaux dans la mer ils se heurtent l'un
contre l'autre; de loin, de très loin, les deux
villages semblent se toucher

322. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-* (38)
bas, encore plus loin, un autre village
apparaît

323. *"Quel village voyez-vous?" le vieux Nele*
ukkurwar exhorte ses femmes vaillantes

324. *Le village de nias apparaît, le village des*
fusils-kolopa apparaît

325. *Le village montre ses fusils-kolopa*

326. *Le village de nias des fusils-kamuka et le*
village des fusils-kolopa s'unissent, tels deux
bateaux dans la mer ils se heurtent l'un
contre l'autre

327. *De loin, de très loin, les villages s'unissent;*
de loin, de très loin, les deux villages
semblent se toucher

328. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-* (39)
bas, encore plus loin, un village de nias
apparaît

329. *Le village de nias rayé, le village rayé se*
montre

330. *Le village rayé et le village des fusils-kolopa*

23. Les mots *kamuka* et *kolopa* sont synonymes.

- s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
331. *De loin, de très loin, les deux villages s'unissent; de loin, de très loin, ils semblent se toucher*
332. *Au loin, là où se lève le bateau du soleil, là-bas, encore plus loin, un village de nias apparaît* (40)
333. *Le village de nias apparaît, le village de la Calebasse percée apparaît*
334. *Le village de la Calebasse percée se montre*
335. *Le village de la Calebasse percée et le village talepa s'unissent, tels deux bateaux dans la mer ils se heurtent l'un contre l'autre*
336. *De loin, de très loin, les villages s'unissent; de loin, de très loin, les deux villages semblent se toucher*
- Le Village des Danses*
337. *Là où se lève le bateau du soleil, un Village de nias apparaît* (41)
338. *Le Village de nias se montre*
339. *"Tous les nias de ce Village s'alignent pour les danses" dit le vieux Nele ukkurwar*
340. *Près du fleuve ettoro ils dansent*
341. *Près du fleuve ettoro ils commencent à bouger*
342. *Près du fleuve ettoro ils avancent, ils reviennent en arrière*
343. *Près du fleuve ettoro les nias avancent*
344. *Près du fleuve ettoro ils reviennent en arrière*
345. *Près du fleuve ettoro les nias, seigneurs du Village, sont heureux*
346. *Les femmes-nias dansent avec les hommes maigres (= les nias)*
347. *Les femmes-nias dansent avec les hommes-oiseaux urkukku*
348. *Les hommes-oiseaux urkukkuka commencent à bouger*
349. *Les hommes-oiseaux urkukkuka avancent et reviennent en arrière*
350. *Les hommes-oiseaux urkukkuka avancent*
351. *Les hommes-oiseaux urkukkuka reviennent en arrière*
352. *Les hommes-oiseaux urkukkuka, seigneurs de cette partie du Village, sont heureux*
353. *Les femmes-nias dansent avec les hommes-oiseaux sipileleka*
354. *Les hommes-oiseaux sipileleka commencent à bouger*
355. *Les hommes-oiseaux sipileleka avancent et reviennent en arrière*
356. *Les hommes-oiseaux sipileleka avancent*
357. *Les hommes-oiseaux sipileleka reviennent en arrière*
358. *Les hommes-oiseaux sipileleka, seigneurs de cette partie du Village, sont heureux*
359. *Les nias femmes ont mis leurs robes bleues, elles s'alignent maintenant pour la danse, dans cette partie du Village*
360. *Leurs robes deviennent bleues-arramaitet, les esprits seigneurs de cette partie du Village s'alignent maintenant pour la danse*
361. *Leurs robes deviennent rose-ismaitet, les esprits seigneurs de cette partie du Village s'alignent maintenant pour la danse*
362. *Les femmes-nias ont mis leurs robes rouges-comme-l'oiseau-ikkwi, elles s'alignent maintenant pour les danses*
363. *Les femmes-nias aux jupes rouges-comme-l'oiseau-ikkwi s'alignent maintenant pour les danses, dans cette partie du Village*
364. *Les femmes-nias aux jupes jaunes s'alignent maintenant pour la danse*
365. *Leurs robes deviennent puissantes, dans cette partie du Village*
366. *Les femmes-nias dansent avec les hommes-cervidés koenaka, les femmes-nias dansent avec les hommes-cervidés*
367. *Les hommes-cervidés ichinaka commencent à bouger*
368. *Les hommes-cervidés ichinaka avancent et reviennent en arrière*
369. *Les hommes-cervidés ichinaka avancent*
370. *Les hommes-cervidés ichinaka reviennent en arrière; seigneurs du lieu, ils sont heureux*
371. *Les femmes-nias dansent avec les hommes-cervidés wasenaka*
372. *Les hommes wasenaka commencent à bouger*
373. *Les hommes-cervidés wasenaka aux cornes entrelacées, seigneurs de cette partie du Village, crient "me-me"*
374. *Les femmes-nias qui habitent cette partie du Village agitent leurs chapeaux, leurs chapeaux rouges; elles s'alignent maintenant pour les danses*
375. *Les chapeaux des femmes-nias s'ouvrent maintenant, les chapeaux rouges; les femmes-nias qui habitent cette partie du Village s'alignent maintenant pour les danses*

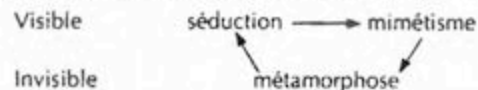
376. *Exposés aux rayons du soleil, les chapeaux des femmes-nias se font puissants, ils se font vaillants; les femmes-nias qui habitent cette partie du Village s'alignent maintenant pour les danses*
377. *Les chapeaux des femmes-nias sont là, leurs chapeaux bleu-vert s'exposent aux rayons du soleil; les femmes-nias qui habitent cette partie du Village s'alignent maintenant pour les danses*
378. *Les femmes-nias aux chapeaux rouges-comme-l'oiseau-ikkwi, aux chapeaux rouge-kisisi, les femmes-nias qui habitent cette partie du Village s'alignent maintenant pour les danses*
379. *Les femmes-nias brillent maintenant comme des lucioles (la nuit), leurs vêtements se transforment, les nias s'alignent en cette partie du Village*
380. *Les femmes-nias s'alignent en cette partie du Village, toutes leurs robes se transforment en papillons*
381. *Les femmes-nias s'alignent maintenant, leurs robes se transforment, leurs robes s'entrouvrent*
382. *Leurs robes se transforment, leurs robes voltigent en l'air, les femmes-nias s'alignent dans le Village*
383. *Les femmes-nias se maquillent au makep*
384. *Elles se peignent le visage, elles tracent des dessins sur leur visage, en célébrant leur homme, pour séduire leur homme*
385. *Les vieilles femmes-nias se regardent dans l'esprit du miroir, elles se regardent dans l'esprit seigneur du miroir*

Le grand thème de ce Village est celui de la danse. Nous y voyons apparaître un nouveau personnage: l'esprit-*nia* de sexe féminin. Les *femmes-nias* (*mayer-punayaekanti*) invitent tour à tour les esprits (de certains oiseaux d'abord, ensuite ceux de cervidés de la forêt) à danser avec elles, attirés par l'éclat de leurs corps maquillés et de leurs vêtements aux couleurs changeantes.²⁴ Les deux thèmes de la métamorphose et de la séduction, qui se combinent ici pour la première fois, s'appliquent d'une part à l'image des esprits — à leurs vêtements, aux peintures rouges qui décorent leurs corps, à leurs "chapeaux puissants devant la lumière du

soleil" — et d'autre part aux actions qui leur sont attribuées — ces pas de danse "en *hilara*" (c'est-à-dire par "files" de danseurs alignés) qui reproduisent fidèlement la chorégraphie d'une danse indienne encore aujourd'hui connue et pratiquée dans les villages *cuna*.

Au cours de cette danse, les jeunes Indiens des deux sexes, suivant une sorte d'étiquette figée de la séduction amoureuse, imitent les pas d'une autre danse, celle des "oiseaux qui se font la cour dans le ciel". La continuité des comportements culturels dans les deux territoires humain et animal résulte encore une fois, comme dans le délire animal de l'Indien fou, dans le *mimétisme*: les danses des Indiens imitent celles des animaux, les danses des esprits animaux imitent celles des Indiens. Il ne s'agit donc que d'une seule et même danse, au cours de laquelle les animaux et les Indiens se font réciproquement la cour.

L'imitation, véritable signe avant-coureur d'une métamorphose invisible qui se réalise à l'intérieur du corps de l'Indien fou, rend possible l'établissement d'un rapport entre métamorphose et séduction:



Au cours de la danse imitative, nous voyons apparaître peu à peu les armes de la séduction indigène, et d'abord ce *makep* rouge qui marquait étrangement les ongles et les dents du jaguar du ciel au Village de l'Obscurité. Les vêtements des *femmes-nias* séduisent d'ailleurs par la métamorphose. Ils changent continuellement de couleur ou se révèlent constitués de corps d'animaux (lucioles, papillons, etc.).

Un élément doit retenir notre attention. Nous voyons aux vers 374–378 les *femmes-nias* s'armer de grands chapeaux. Or le mot *kurkin*, que je traduis ici par son sens littéral (suivant en cela Nordenskiöld, Holmer et Wassén), ne signifie "chapeau" que dans la langue courante. Dans le vocabulaire technique du chaman, *kurkin* désigne la combinaison complexe des deux principes élémentaires de la vie (*nika* et *purpa*) dont nous avons parlé. Par conséquent, *kurkin* peut être interprété comme "la force qui émane de l'image intérieure d'un corps vivant", ce que Nordenskiöld appelait le "talent" d'un individu.²⁵

25. Cette idée de *kurkin* comme "force complexe" et même "potentialité" d'un être vivant est constante dans la littérature chamanique *cuna*. Voir, par exemple, "le célèbre duel aux chapeaux" qui oppose dans le *Mu-Igala* les esprits "animaux de Mu" aux esprits-adjuvants du thérapeute (Holmer et Wassén [1953], Lévi-Strauss [1949]).

24. Remarquons que l'esprit-*nia* est ici représenté par la juxtaposition de l'image de l'animal et de celle de l'humain, et non pas, comme partout ailleurs, par leur mise en séquence.

Dans la séquence que nous analysons ici, où le chapeau des femmes-nias nous est dit "s'ouvrir, devenir puissant à la lumière du soleil" (ce dernier à nouveau représenté par le pictogramme fleur-soleil), le concept de *kurkin* désigne cette force de séduction que l'esprit femelle exhibe au cours de la danse, devant ses partenaires. Ce charme de plus en plus puissant qui enveloppe la présence de l'esprit féminin emprunte un moment les merveilleuses parures des papillons et des lucioles, pour ensuite passer à la parure humaine par excellence: le maquillage au *makep* rouge. Un texte récolté par Nordenskiöld (que nous avons déjà eu l'occasion de citer au passage²⁶) raconte l'origine de cette peinture rouge dont se parent les jeunes Indiens des deux sexes, tout en la situant dans ce temps immémorial qui a vu la naissance simultanée — engendrés du corps d'une même femme — des Indiens cuna et des animaux.

Lorsque la première femme (*Nana Olotililisop*) fut enceinte d'*Olopiler*, elle accoucha d'abord de deux Indiens, mâle et femelle. Son travail d'accouchement fut très long, et après les deux Cuna une longue série d'espèces animales sortirent de son ventre.

Le *makep*, explicitement associé au sang, sort du corps de *Nana Olotililisop* en même temps que les deux nouveau-nés indiens:

Entonces Dios dijo: vamos a criar las cosas para los nietos, y vino a la luz un varón, y después se bañó al recién nacido en las nogas, y cortó el cordón umbilical, y lo tiró adonde estaba parado un ayudante de Dios, y el cordón umbilical se enredó en la cintura del hombre. Este llamó olokuiilotup o mutup. Después del varón salieron sangre en bolas y dijo Dios que éste se convirtió en makep, y hizo para pintar la cara para atraer las mujeres. Después vino a la luz una muchacha y el cordón umbilical se echó adonde esta otra mujer o hija de madre (Olotililisop) y enredó en la cintura, y se convirtió en olokuiilotup o mutup.

*Y la sangre vino después y se convirtió en makep para pintar la cara para atraer los hombres: por eso la mujer pinta mucho.*²⁷

Le rôle que ce mythe attribue au *makep* — de véhiculer l'attraction entre les deux sexes — s'applique ici aux esprits femelles qui vont charmer l'Indien fou. Dans son apparente simplicité, le texte fait encore plus clairement allusion à la séduction onirique là où (au pictogramme suivant) la contagion sexuelle entre l'humain et l'animal est représentée par l'esprit qui

"regarde sa propre image dans l'esprit du miroir" (*ipy pipyaki*). Dans le rêve pathogène, le fou ne verra que cette image: précisément ce double immatériel que le miroir donne à voir — sa *purpa*.

Danse, séduction, mimétisme animal: en réunissant ces thèmes, le Village des Danses nous donne donc une *description conventionnelle* (rédigée par emblèmes ésotériques, tel cet "esprit au miroir" qui vient admirablement désigner la *purpa*, l'image secrète de l'esprit) du rêve qui signale l'imminence de la crise délirante. Nous avons vu qu'au Village de l'Obscurité toutes les catégories de l'interprétation de ce rêve nous étaient données: encore une fois, le texte passe de l'invisible au visible, de ce qui n'était que notion explicative et abstraite à l'interprétation d'une *perception* — ici la perception nocturne du "regard du sommeil" (*kap-takke*) de l'Indien. Par cette articulation logique, le voyage chamanique se révèle le parcours interprétatif du chemin même de l'esprit de la maladie de ses origines "obscurées" jusqu'à son apparition, d'abord nocturne — comme image séductrice — et finalement, une fois l'image onirique effacée par la lumière du jour, par son envers invisible, l'éclosion violente d'une parole animale.

Le Village du Retour

386. Ici habitent les seigneurs de la fête (42)
 387. Ici les seigneurs de la fête sont heureux
 388. Ici habitent les seigneurs de la fête, les esprits qui tremblent
 389. Ici habitent les seigneurs de la fête, les esprits à la forme d'escalier
 390. Ici habitent les seigneurs de la fête, les esprits qui portent des fleurs
 391. Les vieilles femmes-nias dansent avec les esprits des épines, elles commencent à danser avec les esprits des épines
 392. Les esprits des épines avancent et reviennent en arrière
 393. Les esprits des épines avancent
 394. Les esprits des épines reviennent en arrière
 395. Les esprits des épines, seigneurs de ce lieu, sont heureux
 396. Les femmes-nias dansent avec les hommes-oiseaux *urkukkuka*
 397. Les hommes-oiseaux *urkukkuka* commencent à bouger
 398. Les hommes-oiseaux *urkukkuka* avancent, ils reviennent en arrière

26. Pérez Kantule et Nordenskiöld, dans Nordenskiöld (1938).

27. Nordenskiöld (1938:389-390).

399. Les hommes-oiseaux urkukkuka avancent
 400. Les hommes-oiseaux urkukkuka reviennent en arrière
 401. Les hommes-oiseaux urkukkuka, seigneurs de cette partie du Village, sont heureux
 402. Les femmes-nias dansent avec les hommes-oiseaux sipleleka
 403. Les hommes-oiseaux sipleleka commencent à bouger
 404. Les hommes-oiseaux sipleleka avancent, ils reviennent en arrière
 405. Les hommes-oiseaux sipleleka avancent
 406. Les hommes-oiseaux sipleleka reviennent en arrière
 407. Les hommes-oiseaux sipleleka, seigneurs de cette partie du Village, sont heureux
 408. Là-haut, là où se lève le bateau du soleil, au loin, vers le sommet du Village, regardent les vieilles femmes-nias
 409. Là où se lève le bateau du soleil, partout, jusqu'où peut arriver le regard, là-haut, au sommet du Village du Retour, les vieilles femmes-nias regardent
 410. Au loin, là où descend le bateau du soleil, là où le bleu est partout, là-haut, au sommet du Village du Retour, le vieux Nele ukkurwar regarde les femmes-nias
 411. Au loin, là-bas, derrière la mer, plus loin que le soleil, partout, les vieilles femmes-nias regardent
 412. Au loin, là où se trouve l'autre-monde-placé-derrière-la-mer, plus loin, là-bas, au-delà du monde entier, les vieilles femmes-nias regardent
 413. Là où se lève le bateau du soleil, la porte du Village du Retour s'ouvrit un peu
 414. La porte du Village du Retour s'ouvrit, elle resta entrouverte; les vieilles femmes-nias regardent vers le Village
 415. Au loin, encore plus loin, la porte du Village du Retour s'ouvrit un peu
 416. Le Village apparaît, la porte ouverte
 417. La porte du Village du Retour s'ouvrit un peu, la porte du Village resta entrouverte
 418. Derrière la mer la porte du Village s'ouvrit un peu, les vieilles femmes-nias regardent vers le sommet du Village
 419. La porte du Village du Retour s'ouvrit un peu, les vieilles femmes-nias regardent vers le sommet du Village
 420. Au loin, dans l'autre-monde-placé-derrière-la-mer, la porte du Village s'ouvrit un peu
 421. Au loin, dans l'autre-monde-placé-derrière-la-mer, la porte du Village resta entrouverte
 422. La porte du Village s'ouvrit toute grande, la porte du Village resta entrouverte
 423. Les vieilles femmes-nias disent: "Je me change en une femme du peuple cuna, seigneur de la boisson alcoolisée (chicha)"
 424. "Je vais chercher l'homme seigneur de la boisson alcoolisée"
 425. "Je dis que je me marierai avec lui, peut-être j'y arriverai"
 426. Les vieilles femmes-nias parlent entre elles, là-haut, au sommet du Village du Retour
 427. Les robes des vieilles femmes-nias se transforment, leurs vêtements se transforment
 428. Les vieilles nias se transforment en jeunes femmes du peuple seigneur de plantes médicinales
 429. Les vieilles femmes-nias se ceignent d'une jupe, leur mouchoir se transforme
 430. "Tout comme une femme du peuple seigneur de la boisson alcoolisée, je vais séduire un homme" disent les vieilles femmes-nias, l'esprit seigneur du fil se noue bien, le fil narsoka se noue bien, le fil nukkukar se noue bien
 431. Elles se transforment en femmes du peuple seigneur de la boisson alcoolisée
 432. "Je vais à la recherche du seigneur de la boisson alcoolisée, j'irai à la recherche de l'homme" disent les vieilles femmes-nias
 433. "Peut-être je me marierai avec l'homme seigneur de la boisson alcoolisée, je vous dis" disent les vieilles femmes-nias
 434. "Peut-être j'arriverai à me marier avec lui" disent les vieilles femmes-nias
 435. "Hélas, pauvre de moi" disent les vieilles femmes-nias
 436. Le mouchoir des vieilles femmes-nias avance
 437. Tout comme des femmes du peuple seigneur de la boisson alcoolisée, les femmes-nias se transforment, elles semblent des jeunes indiennes, les nias se confondent avec les femmes humaines, pour aller séduire l'homme seigneur de la boisson alcoolisée
 438. Les vieilles femmes-nias mettent des colliers d'argent
 439. Les colliers d'argent résonnent, les nias

mettent des colliers d'argent, leurs colliers sont brillants, de loin on entend leurs colliers résonner

440. *Les nias prennent l'aspect de femmes du peuple seigneur de la boisson alcoolisée, elles paraissent des jeunes femmes indiennes*
441. *"J'irai à la recherche de l'homme seigneur de la boisson alcoolisée, je vous dis; peut-être j'arriverai à me marier avec lui" disent les vieilles femmes-nias*
442. *"Pauvre de moi, pauvre de moi s'ils arrivent à me ligoter, à me ligoter avec leur corde" disent les vieilles femmes-nias*
443. *Les vieilles femmes-nias se transforment en femmes indiennes, pour aller séduire l'homme seigneur de la boisson alcoolisée*
444. *"Je vais chercher l'homme, le seigneur de la boisson alcoolisée, je vais chercher des herbes pour lui"*
445. *Elles vont chercher les esprits des plantes médicinales*
446. *Les nias préparent des herbes pour séduire l'homme*
447. *Les nias flèchent l'homme avec leurs plantes médicinales*
448. *"Mettons-nous le chapeau pour séduire l'homme seigneur de la boisson alcoolisée, faisons-le voltiger" se disent les vieilles femmes-nias*
449. *Les vieilles femmes-nias se regardent le visage dans l'esprit seigneur du miroir*
450. *Les vieilles femmes-nias se maquillent le visage avec une boulette de makep*
451. *Leur visage est tout maquillé, il est tout plein de dessins*
452. *C'est pour rendre heureux leur homme, c'est pour lui donner du plaisir qu'elles se regardent le visage dans l'esprit du miroir*
453. *Elles se regardent dans l'esprit du miroir: pour rendre heureux leur homme, pour lui faire plaisir*
454. *Les plis de leur robe sont vivants, l'intérieur de leurs vêtements est mouvant, il bouge comme un être vivant*
455. *"Mettons-nous notre chapeau pour faire tomber amoureux l'homme, faisons voltiger notre chapeau" se disent les vieilles femmes-nias*
456. *Dans le Village du Retour, les nias*

deviennent humains, les femmes-nias se transforment en femmes humaines

457. *Dans le corps du seigneur de plantes médicinales, les nias se confondent*
458. *"Mettons-nous notre chapeau pour faire tomber amoureux l'homme, faisons voltiger notre chapeau" disent les vieilles femmes-nias*

Le Village du Retour (où se termine la description de la danse des esprits, vv. 386–407) nous montre, plus nettement qu'ailleurs, une distinction entre l'intérieur et l'extérieur du "village d'esprits". La distinction concerne ici deux thèmes différents: à l'extérieur du Village le double texte visuel et oral du chant chamanique décrit la progressive "ouverture de la porte" du Village, tandis qu'à son intérieur nous assistons aux dernières phases de la métamorphose de l'esprit.

Disons d'abord, avant de commenter ce dernier Village, que l'indication des points cardinaux par "images doubles" (voir Pl. 42) qui nous est donnée à l'extérieur du *kalu* (vv. 391–405) reste encore pour nous un problème à résoudre. Nous sentons bien que pour ce dernier Village, qui compte parmi les plus éloignés du monde humain, l'indication d'une localisation spatiale est essentielle pour le thérapeute indigène. Mais l'intervention de ce "regard attentif" des esprits femelles qui semble devoir maîtriser la totalité de l'espace connu, ainsi que l'étonnante notation pictographique de ces points limites de l'univers, qui se doublent d'autant de *kalu*, exigent certainement un effort d'interprétation plus approfondi. Or certaines pièces du dossier nous sont pourtant clairement expliquées par le chaman, telles les dénominations indigènes des points cardinaux ainsi que leurs représentations graphiques:



Est là où se lève le bateau du soleil



Ouest là où descend le bateau du soleil



Les "doubles" — placés en haut de la planche — de ces pictogrammes relativement simples semblent aller bien au-delà d'une transcription fidèle de l'"ouverture de la porte" du Village (d'ailleurs absente du dessin). On y voit notamment des esprits mâles et femelles, représentés comme autant d'habitants de *kalu* (*pilator*) dont le texte ne nous dit rien. Si nous rappelons combien l'image pictographique nous a permis d'enrichir l'information donnée par une simple lecture du texte, nous sommes peut-être en droit de soupçonner qu'il y ait là quelque chose qui nous échappe.²⁸

Là où les choses se font beaucoup plus claires, c'est à l'intérieur du Village. Nous y retrouvons, décrites par des traits que nous connaissons déjà, les phases décisives de la transformation du *nia* en humain. L'esprit s'habille comme un Indien, il se maquille au *makep*, il se regarde au miroir, il "agite son chapeau" devant cet humain qui fait l'objet de son désir.²⁹ "Agiter son chapeau devant quelqu'un" est ici encore une expression métaphorique qu'il faut se garder d'interpréter à la lettre: en réalité, ce qu'agite l'esprit est bien sa *kurkin*, la force de son double invisible. L'expression doit donc se traduire, explique le chaman, par: "L'esprit fait tomber amoureux l'Indien," qui cesse

28. Il est inutile d'ajouter que cette sensation d'un manque d'information se fonde aussi sur une réserve inhabituelle de la part du chaman à ce sujet. Il est d'ailleurs possible que cette association des ouvertures du village d'esprits avec les points cardinaux renvoie à "toutes les portes" (Nord, Sud, Est, Ouest) du *kalu*.

29. Le chaman a sciemment donné la transformation de l'esprit-*nia* dans les humains des deux sexes: masculin dans le dessin, féminin dans le texte oral. Il nous a par ailleurs affirmé qu'il ne faut voir dans ce procédé, qui rend la correspondance pictogrammes/texte oral inévitablement incomplète, aucune "double signification" ésotérique.

par là d'être "seigneur de la boisson alcoolisée" pour tomber définitivement sous la domination de l'esprit pathogène.

C'est "au sommet du Village" — ce lieu où se dirigent les "regards attentifs" des esprits femelles — que nous rencontrons la formule cruciale de ce texte, celle qui décrit l'aboutissement des métamorphoses de l'esprit: *Inna ipe pakkwatala opurwena*: "Dans le corps du seigneur de plantes médicinales (*Inna ipe pakkwatala*), les *nias* se confondent (*opurwena*)" [v. 457]. Cette formule est traduite dans le texte pictographique par le pictogramme



lequel représente, il faut le souligner, l'inversion exacte du pictogramme qui indiquait, tout au long du Village des Transformations, la naissance/métamorphose de l'esprit comme "échange de double" (*purpa*) entre l'Indien et l'esprit animal:



Nous constatons donc que la représentation symbolique de la notion de transformation (*opinyemai*) est cohérente tout à travers du *nia-ikar-kalu*. Mais remarquons encore que ce signe inversé de la transformation ne traduit pas le verbe *opinyemai* ("se transformer") mais une sorte de *notion forte*, d'accomplissement ultime de la métamorphose: le *nia*, nous dit le texte, se *confond* (*opurwenai*) avec le corps invisible de l'Indien.³⁰ Il n'y a plus en ce moment cette ambiguïté que nous avons toujours rencontrée dans notre lecture du chant thérapeutique — ambiguïté entre mimétisme et transformation, entre imitation et conversion corporelle d'un être humain en son partenaire animal.

Il s'agit au Village du Retour d'une transformation définitivement advenue, laquelle s'exprime dans l'idée d'une *confusion* dans le corps de l'Indien de la présence (invisible parce que le mimétisme a touché

30. Enrique Gómez dit "se confunde en el cuerpo del indio".

son point limite jusqu'à frôler l'identification) de l'esprit animal. Cette confusion qui concerne l'apparence extérieure de l'esprit — son maquillage et son travestissement — n'a pu se réaliser que par ce contact intérieur de deux corps ("se confondre dans le corps") qui a lieu pendant l'acte sexuel.

La pensée thérapeutique indigène ne semble donc pas suivre, au moins dans ses aspects ethnopsychiatriques, le schéma chamanique classique du "rapt d'âme". Le double (*purpa*), l'image du "corps intérieur" de l'Indien fou, n'a pas disparu dans un ailleurs mythique.³¹ Elle a été plutôt (bien que, il est vrai, au cours d'un voyage au monde souterrain) échangée avec celle d'un animal. Au cours de cet échange, l'animal qui l'aura reçue donnera naissance, en se transformant, à un esprit porteur de folie; l'Indien qui l'aura perdue sera habité par ce double animal, et il en sera fou. Cet "humain", ou plutôt cette image d'humain suivie par celle d'un animal, que nous voyons dans le pictogramme, représente par conséquent un être à la double nature. D'une part, le dessin nous montre ce personnage onirique qui peut, en déclenchant le délire, rendre l'Indien "celui-qui-fait-comme", c'est-à-dire celui qui imite l'esprit. Le chaman pourra donc le ranger dans la catégorie taxinomique des *nia-saet*: ceux qui "font comme" l'esprit, qui "répètent" la langue des animaux. D'autre part, cette succession d'images où "ce que l'on voit d'abord" est l'Indien, mais qui cache la présence d'un double animal, est le *tulekintaket*, le fou assassin sorcier et cannibale, cet Indien qui a secrètement accompli sa mutation en animal chasseur. Par cette ultime transformation, l'interprétation chamanique du délire se trouve fondée: dans l'esprit qui imite l'Indien, on voit le fou qui imite l'esprit.

Mais le fou indien n'est pas qu'une victime du pouvoir de l'esprit; il en est aussi l'incarnation, et, comme nous l'avons vu, il peut en devenir le géniteur. Par cette nouvelle représentation de la séduction onirique — ce moment où le *nia* "agite son chapeau" devant l'Indien endormi, ce qui est encore une fois représenté dans le texte par un acte de chasse: les *nias* "flèchent" l'homme avec leurs plantes magiques (v. 447) — ce même échange de doubles qui a donné naissance à l'esprit pathogène est renversé.

31. Je me réfère ici aux travaux classiques d'Eliade (1968) et de Lewis (1973).

Le "retour" de l'esprit travesti en humain dans le village indien marque l'accomplissement de la pathogénèse. Cette porte du Village du Retour qui peu à peu s'ouvre aux points limites de l'espace nous indique l'aboutissement de ce chemin de métamorphoses qui conduit, d'une transformation à l'autre, à la naissance d'un corps à la fois humain et animal: celui de l'Indien fou.

BIBLIOGRAPHIE

- Chapin, Mac
1970 *Pab Igala*. Centro de Investigaciones Antropológicas. Universidad de Panamá.
- Devereux, George
1961 *Mohave Ethnopsychiatry and Suicide*. 2nd ed. Smithsonian Institution. Washington, D.C.
1970 *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Paris.
1972 *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris.
- Eliade, Mircea
1968 *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris.
- Herrera, Leonor, et Cardale de Schrimppf, Marianne
1974 "Mitología cuna: los *kalu*." *Revista colombiana de antropología*. Vol. 16.
- Holmer, Nils
1947 *Critical and Comparative Grammar of the Cuna Language*. Etnologiska Studier 14. Etnografiska Museet. Göteborg.
1951 *Cuna Chrestomathy*. Etnologiska Studier 18. Etnografiska Museet. Göteborg.
1952 *Cuna Ethno-Linguistic Dictionary*. Etnologiska Studier 19. Etnografiska Museet. Göteborg.
- Holmer, Nils, et Wassén, S. Henry
1947 *Mu-Igala, or The Way of Muu*. Etnologiska Studier. Etnografiska Museet. Göteborg.
1953 *The Complete Mu-Igala*. Etnografiska Studier 21. Etnografiska Museet. Göteborg.
1958 *Nia-Igala: canto mágico para curar la locura*. Etnologiska Studier 23. Etnografiska Museet. Göteborg.
1963 *Dos cantos chamanísticos de los indios cuna: Serkan ikala y Tisla ikala*. Etnologiska Studier 27. Etnografiska Museet. Göteborg.

Howe, James

- 1974 "Village Political Organization Among the San Blas Cuna." Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania. Ann Arbor Microfilms.
- 1976 "Communal Land Tenure and the Origin of Dissent Groups Among the San Blas Cuna." In *Frontier Adaptations in Lower Central America*, eds. M.W. Helms and F.O. Loveland. I.S.H.I. Philadelphia.

Kramer, Fritz

- 1970 *Literature Among the Cuna Indians*. Etnologiska Studier 30. Etnografiska Museet. Göteborg.

Lévi-Strauss, Claude

- 1949 "L'efficacité symbolique." Dans *Anthropologie structurale*. Paris.
- 1958 *Anthropologie structurale*. Paris.

Lewis, I.M.

- 1973 *Les religions de l'extase*. Paris.

Lovejoy, F.

- 1936 *The Great Chain of Being*. Harvard University Press. Cambridge, Mass.

Nordenskiöld, Erland

- 1928 *Picture Writings and Other Documents from the Cuna Indians*. Vol. 1. Göteborg.
- 1930 *Picture Writings and Other Documents from the Cuna Indians*. Vol. 2. Göteborg.
- 1938 *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians*. Göteborg.

Pérez Kantule, Rubén, et Nordenskiöld, Erland

- 1938 "La creación de las tortugas." In Nordenskiöld, An *Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians*. Göteborg.

Prestán S., Arnulfo

- 1976 *El uso de la chicha y la sociedad cuna*. Instituto Interamericano Indigenista. Mexico.

Severi, Carlo

- 1981a "*Nia-igar-kalu* (Le voyage de *nele ukkurwar* aux villages de la folie): le traitement de la folie chez les Indiens cuna de San Blas (Panama)." Thèse de 3^e Cycle. E.H.E.S.S. Paris.
- 1981b "Image d'étranger." *Res* 2. Spring 1981. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Cambridge, Mass.

Sherzer, Joel

- 1972 "Literature in San Blas." *Semiotica*. Vol. 6 (2).
- 1974 "*Namakke, Sunmakke, Kormakke*: Three Types of Cuna Speech Event." In Bauman and Sherzer, *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge University Press. Cambridge.
- 1975 "El arte verbal de los cantos chamanísticos cuna." Conférence à l'Université de Texas.
- 1979 "Strategies in Text and Context: Cuna *kaa kwento*." *Journal of American Folklore*. Vol. 92, no. 364.

Wassén, S. Henry

- 1938 *Original Documents from the Cuna Indians*. Etnologiska Studier 5. Etnografiska Museet. Göteborg.
- 1949 *Contributions to Cuna Ethnography*. Etnologiska Studier 16. Etnografiska Museet. Göteborg.
- 1952 *New Cuna Myths*. Etnologiska Studier 20. Etnografiska Museet. Göteborg.