

# Loxias

**Pour citer cet article :**

Agnès Rogliano,  
" Imaginaire du conte : le carnaval et les masques, Corse et Méditerranée ",  
Loxias, Loxias 3 (févr. 2004),  
mis en ligne le 11 février 2009.  
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2697>

[Voir l'article en ligne](#)

---

**AVERTISSEMENT**

*Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

**Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.*

*L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.*

## Imaginaire du conte : le carnaval et les masques, Corse et Méditerranée

Agnès Rogliano

Enseignante à l'Université de Corse, a soutenu une thèse de doctorat en littérature générale et comparée sous la direction d'Arlette Chemain, *L'Imaginaire du conte : un Ouroboros pluriculturel* (université de Nice-Sophia Antipolis, novembre 2002).

Le carnaval réactive chaque année les cycles de la vie. La portée symbolique du masque y est particulièrement importante car, représentation d'un imaginaire de la mort, depuis la nuit des temps il introduit violemment celle-ci dans des rituels séculaires. La Méditerranée et la Corse en particulier sont familières de la mort et il est intéressant de considérer comment, dans les contes ou dans les croyances, le masque inscrit sa symbolique au-delà des motifs carnavalesques. Dans des sociétés où prédomine la tradition orale, le masque, dans une dimension pluriculturelle et diachronique, médiatise un imaginaire structurel de la mémoire commune.

Mythe, mort, *mazzeru*, Sardaigne, Afrique, cosmogonie

En Corse et surtout en Sardaigne où sa tradition est particulièrement vivante, le carnaval réactive chaque année les motifs du cycle de la vie et de la mort, présents également dans d'autres rituels séculaires ainsi que dans les structures mêmes de la mémoire collective.

Dans ce cas précis, intervient le thème du masque, particulièrement révélateur dans la mesure où il incarne symboliquement l'imaginaire dans le monde tangible : pluriculturel et inscrit dans le temps, il offre une troisième dimension outre celles de l'oral et de l'écrit. Sans doute antérieure à celles-ci, la transmission de son utilisation rituelle se fait l'écho de significations symboliques surgies de la nuit des temps.

Nous évoquerons l'étymologie du mot masque ainsi que son analogie avec le mazzérisme par des résurgences oniriques et archaïques. Nous évoquerons également son implication dans des rituels processionnels. Nous insisterons sur les correspondances entre l'oralité et la matérialité suggestive des masques.

Le masque en tant qu'entité symbolique primordiale, participe donc d'un ensemble de traditions qui trouvent une source commune, dans le syncrétisme du conte vivant : le carnaval. En effet, c'est à son évocation que viennent aussitôt à l'esprit les thèmes de masques, de maquillage, de déguisement, de renversement... Pourtant, si c'est bien au moment du carnaval que ceux-ci sont assumés en tant que tels, peut-être pourra-t-on en retrouver la symbolique dans d'autres circonstances.

Si l'étymologie du terme « carnaval » est contestée, deux hypothèses sont retenues et la première renvoie immédiatement au conte mythologique : en effet, *Carnaval* pourrait venir de *carrus navalis*, littéralement « char naval ». Il s'agirait en fait d'une tradition romaine de l'époque impériale qui consistait à jeter une barque à la mer, tous les cinq mars, en l'honneur de la déesse Isis. La cérémonie se déroulait en présence de gens masqués.

Rappelons qu'Isis est la déesse égyptienne la plus importante. Par son souffle, elle rendit la vie à Osiris son frère et époux assassiné. Cette première hypothèse étymologique nous introduit directement dans l'imaginaire religieux égyptien. Dans la célébration de ce rite, on remarquera la présence des masques qui sont bien ici *masques de théâtre* puisque le théâtre lui-même tire son origine des célébrations religieuses antiques. Dès ce moment-là, la symbolique du carnaval est la même que celle que nous lui connaissons actuellement : la représentation de la transformation, de la métamorphose, du renouveau dans ce cas symbolisé par Isis.

La seconde hypothèse s'appuierait sur le fait que le mot « *carnava* » proviendrait du bas latin *carnavalere*, littéralement « l'adieu à la chair ». C'est surtout cette hypothèse-ci qui fut retenue depuis le Moyen Âge : sans doute plus que la première, elle met en valeur la thématique du carême chrétien. La seconde hypothèse, en évinçant la barque d'Isis, exclut du même coup l'allusion au rite profane.

Le carnaval comme véhicule de la tradition orale est donc particulièrement intéressant en ce qui concerne une dimension pluriculturelle et diachronique. L'étymologie du mot « masque » lui-même est fondamentalement ancrée dans la thématique du conte. En effet, le terme apparaîtrait au Moyen Âge pour signifier sorcière.

Dans sa thèse sur les parlers du Cap Corse, Estelle Medori trouve pour « *Masca* » la traduction étymologique de « joue<sup>1</sup> », traduction qui illustre bien le passage à la confusion sémantique du visage et de la marque qu'il porte.

La racine du terme, quant à elle, proviendrait de *maska* « noir », mot de la même famille que *maskara* « tâche noire », ce terme ayant donné *maschera* en italien, « faux visage », terme apparaissant en Italie du Nord à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

« *Maska* », toujours en Italie, signifie encore « sorcière », « spectre » ou « lamie », personnages récurrents de la tradition orale, tandis que « *maskara* » évoque l'acte de se grimer de noir, de cendre ou de suie afin de s'assimiler au diable. Là encore, il s'agit d'un rituel bien souvent présent dans les contes. Cette dernière signification est fréquente dans les cas où le héros ou l'héroïne est momentanément au service du diable ou de l'une de ses représentations.

Ce thème de l'âme vendue ou cédée quelque temps au démon est fréquent. Dans certaines légendes germaniques, celui ou celle qui vend son âme au diable se voit privé de son ombre : ce thème rappelle celui du vampire qui, selon certaines croyances, ne peut se refléter dans les miroirs.

La même symbolique qui s'inscrit en Sardaigne lors des fêtes du carnaval : tous les participants sont barbouillés de suie ou de charbon. Cela rappelle que chaque homme est pêcheur et doit le reconnaître par la « *maskara* », tâche noire qu'ils s'impose sur la face avant de reconquérir sa pureté durant le carême.

Ainsi, lors des réjouissances carnavalesques, les pratiques mises en œuvre font écho à des séquences de récits oraux. Que l'on se grime de noir, ou que l'on prenne l'aspect de sorcière ou de squelette, il s'agit pour le porteur de masque d'exorciser le mal en le faisant paraître au dehors, pour l'éloigner de l'être profond :

« Le masque ne cache pas mais révèle au contraire ces tendances inférieures qu'il s'agit de mettre en fuite.<sup>2</sup> »

Ainsi, les contes n'agissent pas différemment en décrivant des démons, sorciers ou ogresses, personnages terrifiants certes, mais dont l'évocation suffit à exorciser les peurs et les obsessions qu'ils représentent.

Ces marques noires, symboles de métamorphoses, sont justement exploitées parce qu'elles ont pour caractéristique d'être superficielles : masque ou maquillage se retirent aisément et c'est également là que se situe leur intérêt. Lors du carnaval, elles sont dessinées par jeu, « pour rire » et comme le rappelle Umberto Eco, « Le rire libère le vilain de la peur du diable parce que, à la fête des fols le diable lui-même paraît comme pauvre et fol, donc contrôlable.<sup>3</sup> »

---

<sup>1</sup> Estelle Medori, *Les Parlers du Cap Corse : une approche microdialectologique*, Corté, 1999, p. 299.

<sup>2</sup> *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969 et éditions Jupiter.

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Le Nom de la Rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, 1982, p. 353.

En effet, la manipulation des masques ou du maquillage ne présente pas de danger puisque, pour ce qui est de ces marques, il ne s'agit que de la représentation métaphorique du mal, de son apparence, de sa couleur. Nulle civilisation ne s'autorise à manipuler les représentations symboliques du mal autrement que sous cette forme, sous peine de provoquer la manifestation de forces plus profondes, (notamment par la magie noire) qui, cette fois, ne seraient plus maîtrisées.

Nous naissons tous « marqués » par le Mal auquel nous serons ensuite confrontés au cours de l'existence. Cependant, cette « marque » n'est que superficielle et chacun d'entre nous doit savoir affronter ses propres démons, les dompter et s'initier à la vie en les rendant inoffensifs.

Le masque est donc bien un support religieux dans le sens où il établit une relation entre le monde tangible et le monde de l'intangible, voire entre la vie et la mort. Ceci expliquerait pourquoi :

*Larvae*, « fantôme » [...] est le terme que depuis le haut Moyen Âge, les clercs utilisent pour désigner et condamner les masques du carnaval. Pourtant, les revenants, ceux qui effectuent sur terre leur pénitence et tourmentent les vivants, ne portent pas de masque. Le masque en effet n'« imite » pas la mort mais signifie le terrible passage entre ici-bas et au-delà, et tout carnaval s'active, se déploie, dans ces parages.<sup>4</sup>

Le masque que porte le bourreau est là pour ôter tout visage humain à la mort. Au contraire, mais toujours charnière entre deux mondes, le masque mortuaire conserve au défunt les traits humains de son être voué à la décomposition. Ceci expliquerait d'ailleurs l'étymologie que donne Karl Meuli au mot masque en voyant en lui « [...] un terme indo-européen : le mask serait le filet dont on enveloppait les morts. »

Le terme pourrait aussi provenir du lombard et désignerait alors directement « l'âme du défunt.<sup>5</sup> » Cette idée de passage de la vie à la mort, concrétisée par le masque, offre un exemple de métamorphose intéressant : rappelons qu'en Corse le phénomène du mazzérisme met en place une relation des vivants aux morts par l'intermédiaire d'un chasseur psychopompe.

Le *Mazzeru*, personnage primordial de cet imaginaire corse, est chargé de conduire l'âme du mort dans l'au-delà au travers d'une chasse onirique : c'est une sorte de Charron et au cours de sa mission s'instaure un jeu de masques et de métamorphoses zoomorphes. Sorte de chamane, il est, comme l'affirme Joël Thomas, « détenteur des secrets vieilliss dont il a lui-même oublié le sens<sup>6</sup> ».

Les croyances veulent que le *mazzeru* tue en rêve un animal, s'en approche, retourne la bête et reconnaisse en elle un visage. Surgit alors du fleuve la Confrérie des Morts à qui le chasseur indiquera la demeure de celui qui mourra prochainement. Notons que dans cette croyance apparaît doublement la symbolique du masque : dans la métamorphose zoologique tout d'abord et dans l'apparition de la Confrérie des Morts ensuite.

Lorsque le chasseur tue sa proie, il croit tuer un animal mais s'aperçoit qu'il s'agit d'un être humain *au moment précis où il retourne vers lui sa tête* : l'apparence animale désignerait donc un *masque* métaphorique.

En revanche, les morts que l'imagination met en scène n'apparaissent pas à visage découvert : ils portent chacun une cagoule qui *masque* leur identité pour ne faire d'eux que la concrétisation onirique de la mort qui rend chacun d'entre nous égal à l'autre. On serait donc ici dans un contexte de *masquerade* dans la mesure où s'instaure un jeu de masques entre les

<sup>4</sup> Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Découvertes Gallimard, Paris, 1992

<sup>5</sup> Antonio Giubellini, *Le Carnaval de Venise, histoire et traditions*, traduction de Fulvio Roiter, edizioni Zerella, Venezia, 1995.

<sup>6</sup> Joël Thomas, « Imaginaire de l'exil : Ovide chez les Scythes, revisité par David Malouf. » (Intervention lors du colloque de Nice du 22, 23 et 24 mars 2001 sous la présidence du Professeur Gilbert Durand.)

vivants et les morts. Cette *mascarade* là serait donc analogue au carnaval car celui-ci « dès son origine, est le temps où s'ouvrent les portes de l'au-delà et où les âmes peuvent circuler librement. »... ce qui est le cas dans le contexte onirique du mazzérisme.

Il s'agirait donc d'une *mascarade* qui :

met l'accent sur le pouvoir d'illusion dont l'individu, le groupe l'événement concerné est - ou veut être doté. La substance même de l'illusion est le « jeu » (latin *ludus*, *ludure*, qui ont donné « éluder »); dans notre cas particulier il s'agirait d'un « jeu de caractère officiel ou religieux donné notamment en l'honneur des morts...

À partir de ce « jeu » fondamental, nous pouvons passer par glissement sémantique de l'illusion à l'allusion, c'est-à-dire de la tromperie à la connivence. La *mascarade* est une « mise en scène » qui renvoie toujours à « l'autre scène », celle de l'inconscient.<sup>7</sup>

Le rêve, cadre flou et indéfini, permet une illustration symbolique puisque le surnaturel y est assumé. En revanche, le contexte réel du carnaval ne peut exploiter ce merveilleux et soumet la même symbolique à l'indéfinissable du fantastique.

Dans l'Est pyrénéen, ce n'est donc plus l'intangible du rêve qui réunit les masques de la mort mais les masques qui couvrent son cauchemar :

Dans les vallées où on les attend, on les [les masques] nomme « peur », terme qui, dans l'Est pyrénéen, englobe les revenants, les masques qui les jouent et le terrible sentiment que leur arrivée suscite.<sup>8</sup>

Dans ces derniers exemples, le masque et le *mazzeru* sembleraient donc se rejoindre en une symbolique commune : celle de l'instrument de passage du monde réel à un intangible au-delà. Nous rejoignons ainsi les auteurs de *Carnaval et Mascarade* lorsqu'ils affirment que :

Notre appareil psychique est lui-même le théâtre d'une circulation (plus complexe qu'elle ne paraît ici) entre deux mondes. Cette traversée suppose un « passeur », sorte de sauf-conduit vers l'au-delà des apparences, grâce auquel la métamorphose du corps doit gagner jusqu'à l'âme. Les usages du masques en d'autres temps et d'autres contextes n'ont jamais cessé de montrer qu'il était bien ce « porteur d'âmes », ce passeur.<sup>9</sup>

Ces éléments liés au passage du réel à l'au-delà réactivent donc des archétypes communs dans lesquels la métamorphose animale et le masque sont des récurrences qui déterminent l'apparition d'un passeur. Outre ces deux mondes, il semblerait que ce passeur forge également un pont entre les croyances, les légendes et les traditions telles que le carnaval les transmet : on est dans tous les cas à la charnière de la mort et de la vie.

S'il semble aisé de distinguer le masque de théâtre du masque des rues, leur signification symbolique est cependant unique comme en témoignent les peuples qui ont su garder des rites ancestraux. En effet, nous verrons que les Sardes, comme certains peuples africains, en conservant encore dans leurs traditions des masques caprins, participent pleinement de l'essence même de la tragédie telle qu'elle est définie dans le théâtre grec antique. Rappelons que c'est le nom commun *tragos* [*tragos*], littéralement « le bouc » qui est à l'origine du terme « tragédie ».

Ces effigies de personnages imaginaires reprises dans le conte, le carnaval ou le théâtre présenteraient donc par le thème récurrent du bouc, une unité primordiale dans la représentation de la tragédie humaine.

Les utilisations rituelles des masques offrent la plupart du temps de nombreux exemples analogues les uns aux autres ; en Corse existe un carnaval dont la tradition perdue renaît peu à peu dans certains villages : synonyme de fête, elle avait été délaissée après les deuils de la première guerre mondiale. Pourtant, la disparition de ce rite elle-même semble s'inscrire dans sa propre logique : la mort et la résurrection.

---

<sup>7</sup> *Carnavals et Mascarades*, sous la direction de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, (Bordas spectacles, Paris, 1988).

<sup>8</sup> *Carnavals et Mascarades*, sous la direction de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, (Bordas spectacles, Paris, 1988).

<sup>9</sup> *Carnavals et Mascarades*, sous la direction de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, (Bordas spectacles, Paris, 1988).

Simone Vierende affirme au sujet du mythe qu'« il prend force et vigueur à certaines périodes puis disparaît pour renaître.<sup>10</sup> » Et comme l'affirme Yvonne de Sike :

La mort et la résurrection sont une constante des carnivals. [...] Souvent frappée de gigantisme, c'est la fête elle-même qui s'essouffle, mais toujours pour mieux renaître. Le fondement philosophique du carnaval, sa caractéristique la plus constante, est cette idée, profondément ancrée chez l'homme, que l'existence est un continuum. La vie, la mort et la renaissance représentent de simples étapes successives, mais vitales pour l'être humain qu'elles projettent vers l'éternité.<sup>11</sup>

Certes, dans le cas de la Corse ce n'est pas ce « gigantisme » qui a tué le carnaval mais bien la guerre elle-même. Il n'en demeure pas moins qu'il s'inscrit par sa mort et par sa renaissance actuelle dans le cadre d'un cycle éternel.

Ainsi, en Corse, le Mardi Gras, voire le Mercredi des Cendres, chacun confectionnait un déguisement avec des chiffons. Les masques étaient fabriqués en liège ou encore en courge séchée et surmontés de cornes de chèvre. Les cortèges déambulaient ainsi dans les rues et entraient dans les maisons des gens qui n'y participaient pas pour leur demander par des gestes à boire et à manger.

Les motifs associés de la courge et des cornes nous semblent particulièrement intéressants dans la mesure où l'analogie qu'ils présentent avec un mythe cosmogonique africain s'inscrit tout à fait dans la symbolique du carnaval.

Un récit sud-saharien évoque unealebasse monstrueuse qui, telle les eaux diluviennes, engloutissait tout sur son passage. (Denise Paulme, en évoquant Sir James G. Frazer, suppose en effet une analogie entre ce mythe et ceux du Déluge.) Seul un bélier parvint à la briser d'un coup de cornes, libérant ainsi l'humanité engloutie.

L'auteur de *La Mère dévorante* analyse ainsi le récit :

Qu'il s'agisse au départ d'un mythe de création ne saurait faire de doute : dans toutes les variantes un seul être transformé en Cosmos éclate et renaît, multiplié. On retrouve ici le thème bien connu de la totalité primordiale brisée et fragmentée par l'acte de la création : sortir du monstre équivaut à une cosmogonie<sup>12</sup>.

Sun Chaoing nous rappelle que la gourde est importante également dans la symbolique taoïste puisqu'elle contient les herbes de l'immortalité. Elle appartient aussi à un mythe diluvien et en cela elle est analogue à l'arche de Noé puisqu'elle aurait sauvé Pangu, l'ancêtre des Chinois.

On peut donc se demander si le masque gourde cornu de Corse ne pourrait pas être le syncrétisme métonymique de mythes dont ils véhiculerait le sens au travers de l'espace et des âges.

L'analogie mythe cosmogonique/carnaval nous semble évidente. Dans cette interprétation, la destruction n'est jamais définitive et participe toujours de l'éternel recommencement. L'analogie entre le mythe cosmogonique et le carnaval nous semble évidente : apparaît ici la représentation métaphorique de la fracture originelle, rappelant que tout anéantissement n'est que prélude à une renaissance.

Une variante du rituel corse existe également dans l'un des carnivals de Sardaigne que nous évoquerons ultérieurement mais, ici, ce sont les observateurs qui seront entraînés par les masques dans des cafés pour se faire offrir à boire de force ! Il semble important de souligner ce rituel de la nourriture et de la boisson que partagent les masques et le reste de la population. En effet, nous avons vu précédemment que les masques pouvaient être une

---

<sup>10</sup> Simone Vierende, « Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la Quête. » (Intervention lors du colloque de Nice du 22, 23 et 24 mars 2001 sous la présidence du Professeur Gilbert Durand.)

<sup>11</sup> Yvonne de Sike, *Les Masques, Rites et symboles en Europe*, édition de la Martinière, Paris, 1998, p. 95.

<sup>12</sup> Denise Paulme, *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

représentation métaphorique des visages d'un monde de l'au-delà, dépendant en tout cas d'une relation verticale. En témoigne encore le devoir des masques de ne proférer aucun mot comme si, venant de l'autre côté du miroir, ils eussent été contraints pour le franchir, d'oublier la parole humaine organisée, pour n'être pas reconnus des vivants.

Ainsi, la seule relation orale possible reste celle du goût qui, marquée d'un interdit en temps ordinaire, se trouve autorisée pour le carnaval. En effet, les contes et les légendes corses rappellent que dans de nombreux cas accepter de partager un repas avec les morts, c'est s'exposer à rejoindre leur condition.

Au cours du carnaval au contraire, c'est le commun des mortels qui offre la nourriture et la boisson aux masques : peut-être cela symbolise-t-il le fait que durant cette période d'inversion de l'ordre, ce sont les vivants qui permettent ainsi aux esprits des morts de prendre corps et de rejoindre pour un temps un monde auquel ils n'appartiennent plus.

Dans les cortèges des carnivals corses, un personnage de chiffons « *u Signore Carnavale* » (« *Rampufu*, Le Seigneur Carnaval ») était porté en tête de la procession. Parfois, son mariage était célébré avec l'un des participants déguisé en « *sposata* » (« épousee »). Enfin, accusé d'immoralité, de luxure et de débauche, il était brûlé sous les cris et les injures avant que l'on ne pleurât sa mort dans un *voceru*.

Dans une tradition propre à Ottana, un village du centre de la Sardaigne, lors du Mardi Gras, des villageois parcourent les rues revêtus de peaux de moutons, portant d'innombrables cloches de cuivre et des masques particuliers appelés « *bisere* » : à ce moment-là, ils sont eux-mêmes *personnages de contes*, dans la mesure où ils sont la représentation tangible de personnages imaginaires.

Parmi eux on distingue les « *Merdules* », bergers monstrueux aux masques de bois d'aulne noir, des « *Boies* », vêtus de la même façon mais portant des masques de bêtes extraordinaires aux cornes interminables. Revêtus de peaux de brebis, ils arpentent les rues dans le vacarme de la « *garriga* », l'assemblage de cloches et de sonnailles suspendu à leurs épaulés et à leurs ceintures.

De leur fantastique sarabande surgit un personnage unique au masque sombre, une vieille femme vêtue de noir, une paire de ciseaux autour du cou, menaçant les passants de son fuseau et de sa quenouille... C'est La « *Filanzana* », l'inquiétante fileuse qui tisse la vie et la mort de chacun. Son masque de bois noir la représente sous les traits figés d'un personnage androgyne qui, outre la Parque des Enfers, est encore une métamorphose horizontale des deux tisseurs de jour et de nuit d'un conte kabyle.

Le syncrétisme de ces personnages s'inscrit parfaitement dans le carnaval qui marque le cycle des saisons et célèbre le retour de la vie après l'obscurité de l'hiver. La symbolique de ces personnages, inscrite dans un cycle pluriculturel et diachronique, appartient donc à la fois au conte, au carnaval et à la comédie.

Les masques des premiers personnages évoqués, les *Merdules*, sont analogues aux profils de nombreux bergers mythiques tels que les Cyclopes de l'Odyssée ou les Bécuts de Gascogne, pâtres monstrueux menant leurs bêtes aux cornes d'or, transposition horizontale des *Boies*. Ceux-ci, symbolisés par leur masques de bovidés ou de béliers fantastiques sont également les métamorphoses horizontales des masques africains des Douala du fond du bassin du Cameroun : en effet ces masques « *présentent des têtes de bovidés à décor peint géométrique.* »<sup>13</sup> En cela, ils sont donc également une transposition des troupeaux des contes africains censés être menés encore par des bergers monstrueux.

La figure du berger monstrueux existe dans l'histoire de *Kumongé, l'arbre magique*<sup>14</sup>. Le thème du berger présente habituellement l'utopie de l'âge d'or. Ici le terme d'utopie trouve tout son sens car les bergers sont des nomades « qui n'ont pas de lieu » fixe. Personnage

<sup>13</sup> *Encyclopédie des Antiquités et de la Brocante*, sous la direction de Jean Bedel, Larousse, Paris, 1992.

<sup>14</sup> Maria Kosova, *Contes africains*, traduction de Sylvie François, Paris, Gründ, 1978.

associé à un idéal, le berger apparaît pourtant monstrueux dans le récit africain. Il y est conté qu'un couple de bergers a deux enfants, Takané, une jeune fille et Chabakoané un jeune garçon, auxquels ils interdisent de boire « le jus de l'arbre Kumongé ». L'interdit enfreint, le père « *tua deux moutons qu'il fit rôtir. Prenant leur peau, il les recouvrit de la graisse des moutons et les teignit avec de l'ocre rouge. [...] Puis il habilla sa fille des peaux de moutons...* » pour la livrer à des cannibales.

Existe ici l'antithèse parfaite de la symbolique de celui qui mène son troupeau en le protégeant, il est la représentation dénonciatrice du tyran asservissant son propre peuple. Il n'est donc pas étonnant que Julia Kristeva, emploie justement le terme « masque » pour évoquer la situation de l'étranger en milieu hostile :

La soumission [de l'étranger] le renforce dans son masque : seconde personnalité impassible, peau anesthésiée dont il s'enrobe pour se procurer une cachette où il jouit de mépriser les faiblesses hystériques de son tyran. Dialectique du maître et de l'esclave ?<sup>15</sup>

Il s'agit donc d'un négatif métaphorique, le même que celui mis en relief dans le rituel sarde : celui-ci se déroule lors du carnaval, « le jour des fous », moment où l'ordre du monde est inversé.

Takané est donc là le double métaphorique du *Boies* d'Ottana et la transformation se situe ici justement au plan du visage. Le sujet ne porte pas de masque car le conte oral ou écrit se passe de la représentation figée qui stigmatise la personnalité de l'individu sous le joug d'un autre. En revanche, le conte vivant et sa gestuelle imposent cette représentation. Les masques d'Ottana en ce sens sont le reflet vivant des visages des contes.

La *Filanzana*, par exemple, évoque à elle seule Clotho, Lachésis, et Atropos ; la fileuse des contes est en même temps les trois Parques, certes, mais cette fois, le masque qu'elle porte est la marque tangible d'une obsession onirique qui s'ancre dans le réel, métamorphose de l'imaginaire collectif en un personnage de chair et de bois.

En Sardaigne toujours, dans le village de Fonni, le Mardi Gras, les hommes se griment de noir et, vêtus de peau de bêtes, poursuivent en dansant de manière rituelle, un individu surmonté d'une tête de bouc ou de bélier aux cornes immenses. Cet être fantastique incarne un personnage de conte, à la fois diabolique et divin, homme et bête. Le simulacre est ensuite « tué » par l'un des poursuivants et la collectivité danse alors autour de l'être gisant dans une ronde prenant peu à peu une forme de spirale. On le ressuscite ensuite en lui faisant boire du vin et le cortège repart pour recommencer plus loin la même ronde et les mêmes gestes.

De même que dans les contes que nous avons évoqués, la collectivité s'incarne à la fois dans un être qui la représente métaphoriquement et dans l'enroulement infini de la vie qui s'enroule et se déroule au gré du bien et du mal. Apparaît ici l'expression vivante des vers de Lucrèce relatifs à une métamorphose perpétuelle : « *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme.* »

Un rite similaire est perpétué en Corse, dans l'Orezza<sup>16</sup> notamment, où le Vendredi Saint est célébré davantage que la Pâques : chaque village réunit ses habitants qui revêtent les cagoules et les habits blancs du pénitent. Ils partent ensuite en procession dans la châtaigneraie pour rejoindre tour à tour les villages voisins avant de retrouver le leur après avoir formé une boucle. En chemin, il s'arrêtent dans chaque église et, avant d'y pénétrer, la procession forme une spirale appelée « *granitula* », du nom d'un coquillage marin.

Il paraît intéressant de noter qu'à deux reprises, les pénitents interrompent leur marche pour procéder à des agapes. Dans des temps plus anciens (ou même aujourd'hui par temps pluvieux !), ces réjouissances avaient lieu à l'intérieur de l'église avant ou après la *granitula*. Si ces agapes peuvent sembler surprenantes le jour de la mort du Christ, elles sont pourtant en parfaite conformité avec le rituel tout entier.

<sup>15</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-même*, Gallimard, coll. Folio Essai, Paris, 1988.

<sup>16</sup> Micro-région de l'intérieur de la Corse.

Comme le récit s'enroule sur lui-même, le cortège se déroule et se referme. Le principe de la spirale sarde est comparable aux rites du Jeudi ou du Vendredi Saint perpétués en Corse. Comme dans la coutume sarde, le thème de la résurrection est mis en exergue : on pleure la mort du Christ mais on se réjouit surtout par avance de son retour. Les agapes sont donc essentielles dans cette spirale, symbole d'une métamorphose perpétuelle dans laquelle s'harmonisent la mort et de la vie. Analogue à celle du labyrinthe, sa symbolique procède bien d'une dynamique purificatrice et rédemptrice comme en témoignent des symboles similaires qu'évoque Simone Vierne :

Le mandala tibétain, avec ses cercles concentriques ou non, inscrits dans un carré, représente une imago mundi où le novice accède de terrasse en terrasse aux terres pures supérieures.<sup>17</sup>

Si ce rite n'est plus perpétué actuellement que le Vendredi Saint, il en existait une variante au XVII<sup>e</sup> siècle :

À cette époque, à l'occasion des enterrements, après les agapes traditionnelles, on effectuait une sorte de danse, « la Magnaria », qui reconstituait l'image de l'escargot.<sup>18</sup>

Ici encore, la symbolique de la résurrection semble empruntée au fait que certains escargots hibernent en bouchant leur coquille par une pellicule calcaire qu'ils sécrètent et qu'ils détruiront au printemps. Est-ce ici l'allégorie animalière de la mise au tombeau du Christ, la coquille étant la représentation métaphorique de la grotte ? La symbolique nous apprend que l'escargot indique « *la régénération périodique : l'escargot montre et cache ses cornes comme la lune apparaît et disparaît ; mort et renaissance, thème de l'éternel retour.* »

Hors de l'Europe, il en est de même chez les Dogons où « *La forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot terrestre ou marin constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement.* »<sup>19</sup>

En Afrique du Nord l'analogie existe entre les cornes de l'escargot et celles du bélier. Or, nous l'avons vu précédemment en évoquant la Sardaigne, il est un rite qui réunit les deux symboles au cours de la danse où les hommes coiffés de cornes de bouc ou de bélier forment une spirale.

La corne est un symbole de puissance divine et ce symbole lié à celui de la spirale semble ainsi souligner le caractère perpétuel, immuable et souverain de l'ordre des choses, de l'éternel recommencement.

Comme dans la symbolique de la spirale de l'escargot, il s'agit d'un retour métaphorique à la terre suivi d'une élévation. Ce double mouvement s'actualise dans les cortèges dessinés et dans l'énoncé verbal oral.

Les masques sont donc représentatifs de ce conte vivant qu'est le carnaval, syncrétisme de mémoires historiques, non cohérentes et successives, symboliques de la métamorphose en soi. Le cérémonial possède le double avantage de cacher et de révéler et c'est également en cela qu'il est *conte* : il travestit l'apparence réelle de celui qui le porte pour mieux dévoiler la profondeur de chacun. Il se met au service de l'imaginaire pour, grâce à la métamorphose qu'il opère, véhiculer depuis la nuit des temps l'utopie collective qui évoque l'introspection analytique : donner des traits physiques à l'âme et permettre aux hommes de ritualiser la transgression du passage entre deux mondes.

Nous avons évoqué l'une des traditions de l'Ancienne Égypte et nous pouvons en citer une autre qui trouve son équivalent en Nubie, en Éthiopie et en Mésopotamie. Cette coutume voulait que sept jours avant le sacrifice d'un bœuf, on entraînaît l'animal paré d'étoffes et de couleurs à travers les rues, parmi la foule en liesse masquée et déguisée. Cette tradition donna lieu en Grèce aux Bacchanales.

---

<sup>17</sup> Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Preses universitaires de Grenoble, 1973.

<sup>18</sup> Marie Cesarini-Dasso, *Les Séductions magiques*, éd. Ramuel, 1999.

<sup>19</sup> *Journal de la société des africanistes*, t. 22, « Classification des végétaux chez les Dogons », Paris, 1952.