

Le rêve et le rite dans les sociétés traditionnelles

Réflexions pour un travail interdisciplinaire en lycée

Catherine Collomb
Professeure de philosophie au Lycée Balzac, Paris

Un double parcours personnel et professionnel d'anthropologie et philosophie me fait intervenir dans l'atelier « **Rêver la création, le rêve comme processus de médiation** » de l'Université de printemps d'histoire des arts consacrée au rêve. La recherche des origines d'un objet appelé « Pua Kumbu », tissu utilisé dans les cérémonies sacrées, conduit au Rêve du peuple Iban de Bornéo et à la richesse environnementale de sa mise en scène et de sa restitution. Cela fait apparaître la nécessité de comprendre cette production sacrée et d'étendre notre objet à d'autres aires culturelles où le rêve est plus omniprésent encore, par exemple chez les Aborigènes ; enfin, cela nous amène à diversifier notre attention vers des quêtes du Rêve plus « canalisées », sur des objets plus spécifiques, et des pratiques telles que celles des chamanes.

Dans la société traditionnelle, certains objets culturels permettent de livrer le sens sacré du monde. Le rêve est le premier moment du processus de création de ces objets¹, *L'approche philosophique permet de questionner les conditions de possibilité* de l'approche et de la compréhension de cette production sacrée.

Il reste que la globalisation tend à transformer la production culturelle, affirmant ainsi le passage de la tradition à la modernité. Nous proposerons des pistes pédagogiques pour analyser ce changement, et envisager alors le *questionnement philosophique d'une éthique* qui nécessairement l'accompagne.

Les organisateurs de l'université de printemps ont veillé à ce que des enseignantes de philosophie et de musique participent à l'instruction de l'Ikat, aux côtés de la conservatrice de cet objet, au musée du quai Branly. Le choix était d'importance car *dans le premier cas*, il s'agissait d'assurer un regard philosophique et anthropologique sur le processus de production du Pua kumbu, et de l'Ikat ; et *dans le second cas*, il était question d'assurer l'analyse de l'entourage musical de la mise en scène comme de la restitution du rêve initial. Dans ces deux cas, la tâche supposait un investissement lourd. Pour ce qui est de la philosophie et de l'anthropologie, il est apparu indispensable de mentionner dans le texte lui-même, ou en bas de page l'intégralité des sources, des opérateurs œuvrant dans le domaine, des références bibliographiques et des notes explicatives, utilisés dans la préparation de l'atelier, en tant qu'outils pédagogiques.

1. Le Rêve

Dans la culture aborigène, un fondement primordial des pratiques culturelles transmises par les anciens, appartient au mythe du « Dreaming » ou « Temps du rêve », qui renvoie à la création de l'univers par des êtres prodigieux et à son ordonnancement unissant passé, présent et futur. Les êtres du Rêve sont à l'origine des rites et des règles sociales²⁻³⁻⁴⁻⁵ ».

¹ « On appelle ainsi tout objet psychique ou matériel susceptible de fonctionner comme producteur, attracteur ou conteneur de sens permettant, dans et par la culture, une métabolisation, une régulation ou une transformation des dynamiques pulsionnelles et des scénarios fantasmatiques, mais aussi des liens : signifiant représentation, discours ou schème de pensée, idole, idée, idéal, œuvre, mais aussi connaissances, et réalisations technologiques, proposées ou imposées à l'investissement dans la contextualité sociale-historique comme médiations et organisateurs intrapsychiques, intersubjectifs ou trans-subjectifs. (...) l'objet culturel assure comme tel, une fonctionnalité essentielle dans la construction de la relation à soi aux autres et à l'ensemble. La contextualité hyper moderne de la marchandisation généralisée et de l'impératif de jouissance immédiate tend à le réduire au statut de produit consommable et jetable, dont la valeur symbolique et symbolisant, apparaît désormais problématique. » (Diet ; E. ; L'objet culturel et ses fonctions médiatrices ; *Connexions* Vol. 93 ; n°1 ; 2010).

² Demeude ; H. ; 2016 ; L'art sacré du « Temps du rêve » ; In « Tout le quai Branly » ; Éditions Beaux-Arts ;

³ Ce qui s'accorde parfaitement avec les propos de Howard Morphy, pour lequel « L'épopée des Ancêtres au Temps du Rêve, permet de comprendre que tout dans la nature peut être conçu comme une trace un signe, une empreinte, un événement à décrypter. Chaque action des ancêtres eut des répercussions sur la configuration du paysage ».

⁴ Morphy ; H. ; 2003 ; L'art Aborigène ; Paris ; Éditions Phaidon.

« L'espace » appartient à ce « Temps du rêve » qui est donc, comme le rêve, sacralisé. Le rêve s'est fait créateur de cet espace et de cette culture. Il est légué à chacun qui, à son tour, va le transmettre. Les indigènes en sont les gardiens et cela les contraint à continuer le rêve en le préservant et en observant des rites de danses, chants, peintures, répétant le mythe et rappelant cette double appartenance au présent et au passé. Ainsi, chaque Aborigène est d'emblée dans le Rêve. Il se trouve engagé dans une « création continuée » du rêve originel afin de ne pas disparaître. Chacun est donc un producteur de rêve dans un rapport d'être et non d'avoir. Ils *n'ont* pas ce rêve. Ils *sont* ce rêve, tant qu'ils le font vivre ensemble.

Le rêve est une modification de l'état de conscience

Nous pourrions voir dans le sommeil un premier simulacre de la mort, une expérience de néantisation, de diminution du rythme de la circulation et de la respiration. Cette thèse propre aux sociétés « modernes », n'est pas partagée par les sociétés traditionnelles, qui conçoivent le sommeil comme une « plus-vie », parvenant à une « sur-réalité »⁶. C'est en rêvant que l'on va y accéder.

On ne rêve pas n'importe comment, ni à n'importe quel moment. Et il n'est pas donné à n'importe qui de rêver. Il faut rencontrer cet Autre-monde et assumer sa fonction dans un rituel adéquat. Ainsi, le rêveur « voyage » dans une histoire mythique qui, certes, ne lui est pas étrangère, mais dans un monde-Autre, qui peut lui être hostile. Il est confronté à une dangerosité inquiétante, car il entre dans un monde qu'il ne maîtrise plus, celui des Ancêtres ou des Esprits. C'est dans sa culture propre qu'il va chercher les éléments du rêve et cette culture est à renouveler, à réactualiser. Il produit du sens. Mais avant cela, il reçoit sa cueillette, car c'est « un cueilleur de rêve », de signes qu'il reçoit mais qu'il ne peut dominer, et qu'il doit donc apprivoiser dans une lutte contre des forces immenses, pour voir se livrer le sens du rêve.

Pour les indiens Jivaros de Haute Amazonie, « ce monde invisible auquel le sommeil donne accès, c'est celui où les esprits tutélaires, les êtres de la nature et les personnages de la mythologie se donnent à voir aux hommes en toute immanence, dans l'abolition des contraintes de l'espace et le temps⁷ »

C'est là un élément essentiel du rêve : Le rêveur ne cesse de dire qu'il a affaire à ce qui le « dépasse », comme à une transcendance qu'il s'agit de traduire dans une présentation (un tissu par exemple comme le Pua Kumbu, ou un tableau de fil chez les indiens Huichol du Mexique⁸ ou une représentation.

Ce rêve est le moment d'un voyage, celui d'une rupture

Dans le rêve, l'officiant quitte son corps. Il voyage avec son âme⁹. Il reçoit un rêve, provenant des anciens, ou des esprits. De même, la production des Pua Kumbu est une manifestation sensible d'une rencontre lors du « voyage » avec un autre temps, celui des ancêtres ou celui des esprits, et avec un autre espace, celui du monde invisible accessible par les rêves, ce qui pose une question philosophique d'éthique¹⁰.

Le rêve continue la production sacrée

Comme producteur de sens, le rêveur se doit d'être efficace. Si le langage du rêve est performatif, c'est qu'il permet de produire du sens. Il est donc « poïesis », il poursuit la création sacrée. Or il ne peut être efficace que s'il va chercher des éléments sacrés dans le monde-Autre. Il doit donc être préparé à la réception de

⁵ Les travaux de Laurent Douset et de Barbara Glowczewsky en donnent une bonne introduction. (<http://videotheque.cnrs.fr/doc=980?langue=EN>).

⁶ Taylor explique que, dans le rêve, « l'âme de l'individu s'introduit dans le royaume des Morts ou des Esprits, qui double le monde des choses et des vivants⁶ ».

⁷ Descola ; Ph. ; 1993 ; Les lances du crépuscule ; Éditions Plon, collection Terre humaine.

⁸ M. Perrin rappelle à propos des indiens Huichols du Mexique, que « le chamane est un bon rêveur ». Il doit rêver afin de collecter des matériaux suffisamment puissants faisant de lui, un chamane efficace. (Perrin ; M. ; 2014 ; Visions Huichol ; Éditions d'art Somogy)

⁹ Ainsi, par exemple, le chamane quitte son corps par la transe, pour voyager. (Bastide ; R ; 2003 ; *Le Rêve, la transe et la folie*, éditions du Seuil, pp.60-64).

¹⁰ « Dans les sociétés traditionnelles, le rêve est producteur au sens de créateur [...] Ce n'est plus l'homme rêvant qui crée, ce sont les Ancêtres ou les démiurges qui créent à travers l'homme rêvant. C'est-à-dire que nous sommes en dehors de la civilisation de la productivité pour rentrer dans une tout autre civilisation, celle de la « création continue ». Si le problème de base de l'anthropologie culturelle est celui des rapports entre la Nature et la Culture-ou celui du passage de l'une à l'autre- ces brèves considérations sur le sommeil et la mort, sur le rêve et la productivité, nous conduisent d'emblée à ce problème de base, puisque nous y avons pris conscience de ce que notre conception occidentale de la culture en tant que valorisant le travail créateur ne peut avoir d'autres conséquences que de faire du rêve soit un simple retour à la nature par-delà les cultures –soit, si on s'efforce de le réintroduire dans la culture, d'en faire aussi un instrument de productivité, donc de le définir « ethnocentriquement », c'est-à-dire de le définir à travers notre propre système de valeurs. [...] Une théorie générale du rêve ne peut s'en contenter : elle doit, par la méthode comparative, qui est justement celle de l'anthropologie culturelle, pouvoir englober en un seul tout, les diverses explications que les hommes se font de leur monde onirique (Bastide ; R ; 2003 ; *Le Rêve, la transe et la folie*, éditions du Seuil, (pp. 60-64).

ces éléments qui sont présents dans le mythe, et dans la nature, puisque la nature est elle-même sacralisée, intégrée au rite régulièrement. Il ne suit pas les dichotomies par lesquelles se trouvent séparés la nature et la culture, le profane et le sacré, le matériel et le spirituel, les vivants et les morts. En abattant les cloisons entre l'homme, l'animal, le végétal et le minéral, il libère ces éléments et leur permet de s'entrechoquer, de se correspondre, de s'entremêler et de créer des réseaux ; ce qui lui livrera un matériau riche à déchiffrer.

Comme le montre G. Devereux¹¹ « Le mythe de la création est une œuvre inachevée »¹² « Les Mohave interprètent leur culture en termes de rêve, plutôt qu'ils n'interprètent leur rêve en termes de culture. » car, quand le blanc introduisit l'arme à feu et blessa des Mohave par balles, un chamane rêva (...) la création de ces armes à feu et le moyen de les guérir. « Toute connaissance au sujet de la création est acquise en rêve, et le mythe de la création est (...) un guide au monde du réel¹³⁻¹⁴. »

Le rêve traduit une vision du monde fondée sur le mythe et la question des Ancêtres

Le rêve peut être analysé dans le processus de production sacrée du Pua Kumbu et montrer comment, dans les sociétés traditionnelles, il est toujours fondateur et traducteur d'une vision du monde construite à partir du mythe et de la question des Ancêtres. La force du mythe cosmogonique est déterminante.¹⁵

Le mythe est l'un des thèmes forts de l'ethnologie religieuse ; c'est une référence pour la compréhension du culte et des rites. Selon Tylor « c'est dans les mythes que l'on trouve les ressorts les plus profonds du comportement humain ». Pour Eliade « le mythe est une réalité culturelle complexe [qui] raconte une histoire sacrée [...] un événement dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements¹⁶ ».

On rêve pour redonner vie au collectif

La société traditionnelle rêve *pour* le collectif ; pour donner et redonner vie au collectif ; pour réinsuffler du sens au collectif. Le rêve se présente alors comme un souffle vital qui permet à la communauté de poursuivre. Forte de la mémoire transmise dans le rêve, elle peut continuer son Histoire. Dans le rêve, on tisse, on lie les éléments comme « une belle chaîne des raisons » telle que défendue par Descartes. On rend possible l'Histoire. On construit des maillons entre passé, présent et avenir ; et on permet ainsi d'inventer un lendemain, d'avancer et de progresser dans l'Histoire de l'humanité. Ainsi se trouve définie la place du rêve et sa fonction dans la société traditionnelle : même si le rêveur ne met pas en scène tout son rêve, il facilite la transmission et permet que la communauté s'appuie sur le passé. *Le rêve contrarie l'oubli.*

Le rêveur n'est pas concerné par le rêve, il n'est que le dépositaire, le passeur du rêve

Le rêveur est un « passeur » par lequel l'Histoire peut se transmettre. Il donne forme à une matière déjà présente dans la communauté. Son rêve ne lui appartient pas au sens où il en serait possesseur et producteur. Celui du chamane ou de la tisseuse passe par eux mais s'adresse à tous. Ce sont de « bons rêveurs », capables de cueillir les éléments du rêve qui appartiennent à la communauté et sont à réintégrer dans le commun. Le rêveur ne garde pas pour lui ce qu'il reçoit ; cela n'aurait aucun sens, mais surtout serait très dangereux car la puissance et la force du rêve doivent être transformées dans le rituel. En actualisant le rêve dans la production sacrée, il va se libérer des éléments dont il est porteur. Ainsi, le rêve affirme le lien ; lien avec le monde –Autre et lien avec ceux qui appartiennent à ce même monde.

¹¹ Le terme « naturalisés » est pris par Devereux dans le sens non de retour à la nature, mais dans le sens de « devenus habituels » ; ou mieux encore, de même que l'on dit d'un individu qui change de nationalité qu'il se fait « naturaliser », le rêve chez les Mohave sert à introduire dans leur ethnie ou nation un nouveau trait culturel qui leur était « étranger » auparavant (Devereux ; G ; 1970 ; *Rêves pathogènes dans les sociétés non-occidentales*, in *Essais d'ethnopsychiatrie générale* ; Paris ; Éditions Gallimard).

¹² Tel qu'il était relaté en 1900, il contient simplement les portions du mythe de la création qui avaient été révélées en rêve, jusqu'à cette époque ».

¹³ C'est-à-dire que le rêve est le mécanisme grâce auquel une invention, ou un élément emprunté, ou l'expérience subjective d'un individu devient un élément de la culture générale. [...]

¹⁴ Il ajoute que « la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives » (*Aspects du mythe*).

¹⁵ Marcel Griaule a voulu rappeler deux idées 1/ « une analyse minutieuse des mythologies, des cosmogonies, des philosophies africaines révèle l'existence de systèmes remarquablement cohérents » 2/ « C'est en partant de cette philosophie [...] que l'on peut décrire la réalité sociale dans sa vie propre, et en faire ressortir la forte cohérence ». Chez les Dogons, le mythe explique les symboles, l'organisation sociale, les techniques, l'art et les croyances. Tout est et s'explique dans le religieux *ou le sacré*. L'artisan, le forgeron va dans ses gestes quotidiens reproduire symboliquement les événements décrits dans le mythe primordial. Dans la forge, la masse symbolise le génie de l'eau, le *Nommo* mâle, l'enclume représente le *Nommo* femelle. Quand la masse frappe l'enclume, le forgeron réactualise l'union mythique de ce couple¹⁵. Le soufflet des poteries symbolise le soleil dont le souffle anime le feu.

¹⁶ Lombard ; J. ; 1994 ; Introduction à l'ethnologie, Paris ; Éditions Armand Colin ; chapitre I ; Page 141.

Le rêve est le premier moment du processus de production culturelle

Le rêve est donc nécessaire au rituel puisqu'il est le premier moment du processus de production culturelle, telle que celle du Pua Kumbu, ou du rituel chamanique. C'est le rêve qui sacralise la production puisque, le rêve fait apparaître des éléments sacrés. Le rêve est la rencontre entre le mythe et le rite, il est ce qui va produire et ce qui va donner sa valeur d'usage à la production culturelle. Ce qui est intéressant, c'est de reconnaître la dimension sacrée du rêve dans lequel le rêveur est un passeur et dans lequel le rêveur rêve pour la communauté. Le rêve est efficace, il a son efficacité dans sa dimension sacrée.

2. La production sacrée

A. Mise en scène et restitution du rêve

Au sein de la production sacrée, l'exploitation des rêves garantissait le maintien, le renforcement ainsi que la progression de l'esprit et de la force de la société. Cette fonction reposait sur une véritable mise en scène théâtrale de la leçon du rêve, enchâssée dans un environnement mettant en jeu tous les sens de l'humain.

Le rêveur est extrêmement actif. Acteur dans son interprétation aux deux sens du terme; il *agit* en donnant sens au rêve : il choisit et interprète les éléments. Ainsi, le chamane raconte le rêve, il le « formalise » dans le rite, il le met en scène et l'interprète ; le chamane est le rêveur et le metteur en scène, ainsi que l'acteur chargé de présenter à nouveau le rêve qui s'est présenté précédemment à lui.

Le rêveur fait apparaître les « fantômes » : les Ancêtres, les Esprits sont là

Le rêveur est acteur et metteur en scène de son rêve. S'il a dû voyager dans un Ailleurs, il continue son transport en quittant son corps, *il devient son rêve*. En l'interprétant, le jouant, le mimant, le tissant ; il devient oiseau, jaguar, arbre ; il transcende les règnes. En mimant son rêve, il fait advenir la chose rêvée dans la communauté, dans un cadre ritualisé, protégé, circonscrit. Cette pratique culturelle met la société en relation avec le sacré qui comporte une part de danger. Cette capacité d'interprétation que possède le rêveur en appelle une autre, celle de réinsuffler de la vie à la communauté à partir des éléments du passé, du mythe, des Ancêtres. C'est une leçon contre l'amnésie ; car il s'agit de rappeler le passé pour guérir, de permettre à la communauté de dénouer des moments difficiles, de tisser de nouveaux liens. Réaffirmer le passé permet de projeter la société dans un *avenir possible*. Le rêveur en ce sens est un guérisseur ; il est celui qui apporte des remèdes aux traumatismes, aux difficultés de la communauté.

À l'occasion de ce voyage le chamane cherche à capter la puissance du sacré à des fins initiatiques, propitiatoires, thérapeutiques, d'illumination et de conjuration¹⁷⁻¹⁸, au bénéfice de la communauté. Pour provoquer le changement d'état, le rêveur et la communauté créent un environnement chorégraphique, sonore et plastique favorable : décor, sculpture, masque, musique, chorégraphie, poésie, récits, parole... Chez les Yaruros, le chamane est appelé *töewame*, mot qui signifie « Celui qui chante et qui danse »¹⁹.

Ici, la mise en scène constitue un voyage individuel et collectif, un « fait social total », tel que le décrit Marcel Mauss. Par cette représentation, le chamane embarque la communauté dans son rêve où il a dû affronter seul ce que tous ne peuvent voir directement²⁰.

Spectacle et environnement pluri-sensoriel évoquent le théâtre antique à la façon d'Eschyle.

La structure même de l'architecture du théâtre grec nous permet de relier l'origine du théâtre au culte religieux. Les conditions de représentation nous confirment que le théâtre en Grèce antique est une pratique à la fois religieuse et citoyenne. Les représentations théâtrales avaient lieu sous la présidence du grand prêtre lors des fêtes consacrées à Dionysos, spécialement lors des grandes Dionysies.

Sur le plan formel, à certains égards, le conte du rêveur évoque le théâtre classique grec, en particulier celui

¹⁷ Il existe deux types de rêve. le rêve initiatique et le rêve qui préside la prise de fonction du chamane lors de sa prestation dans le rituel.

¹⁸ Rivière ; Cl. ; Introduction à l'anthropologie ;

¹⁹ Rouget ; G. ; 1990 ; *La musique et la transe* ; Paris ; Gallimard.

²⁰ Il voyage pour la communauté, parce que tous ne peuvent pas se rendre là où il va. Il y a du danger à « toucher les étoiles ». Il est le médiateur, l'intermédiaire nécessaire. L'œuvre produite au retour du voyage, ou pendant le voyage, permet à la communauté d'apercevoir le monde-autre. Ne pouvant connaître l'essence des choses, c'est leur traduction par le chamane qui est attendue.

d'Eschyle, qui faisait une grande place aux dieux, et qui était accompagné de danses, de musiques, de chants et de cris, de sculptures et de masques, environnement qui permettait à Eschyle de maîtriser la forme de ses textes et de la tordre à son gré, favorisant les changements de rythme...²¹.

« Le chamane joue dans la démesure ». ou « La tragédie et le mythe chez le rêveur »

Lors de représentations de tragédies, les acteurs de l'antiquité grecque dissimulent leur corps par une grande robe aux manches longues, masquent leur visage et se grandissent en chaussant des cothurnes. Ils incarnent les grandes figures mythiques, qui apparaissent aux citoyens grecs et portent ainsi sur la scène le passé de la Cité. La tragédie grecque met en lumière une confrontation et une remise en question des valeurs anciennes et des références aux Dieux ; ce qui marque l'avènement du « Droit » dans la cadre de la Cité²². Si la démesure du chamane correspond à la fameuse « torsion » d'Eschyle qui tordait ses textes à son gré, elle s'en distancie en ce sens que le héros grec lui, usant de démesure (*hybris*), était puni.

Il reste que la tragédie d'Eschyle pourrait servir de support à l'enseignement du lien entre la mise en scène du mythe et le sacré, à l'attention des élèves qui s'interrogent sur la puissance suggestive du rêve.

La mise en scène suppose des choix

En interprétant, le rêveur sélectionne, donc il permet à la communauté de mieux comprendre, mais cela ne veut pas dire qu'elle peut tout comprendre, car il ne dit pas tout ; lui-même ne peut pas tout recevoir, mais surtout il ne peut pas tout dire : il va parler une langue qui parfois n'est pas compréhensible, où tout n'est pas explicite. Il faut laisser, au moment de l'interprétation, de l'implicite, de l'ineffable, de l'intraduisible, du complexe de manière sans doute, c'est une explication possible, à ce que la communauté puisse faire ce travail de signification. Les chamanes Yaminahua d'Amazonie péruvienne pratiquent « le langage double et entrelacé, (...), une technique de connaissance ²³ » qui utilise « les mots-doubles » (métaphores). Ils évitent ainsi de « rentrer en collision avec les choses » et « tournent autour ». Chacun peut trouver du sens dans ce qui se joue à ce moment-là, l'imaginaire du « spectateur » pouvant aussi intervenir ; l'interprétation ne doit pas saturer le sens que la communauté peut inscrire dans les éléments du rêve. Derrière cette impossibilité de tout dire ou derrière cette possibilité de dire des choses qui ne sont pas toutes comprises ou qui laissent des lectures ouvertes, c'est aussi la place et le sens du sacré qui est respecté. On ne peut pas traduire littéralement, totalement le sacré dans le profane ; il faut que le sacré reste sacré, que cette dimension reste finalement « Autre ». Cet Autre-là reste quelque part étranger ; c'est là mais cela n'est pas totalement là. Dans cet espace qui est l'espace communautaire des vivants, la totalité du sacré ne peut pas être comprise, c'est-à-dire prise avec, mais aussi réduite dans son sens. C'est un espace et un temps qui ne peuvent se réduire à cet espace et à ce temps des vivants ; et ceci, même dans le moment de la représentation.

Quand il parle, c'est l'esprit qui parle, quand il danse, ce n'est plus son corps mais celui de l'animal qu'il interprète, il peut bondir ou même voler. La plasticité du chamane permet de chercher et de jouer tous les rôles, il prête son corps, sa voix à l'esprit maléfique comme au généreux. Il s'agit de donner à voir ce qui n'est vu que de lui, ce qu'il a pu voir car devenu autre dans le temps du rêve puis du rituel.

Seule façon de prendre le rêve au sérieux, le chamane le joue²⁴. La communauté est au théâtre !

B. Le Pua Kumbu.

Le Pua Kumbu, tissu sacré produit par les femmes Iban, intervient dans de nombreux rites²⁵. « À travers les

²¹ « Cette composition permet à Eschyle, de créer un monde d'angoisse, et des images intenses avec une violence de sentiments et une force à peine soutenables » J. de Romilly ; 1980.

²² Voir Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal Nacquet dans *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*.

²³ Huxley ; F. ; & Narby ; J. ; 2002; Anthologie du chamanisme; Paris; Éditions Albin Michel ; Voir : Graham Towsley , 1993.

²⁴ L'aspect "théâtral" est omniprésent, comme le "jeu", dans les diverses acceptions du terme. En evenk, chamaniser et jouer, sont un seul et même terme. «Jouer», dans l'acception evenk serait plus dans le sens de «représenter». On comprendrait mieux, alors, pourquoi les Evenks «jouent» les fêtes. Pendant la course, on rejouerait la renaissance de la nature. Ainsi, on évoque, on représente pour provoquer. (Lecomte ; H. ; Musique et chamanisme dans le nord et l'Extrême-Orient sibériens ; in Internationale de l'Imaginaire n°15 ; Les spectacles des autres Questions d'ethnoscénologie II).

²⁵ Le pua est ce qui recouvre et donc cache la création du vivant ; il est aussi ce qui la rend possible. Cette fonction du pua qui cache, qui isole des opérations sacrées, se retrouve dans un certain nombre d'usages rituels. [...] Le tissu cache la création, le sacré, ce qu'on ne peut pas voir. Lors d'un apprentissage d'un nouveau Manang ou chamane, une cérémonie lui permet d'obtenir le second niveau de compétences, au cours de laquelle après une nuit d'incantations menées par les manang déjà attirés, ceux-ci tôt le matin, « mènent l'aspirant dans un appartement isolé du regard public par de grands tissus indigènes tendus. Là, ils disent qu'ils lui coupent

rêves (...), les déités apprennent à la tisserande de nouveaux motifs pour les Pua²⁶. Au-delà du fait que pour être opérationnel, tout ceci nécessite d'apprendre à rêver et d'apprendre de ses rêves, il faut (...) retenir que la tisserande sentle besoin d'une aide extérieure, d'un surcroît de foi et de confiance pour se risquer dans l'aventure. [...]»²⁷. Elle va produire le Pua Kumbu en sélectionnant des éléments du rêve, les associant, les intégrant pour donner du sens et de l'efficacité, dans un système de pensée symbolique et mythologique.

Ainsi, en interrogeant la philosophie du rêve à travers la production sacrée du Pua Kumbu, il apparaît que ces sociétés traditionnelles sont créatrices et traductrices d'une vision du monde fondée sur le mythe et la question des Ancêtres. *L'objet produit à partir du rêve est donc tout aussi sacré que le rêve lui-même*. Il a une dimension qui est celle du monde invisible, celle des Ancêtres, des Esprits bénéfiques et/ou maléfiques.

Pour obtenir une véritable performance, le chamane se fait accompagner de ceux rencontrés en rêve. Dans la pratique de l'art divinatoire, *le rêveur va « voir » en rêve ce qui va advenir et prévenir la communauté afin de s'y préparer*. Ainsi, la tisserande de Pua Kumbu va produire un objet dont la performance est rendue possible par ce lien au sacré. Cet objet est reconnu comme sacré par la communauté car lié dès sa création au mythe, aux Esprits, aux Ancêtres. *Il pourra donc assurer des fonctions de protection au cours des rituels*.

Du partage des rôles des genres dans la production sacrée du peuple Iban

Aux hommes revenaient l'agriculture par essartage et la pratique de la chasse avec sarbacane et lance. Jusqu'en 1940, ils étaient des guerriers redoutés lors de leurs affrontements entre communautés, pratiquant la piraterie et la chasse aux têtes²⁸ partie prenante d'un rite de fertilité qui leur a permis d'étendre largement leurs terres aux dépens de leurs voisins. L'interruption de ces activités par la couronne Britannique remet en question l'équilibre économique et social de ce peuple.

Aux femmes revenaient les fonctions de tissage et la participation aux travaux agricoles. « Devenir une tisserande accomplie est un long cheminement qui nécessite (...) la maîtrise technique d'un processus très complexe, une reconnaissance de ses pairs et une capacité de dialogue avec l'invisible à travers les rêves et les amulettes, pour lesquelles elles sont réputées²⁹. »

La force de la production sacrée des Iban, reposait sur le partage égalitaire des tâches entre les conjoints, et entre le tissage (qui devait céder le pas à la riziculture en sec) et la chasse aux têtes³⁰⁻³¹. « Tandis que les hommes et les femmes peuvent avoir un même intérêt à voir le succès de la moisson du riz et de la naissance des enfants, ce sont les hommes, comme chasseurs de têtes, qui sont rituellement identifiés comme responsables en fin de compte de la mise en mouvement de ce cycle de fertilité et à qui, donc, on accorde les honneurs les plus grands dans la société Iban³²».

Nous étudierons ces productions sacrées au regard des sociétés qui les ont élaborées. Il apparaîtra probablement que le regard porté sur ces productions renvoie plus nettement au sacré, au mythe, au symbole qu'à notre perception du beau.

3. La production culturelle

la tête, lui enlèvent son cerveau, le lavent et le remettent en place ». De même le Pua permet de recueillir la « tête coupée », et d'y déposer les offrandes destinées aux Ancêtres.

²⁶ Les femmes disent qu'elles « voient » en rêve l'agencement du tissu (...) qui leur est transmis par exemple par Kumang. La déité du tissage peut aussi préciser à la tisserande que dans tel endroit de la forêt elle trouvera une amulette –ce peut être une petite pierre ou un petit objet- qui l'aidera à créer ce nouveau tissu.

²⁷ Ce qui se joue là dans la mémoire et dans la pensée créatrice est d'abord une capacité stupéfiante à imaginer des réseaux visuels extrêmement denses et complexes, mais aussi à les agréger mentalement » (Prin ; R. ; Ikats ; 2017 ; *Tissus de vie, Un voyage de l'Orient à l'Occident*, édition Parole et Patrimoine, pages 92 et suivantes).

²⁸ Selon R. Caillois, toute force, à l'état latent, provoque le désir et la crainte, suscite chez le fidèle la peur qu'elle vienne à sa défaite, l'espoir qu'elle vienne à son secours. Mais chaque fois qu'elle se manifeste, c'est dans un seul sens, comme source de bénédictions ou comme foyer de malédictions. Virtuelle, elle est ambiguë, en passant à l'acte, elle devient univoque.

²⁹ Prin ; R. ; Ikats ; 2017 ; *Tissus de vie, Un voyage de l'Orient à l'Occident*, édition Parole et Patrimoine, pages 92 et suivantes ; p 100.

³⁰ « Les femmes tissent les magnifiques tissus qui incitent les hommes à prendre les têtes et rallument le processus du renouvellement ». (Heppell ; M. ; 2005 ; Iban Art ; Sexual Selection and Severed heads ; Kitlv Press).

³¹ « Le riz nourrit les gens qui deviennent forts et sont capables de prendre des têtes, qui en retour fertilisent le riz sacré ». (Heppell ; M. ; 2005 ; Iban Art ; Sexual Selection and Severed heads ; Kitlv Press).

³² Davison ; J. ; Sutlive ; V. H. ; 1991 ; *The Children of Lising : Images of Headhunting and Male Sexuality in Iban Ritual and Oral Literature*; Borneo Research Council; Monograph Series in female and Male in Borneo; Contributions and Challenges to Gender Studies.

Selon Levi Strauss, « il n'y a pas de société stationnaire ». Or, le rêveur participe à l'évolution, au dynamisme de la communauté. Il intègre dans son rêve des éléments apparus avec l'irruption du colonisateur et les lie à la tradition. Mais, dans certains cas, ce contact transforme les pratiques culturelles.

Ainsi, les tisserandes Iban ne produisent plus de Pua Kumbu, tissus sacrés à usage cérémoniel, mais elles poursuivent l'utilisation de leur savoir-faire en tissant des Ikats. La transformation du tissage et de son statut au gré du *processus de globalisation*³³ économique montre un passage d'une valeur d'usage à une valeur marchande qui ne permet pas une rémunération suffisante du travail, à l'heure de la rentabilité et de la compétitivité³⁴. Les tisserandes ont procédé à une réflexion sur *les termes de l'échange* et elles ont choisi l'insertion dans le commerce équitable³⁵ afin d'éviter la perte de leur capital de savoir-faire.

L'évolution vers *l'économie globale solidaire* s'inscrit dans l'un des objectifs de l'ONG « Ressources Humaines Sans Frontières³⁶ » : « Sauvegarde, développement, promotion de savoir-faire traditionnel, grâce à des formations permettant la transmission des savoir-faire ». Elle encourage l'utilisation de matériaux naturels et contribue à la transmission des connaissances et des savoir-faire relatifs à la nature et à l'univers comme à la santé et au bien-être des personnes. Dans le cas des ikats, la vente s'effectue sans intermédiaire, ce qui permet une rémunération régulière et à un juste prix du travail.

L'inscription des ikats de Bornéo au *Patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'UNESCO* a été refusée en 2013. Il convient d'analyser ce refus et d'en identifier les motifs pour les productions culturelles qui ont perdu leur valeur d'usage. De même, il est important de développer la collecte des données sur ces PCI avec l'idée d'en mettre à jour l'immense diversité et de faire connaître les activités des différentes institutions culturelles qui agissent pour leur défense. Et, à instruire la question du patrimoine conservé, on souligne la valeur d'usage des objets anthropologiques, toujours à comprendre dans les pratiques culturelles vivantes, mais *jamais uniquement dans un rapport esthétique*.

La notion de patrimoine comporte tout l'intérêt qu'il y a à identifier les passeurs qui transmettent le savoir. Les tisserandes comme les chamanes nous disent qu'il n'y a pas d'avenir sans passé, sans la possibilité de connaître, de reconnaître ce passé et de se reconnaître dans ce passé. Le lien avec le passé permet *le lien présent entre les hommes d'une même communauté*. Défendre un patrimoine culturel mondial, c'est ainsi redéfinir *un lien social communautaire des citoyens du monde*.

Il est pertinent de travailler le concept « *d'éthique de la responsabilité* », et le nouveau concept « *d'éthique de la considération* ». Plus que la responsabilité face à une universalité abstraite, ces conceptions invitent à reconnaître ce que nous devons aux autres, dans nos rapports quotidiens, à modifier notre manière d'habiter la terre et d'échanger avec les éléments, ce qui fonde un changement éthique. En effet, l'étude des échanges systémiques de nature écologique permet d'approfondir la connaissance des interactions entre les vivants et leurs milieux. Le travail sur les questions de l'écologie, du respect du vivant, sur le concept systémique des échanges avec le milieu peut permettre aux élèves de *rêver ce monde de demain*. Le respect de la nature, des hommes dans leur diversité et leur richesse culturelle réaffirme un rêve commun.

Proposition pédagogique autour de productions culturelles issues du rêve

(Lycée)

A. Visite au Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Du mythe au rêve / Du rêve à la production sacrée

Nous recommandons de préparer le cheminement des élèves en quête d'une reconstitution du voyage

³³ Développement de l'urbanisation, du tourisme, abandon des anciennes croyances et du mode de vie ancestral. La rupture est radicale et soudaine à l'échelle de la longue mémoire relativement stable de ces peuples.

³⁴ France Culture a consacré son émission « Tout un monde » aux ikat des Ibans en novembre 2016 avec Martine Combemale de RHSF, et Rémy Prin.

³⁵ Le commerce équitable permet de maintenir la tradition d'une technique, d'éviter l'industrialisation de la production et l'exploitation de la main d'œuvre féminine, enfin favorise la transmission du savoir-faire par le biais d'une association.

³⁶ L'ONG *Ressources Humaines Sans Frontières* : Cette association lutte pour un travail décent, contre le travail forcé, et contre le travail des enfants. En ce qui concerne le travail des tisseuses de la communauté Rumah Gare au Sarahuac (Malaisie), l'anthropologue Welyne Jeffrey Jehom, a lancé en 2013, un Projet dont l'objectif est d'aider les membres de la communauté à développer une économie dans une structure de production équitable, autour d'une tradition ancestrale du textile (www.rhsansfrontieres.org).

menant du rêve à la production de l'objet culturel au moyen d'une visite au musée du Quai Branly³⁷. Celle-ci pourrait avoir quatre étapes :

- Le « Temps du Rêve » chez les Aborigènes.
- Le rêve dans les tableaux de fil des Huichols.
- L'habit du chamane.
- Le rêve chez les Iban : le Pua-kumbu et l'ikat.

Cette visite a pour objectif de montrer que *le rêve est souvent à l'origine de la création* à travers des pratiques extrêmement variées. Cependant, la belle opportunité offerte par Constance de Monbrisson, responsable des collections Insulinde au Musée, de pouvoir découvrir les textiles placés en réserve, nous fait orienter cette visite vers ce tissu des Iban afin de restituer la force sacrée du tissu à partir d'observations et de descriptions de l'objet.

B. Retour en classe : de la production traditionnelle à la modernité

Des difficultés particulières peuvent se présenter auprès des élèves dans deux domaines : celui de la compréhension (nature et sens du rêve), mais aussi celui de la communication du sens de l'ikat. Ceci s'explique par la large place restant à l'indicible, à l'invisible et à l'ineffable dans le rêve et dans sa restitution. Il convient de recourir à des démarches pédagogiques privilégiant le message oral particulièrement adapté pour sa plasticité, de préférence au message écrit (trop univoque), ou à l'image.

Si certains ikats constituent, avec les parures et certains objets, le trésor transmis de génération en génération et doué de pouvoirs magiques, la majorité d'entre eux sont aujourd'hui produits pour le commerce. L'abord de différentes notions s'impose avec : « *le commerce équitable* », « *le principe de responsabilité* », « *le principe de considération* », « *le PCI* », ainsi que la « *Gouvernance de la politique mondiale du patrimoine*³⁸ », ce qui requiert la présentation de la part d'enseignants, de plusieurs institutions de référence³⁹.

Le parcours d'éducation artistique et culturelle des élèves suppose l'apport de plusieurs disciplines.

L'*histoire des arts* permet une excellente approche du Pua Kumbu. D'autres disciplines peuvent être sollicitées. Ainsi, par exemple, l'échange tel que décliné dans le commerce des ikats peut permettre de faire

³⁷ Le musée propose de nombreux outils pédagogiques (sur la culture Aborigène par exemple).

³⁸ « Le patrimoine se constitue des biens matériels et immatériels auxquels une société donnée depuis la famille jusqu'à la société mondiale, en passant par la nation et l'Europe, attribue une valeur symbolique et assigne une mission, celle de garantir la transmission, c'est à dire la continuité entre les générations » (Leniaud ; J.-M. ; Directeur de l'Ecole nationale des Chartes, Président du conseil scientifique de l'Institut National du Patrimoine, et Directeur d'Etudes à l'Ecole pratique des hautes études).

³⁹

- Le PCI de l'UNESCO³⁹ (<https://ich.unesco.org/fr/convention>).
- La convention de l'UNESCO sur le PCI de l'humanité³⁹ (<https://ich.unesco.org/fr/listes>).
- Sites virtuels (UNESCO) : Les élèves visionnent quelques exemples de patrimoines culturels immatériels, en choisissent un, de manière à pouvoir le présenter en classe.
- Maison des cultures du monde³⁹ (La maison des cultures du monde Scène ouverte aux peuples et civilisations du monde contemporain et à leurs formes d'expression les moins connues ou les plus rares.)³⁹ (<https://issuu.com/maisondesculturesdumonde/docs/atlas-de-limaginaire?backgroundColor=%2523222222>), le Festival de l'Imaginaire³⁹ (Le Festival de l'Imaginaire invite de jeunes créateurs et de grands maîtres dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre et des performances rituelles. Ne se limitant pas à un panorama des formes dites "traditionnelles", il s'intéresse aussi aux formes contemporaines dès lors qu'elles s'enracinent dans l'imaginaire d'un peuple et d'une société et ne sont pas calquées sur les modèles occidentaux. Chaque année, de nombreux lieux à Paris et en Ile-de-France accueillent les spectacles, concerts, performances et rituels du Festival : Théâtre du Soleil, Musée du Louvre, musée du quai Branly, Institut du Monde Arabe, Musée Guimet, Opéra Bastille, Théâtre de la Ville, Théâtre Équestre Zingaro, 104, Maison des métallos... Ainsi qu'en région : Opéra de Lyon, Théâtre de Vitry, Opéra de Lille, Trident de Cherbourg, L'Encre à Cayenne (Guyane française), les Dominicains de Haute-Alsace...).
- Musée des arts et traditions populaires (prochaine réouverture : valorisation des métiers d'art.).
- Le ministère de la culture (Vademecum rédactionnel pour compléter la fiche d'inventaire du PCI.) (http://www.culture.gouv.fr/content/download/168497/1879496/version/1/file/Vade_mecum_fiche_inv%20PCI_2017.pdf). Le ministère de la culture de la France tient à jour un inventaire des objets du PCI (Consulter la demande d'inscription nouvelle).
- Le centre français du PCI (CFPCI) est un espace d'information, de valorisation et de réflexion dédié au PCI et à la diversité culturelle. Implanté dans les Marches de Bretagne, il s'agit d'une antenne de la *Maison des Cultures du Monde à (Paris)*, association d'intérêt général. Au sein du Centre de documentation de la Maison des Cultures du Monde, le CFPCI développe une activité de recherche, d'expertise et de réseau à l'échelle nationale, avec une dimension internationale, autour de la mise en œuvre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI. Il remplit également une mission d'animation et d'éducation culturelles sur le territoire, avec ses partenaires locaux et régionaux (<http://www.cfpci.fr/> http://www.cfpci.fr/medias/PDF/2015/Projet_pedagogique_et_culturel_du_CFPCI.web.pdf).
- Patrimoine sans frontière.

travailler plusieurs professeurs au lycée sur la question du « lien social » (de Philosophie, de Sciences économiques et sociales, mais aussi d'Histoire-Géographie et de Langues vivantes).

- Histoire des arts au lycée : *Champ anthropologique* ; *Thématiques* : « Art et sacré » ; « Art, sociétés, cultures ».

Pour l'option facultative de terminale, « *Le patrimoine, des sept merveilles du monde du patrimoine mondial : patrimoines, représentations et mémoire du travail* ».

Nous projetons de travailler avec 7 professeurs de disciplines différentes dans ce projet. Chacun pouvant réaliser au sein de son cours une ou deux séances en rapport avec le programme de sa discipline.

- Philosophie : « La nature et la culture » sont interrogées à partir des distinctions conceptuelles telles que « Le transcendant et l'immanent », et de leur variation selon les différentes cultures (Cl. Levi Strauss). La question des « croyances » ou encore des « échanges » sont des notions intéressantes pour aborder les rapports que les sociétés traditionnelles entretiennent avec le monde sacré, mais aussi les pratiques culturelles qui nécessitent des objets, supports du rite. De même sont interrogés les concepts « Ethique de responsabilité⁴⁰ » (H. Jonas) ou « Ethique de la considération » (C. Pelluchon⁴¹⁻⁴²). Le site de philosophie de l'Académie de Paris sur « la nature » est à consulter.
- Lettres / Théâtre : Théâtre et représentation / Mise en scènes / Mise en espaces⁴³.
- Sociologie : Le lien social, « Solidarité mécanique » et « solidarité organique » (Durkheim⁴⁴). Au lycée, l'un des thèmes au programme est : « *Intégration, conflit et changement social* », avec pour question : Quels liens sociaux dans les sociétés où s'affirme le primat de l'individu ?
- Langues vivantes : Deux des quatre notions au programme peuvent accueillir ce projet⁴⁵ : « *Espaces et échanges* » et « *L'idée de progrès*⁴⁶ »
- Géographie. L'éducation à l'environnement et au développement durable, est porteuse d'enjeux essentiels, en termes d'évolution des comportements et de connaissances nouvelles.
- SES : Le développement durable, et le commerce équitable face à la globalisation.
- SVT : La sauvegarde du patrimoine naturel.

⁴⁰ Hans Jonas s'insurge contre l'exploitation effrénée et la dévastation de la terre, sous l'action des hommes. Il milite énergiquement en faveur d'une éthique de la responsabilité et de la modération. Comment réinventer notre rapport à la nature. Quels droits accorder à la nature dans son ensemble, et aux êtres particuliers qui la constituent ? Comment se comporter de manière responsable face à notre planète ? Il pose que la responsabilité à l'égard de l'humanité à venir est un principe, c'est à dire le fondement même d'une conception inédite de l'éthique. Il s'agit de réfléchir sur la responsabilité de l'humanité pour autrui, et la responsabilité de l'humanité devant l'avenir ; de faire en sorte que l'humanité puisse être, que des hommes « uniques » puissent exister, qu'ils puissent encore naître et advenir ; qu'ils puissent éventuellement vivre bien (Hans Jonas : *Les fondamentaux de l'écologie* ; Paris ; Arthaud).

⁴¹ Textes et vidéos - Corine Pelluchon, professeure de philosophie : Écologie et existence. Philosophie du corps politique Logiques de l'Agir Date : 04/07/2015 Durée : 37:17 (http://eduscol.education.fr/philosophie/edunum/lettre_edunum-philo-8).

⁴² conférence audio - Vidéos sur l'environnement site académie de Créteil (<http://philosophie.ac-creteil.fr/spip.php?article531&lang=fr>).

⁴³ Avec le théâtre d'Eschyle, nous franchissons un nouveau bond, celui de la capacité suggestive de l'environnement pluri-sensoriel du verbe, sur le sens. Familiariser les élèves à ces techniques pourra être profitable afin de les aider à pénétrer la puissance du rêve chamanique. Le recours aux archives du Centre de documentation de l'INA, et de ses représentations du théâtre antique, sera nécessaire.

⁴⁴ La référence à Durkheim peut permettre d'aborder la notion de solidarité (« mécanique » dans les sociétés traditionnelles et « organique » dans laquelle l'individu se sépare de la communauté).

⁴⁵ « *Espaces et échanges* » où « une société peut être abordée du double point de vue de sa cohésion et de son ouverture ». « Chacune peut être travaillée par des conflits entre particulier et universel, que recourent souvent des oppositions entre tradition et modernité ».

« *L'idée de progrès* » qui traverse et bouscule les héritages et les traditions, entraînant une grande variété des processus d'évolution ainsi que des résistances face au changement

⁴⁶ Chez les tisserandes Iban, le progrès n'a pas été nécessairement synonyme de disparition d'une pratique au sens de technique puisque pour ces femmes il s'agit de défendre la possibilité de transmettre un savoir-faire très sophistiqué aux générations à venir. Deux notions « *Espaces et échanges* » et « *L'idée de progrès* » peuvent permettre de penser la question du passage de la tradition à la modernité.

P. 1

¹ « On appelle ainsi tout objet psychique ou matériel susceptible de fonctionner comme producteur, attracteur ou conteneur de sens permettant, dans et par la culture, une métabolisation, une régulation ou une transformation des dynamiques pulsionnelles et des scénarios fantasmatiques, mais aussi des liens : signifiant représentation, discours ou schème de pensée, idole, idée, idéal, œuvre, mais aussi connaissances, et réalisations technologiques, proposées ou imposées à l'investissement dans la contextualité sociale-historique comme médiations et organisateurs intrapsychiques, intersubjectifs ou trans-subjectifs. (...) l'objet culturel assure comme tel, une fonctionnalité essentielle dans la construction de la relation à soi aux autres et à l'ensemble. La contextualité hyper moderne de la marchandisation généralisée et de l'impératif de jouissance immédiate tend à le réduire au statut de produit consommable et jetable, dont la valeur symbolique et symbolisant, apparaît désormais problématique. » (Diet ; E. ; L'objet culturel et ses fonctions médiatrices ; *Connexions Vol. 93 ; n°1 ; 2010*).

² Demeude ; H. ; 2016 ; L'art sacré du « Temps du rêve » ; in *Tout le quai Branly* ; Éditions Beaux-Arts ;

³ Ce qui s'accorde parfaitement avec les propos de Howard Morphy, pour lequel « L'épopée des Ancêtres au Temps du Rêve, permet de comprendre que tout dans la nature peut être conçu comme une trace un signe, une empreinte, un événement à décrypter. Chaque action des ancêtres eut des répercussions sur la configuration du paysage ».

⁴ Morphy ; H ; 2003 ; *L'art Aborigène* ; Paris ; Éditions Phaidon.

⁵ Les travaux de Laurent Dousset et de Barbara Glowczewsky en donnent une bonne introduction. (<http://videotheque.cnrs.fr/doc=980?langue=EN>).

P. 2

⁶ Taylor explique que, dans le rêve, « l'âme de l'individu s'introduit dans le royaume des Morts ou des Esprits, qui double le monde des choses et des vivants.

⁷ Descola ; Ph. ; 1993 ; *Les lances du crépuscule* ; Éditions Plon, collection Terre humaine.

⁸ M. Perrin rappelle à propos des indiens Huichols du Mexique, que « le chamane est un bon rêveur ». Il doit rêver afin de collecter des matériaux suffisamment puissants faisant de lui, un chamane efficace. (Perrin ; M. ; 2014 ; *Visions Huichol* ; Éditions d'art Somogy)

⁹ Ainsi, par exemple, le chamane quitte son corps par la transe, pour voyager. (Bastide ; R ; 2003 ; *Le Rêve, la transe et la folie*, éditions du Seuil, pp.60-64).

¹⁰ « Dans les sociétés traditionnelles, le rêve est producteur au sens de créateur [...] Ce n'est plus l'homme rêvant qui crée, ce sont les Ancêtres ou les démiurges qui créent à travers l'homme rêvant. C'est-à-dire que nous sommes en dehors de la civilisation de la productivité pour rentrer dans une tout autre civilisation, celle de la « création continue ». Si le problème de base de l'anthropologie culturelle est celui des rapports entre la Nature et la Culture-ou celui du passage de l'une à l'autre- ces brèves considérations sur le sommeil et la mort, sur le rêve et la productivité, nous conduisent d'emblée à ce problème de base, puisque nous y avons pris conscience de ce que notre conception occidentale de la culture en tant que valorisant le travail créateur ne peut avoir d'autres conséquences que de faire du rêve soit un simple retour à la nature par-delà les cultures –soit, si on s'efforce de le réintroduire dans la culture, d'en faire aussi un instrument de productivité, donc de le définir « ethnocentriquement », c'est-à-dire de le définir à travers notre propre système de valeurs. [...] Une théorie générale du rêve ne peut s'en contenter : elle doit, par la méthode comparative, qui est justement celle de l'anthropologie culturelle, pouvoir englober en un seul tout, les diverses explications que les hommes se font de leur monde onirique (Bastide ; R ; 2003 ; *Le Rêve, la transe et la folie*, éditions du Seuil, (pp. 60-64).

P. 3

¹¹ Le terme « naturalisés » est pris par Devereux dans le sens non de retour à la nature, mais dans le sens de « devenus habituels » ; ou mieux encore, de même que l'on dit d'un individu qui change de nationalité qu'il se fait « naturaliser », le rêve chez les Mohave sert à introduire dans leur ethnie ou nation un nouveau trait culturel qui leur était « étranger » auparavant (Devereux ; G ; 1970 ; *Rêves pathogènes dans les sociétés non-occidentales*, in *Essais d'ethnopsychiatrie générale* ; Paris ; Éditions Gallimard).

¹² Tel qu'il était relaté en 1900, il contient simplement les portions du mythe de la création qui avaient été révélées en rêve, jusqu'à cette époque ».

¹³ C'est-à-dire que le rêve est le mécanisme grâce auquel une invention, ou un élément emprunté, ou l'expérience subjective d'un individu devient un élément de la culture générale. [...]

¹⁴ Il ajoute que « la fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives » (*Aspects du mythe*).

¹⁵ Marcel Griaule a voulu rappeler deux idées 1/ « une analyse minutieuse des mythologies, des cosmogonies, des philosophies africaines révèle l'existence de systèmes remarquablement cohérents » 2/ « C'est en partant de cette philosophie [...] que l'on peut décrire la réalité sociale dans sa vie propre, et en faire ressortir la forte cohérence ». Chez les Dogons, le mythe explique les symboles, l'organisation sociale, les techniques, l'art et les croyances. Tout est et s'explique dans le religieux *ou le sacré*. L'artisan, le forgeron va dans ses gestes quotidiens reproduire symboliquement les événements décrits dans le mythe primordial. Dans la forge, la masse symbolise le génie de l'eau, le *Nommo* mâle, l'enclume représente le *Nommo* femelle. Quand la masse frappe l'enclume, le forgeron réactualise l'union mythique de ce couple¹. Le soufflet des poteries symbolise le soleil dont le souffle anime le feu.

¹⁶ Lombard ; J. ; 1994 ; Introduction à l'ethnologie, Paris ; Éditions Armand Colin ; chapitre I ; Page 141.

P. 4

¹⁷ Il existe deux types de rêve. le rêve initiatique et le rêve qui préside la prise de fonction du chamane lors de sa prestation dans le rituel.

¹⁸ Rivière ; Cl. ; 1995 ; *Introduction à l'anthropologie* ; Paris ; Hachette

¹⁹ Rouget ; G. ; 1990 ; *La musique et la transe* ; Paris ; Gallimard.

²⁰ Il voyage pour la communauté, parce que tous ne peuvent pas se rendre là où il va. Il y a du danger à « toucher les étoiles ». Il est le médiateur, l'intermédiaire nécessaire. L'œuvre produite au retour du voyage, ou pendant le voyage, permet à la communauté d'apercevoir le monde-autre. Ne pouvant connaître *l'essence des choses*, c'est leur traduction par le chamane qui est attendue.

P. 5

²¹ « Cette composition permet à Eschyle, de créer un monde d'angoisse, et des images intenses avec une violence de sentiments et une force à peine soutenables » J. de Romilly ; 1980.

²² Voir Vernant J.-P. et Vidal-Nacquet P., *Mythes et tragédie en Grèce ancienne*.

²³ Huxley ; F. ; & Narby ; J. ; 2002; *Anthologie du chamanisme* ; Paris; Éditions Albin Michel ; Voir : Graham Towsley , 1993.

²⁴ L'aspect "théâtral" est omniprésent, comme le "jeu", dans les diverses acceptions du terme. En evenk, chamaniser et jouer, sont un seul et même terme. «Jouer», dans l'acception evenk serait plus dans le sens de «représenter». On comprendrait mieux, alors, pourquoi les Evenks «jouent» les fêtes. Pendant la course, on rejouerait la renaissance de la nature. Ainsi, on évoque, on représente pour provoquer. (Lecomte ; H. ; *Musique et chamanisme dans le nord et l'Extrême-Orient sibériens* ; in *Internationale de l'Imaginaire n°15 ; Les spectacles et autres Questions d'ethnoscénologie II*).

²⁵ Le pua est ce qui recouvre et donc cache la création du vivant ; il est aussi ce qui la rend possible. Cette fonction du pua qui cache, qui isole des opérations sacrées, se retrouve dans un certain nombre d'usages rituels. [...] Le tissu cache la création, le sacré, ce qu'on ne peut pas voir. Lors d'un apprentissage d'un nouveau Manang ou chamane, une cérémonie lui permet d'obtenir le second niveau de compétences, au cours de laquelle après une nuit d'incantations menées par les manang déjà attitrés, ceux-ci tôt le matin, « mènent l'aspirant dans un appartement isolé du regard public par de grands tissus indigènes tendus. Là, ils disent qu'ils lui coupent la tête, lui enlèvent son cerveau, le lavent et le remettent en place ». De même le Pua permet de recueillir la « tête coupée », et d'y déposer les offrandes destinées aux Ancêtres.

²⁶ Les femmes disent qu'elles « voient » en rêve l'agencement du tissu (...) qui leur est transmis par exemple par Kumang. La déité du tissage peut aussi préciser à la tisserande que dans tel endroit de la forêt elle trouvera une amulette –ce peut être une petite pierre ou un petit objet- qui l'aidera à créer ce nouveau tissu.

P. 6

²⁷ Ce qui se joue là dans la mémoire et dans la pensée créatrice est d'abord une capacité stupéfiante à imaginer des réseaux visuels extrêmement denses et complexes, mais aussi à les agréger mentalement » (Prin ; R. ; Ikats ; 2017 ; *Tissus de vie, Un voyage de l'Orient à l'Occident*, édition Parole et Patrimoine, pages 92 et suivantes).

²⁸ Selon R. Caillois, toute force, à l'état latent, provoque le désir et la crainte, suscite chez le fidèle la peur qu'elle vienne à sa défaite, l'espoir qu'elle vienne à son secours. Mais chaque fois qu'elle se manifeste, c'est dans un seul sens, comme source de bénédictions ou comme foyer de malédictions. Virtuelle, elle est ambiguë ; en passant à l'acte, elle devient univoque.

²⁹ Prin ; R. ; Ikats ; 2017 ; *Tissus de vie, Un voyage de l'Orient à l'Occident*, édition Parole et Patrimoine, pages 92 et suivantes ; p 100.

³⁰ « Les femmes tissent les magnifiques tissus qui incitent les hommes à prendre les têtes et rallument le processus du renouvellement ». (Heppell ; M. ; 2005 ; *Iban Art ; Sexual Selection and Severed heads* ; Kitlv Press).

- ³¹ « Le riz nourrit les gens qui deviennent forts et sont capables de prendre des têtes, qui en retour fertilisent le riz sacré ». (Heppell ; M. ; 2005 ; *Iban Art ; Sexual Selection and Severed heads* ; Kitlv Press).
- ³² Davison ; J. ; Sutlive ; V. H. ; 1991 ; *The Children of Lising : Images of Headhunting and Male Sexuality in Iban Ritual and Oral Literature*; Borneo Research Council; Monograph Series in female and Male in Borneo; Contributions and Challenges to Gender Studies.

P. 7

- ³³ Développement de l'urbanisation, du tourisme, abandon des anciennes croyances et du mode de vie ancestral. La rupture est radicale et soudaine à l'échelle de la longue mémoire relativement stable de ces peuples.
- ³⁴ France Culture a consacré son émission « Tout un monde » aux ikat des Ibans en novembre 2016 avec Martine Combemale de RHSF, et Rémy Prin.
- ³⁵ Le commerce équitable permet de maintenir la tradition d'une technique, d'éviter l'industrialisation de la production et l'exploitation de la main d'œuvre féminine, enfin favorise la transmission du savoir-faire par le biais d'une association.
- ³⁶ L'ONG *Ressources Humaines Sans Frontières* : Cette association lutte pour un travail décent, contre le travail forcé, et contre le travail des enfants. En ce qui concerne le travail des tisseuses de la communauté Rumah Gare au Sarahuac (Malaisie), l'anthropologue Welyne Jeffrey Jehom, a lancé en 2013, un Projet dont l'objectif est d'aider les membres de la communauté à développer une économie dans une structure de production équitable, autour d'une tradition ancestrale du textile (www.rhsansfrontieres.org).

P. 8

- ³⁷ Le musée propose de nombreux outils pédagogiques (sur la culture Aborigène par exemple).
- ³⁸ « Le patrimoine se constitue des biens matériel et immatériels auxquels une société donnée depuis la famille jusqu'à la société mondiale, en passant par la nation et l'Europe, attribue une valeur symbolique et assigne une mission, celle de garantir la transmission, c'est à dire la continuité entre les générations » (Leniaud ; J.-M. ; Directeur de l'Ecole nationale des Chartes, Président du conseil scientifique de l'Institut National du Patrimoine, et Directeur d'Etudes à l'Ecole pratique des hautes études).
- ³⁹ Le PCI de l'UNESCO (<https://ich.unesco.org/fr/convention>).
- La convention de l'UNESCO sur le PCI de l'humanité ¹ (<https://ich.unesco.org/fr/listes>).
 - Sites virtuels (UNESCO) : Les élèves visionnent quelques exemples de patrimoines culturels immatériels, en choisissent un, de manière à pouvoir le présenter en classe.
 - Maison des cultures du monde : La maison des cultures du monde Scène ouverte aux peuples et civilisations du monde contemporain et à leurs formes d'expression les moins connues ou les plus rares. (<https://issuu.com/maisondesculturesdumonde/docs/atlas-de-imaginaire?backgroundColor=%2523222222>).
- Festival de l'Imaginaire : Le Festival de l'Imaginaire invite de jeunes créateurs et de grands maîtres dans les domaines de la musique, de la danse, du théâtre et des performances rituelles. Ne se limitant pas à un panorama des formes dites "traditionnelles", il s'intéresse aussi aux formes contemporaines dès lors qu'elles s'enracinent dans l'imaginaire d'un peuple et d'une société et ne sont pas calquées sur les modèles occidentaux. Chaque année, de nombreux lieux à Paris et en Ile-de-France accueillent les spectacles, concerts, performances et rituels du Festival : Théâtre du Soleil, Musée du Louvre, musée du quai Branly, Institut du Monde Arabe, Musée Guimet, Opéra Bastille, Théâtre de la Ville, Théâtre Équestre Zingaro, 104, Maison des métallos... Ainsi qu'en région : Opéra de Lyon, Théâtre de Vitry, Opéra de Lille, Trident de Cherbourg, l'Encre à Cayenne (Guyane française), les Dominicains de Haute-Alsace...).
- Musée des arts et traditions populaires (prochaine réouverture : valorisation des métiers d'art).
 - Le ministère de la culture (Vademecum rédactionnel pour compléter la fiche d'inventaire du PCI.) (http://www.culture.gouv.fr/content/download/168497/1879496/version/1/file/Vade_mecum_fiche_inv%20PCI_2017.pdf). Le ministère de la culture de la France tient à jour un inventaire des objets du PCI (Consulter la demande d'inscription nouvelle).
 - Le centre français du PCI (CFPCI) est un espace d'information, de valorisation et de réflexion dédié au PCI et à la diversité culturelle. Implanté dans les Marches de Bretagne, il s'agit d'une antenne de la *Maison des Cultures du Monde* à (Paris), association d'intérêt général. Au sein du Centre de documentation de la Maison des Cultures du Monde, le CFPCI développe une activité de recherche, d'expertise et de réseau à l'échelle nationale, avec une dimension internationale, autour de la mise en œuvre de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI. Il remplit également une mission d'animation et d'éducation culturelles sur le territoire, avec ses partenaires locaux et régionaux. (<http://www.cfpci.fr>).
- (http://www.cfpci.fr/medias/PDF/2015/Projet_pedagogique_et_culturel_du_CFPCI.web.pdf).

– Patrimoine sans frontière.

–

Page 9

- ⁴⁰ Hans Jonas s'insurge contre l'exploitation effrénée et la dévastation de la terre, sous l'action des hommes. Il milite énergiquement en faveur d'une éthique de la responsabilité et de la modération. Comment réinventer notre rapport à la nature. Quels droits accorder à la nature dans son ensemble, et aux êtres particuliers qui la constituent ? Comment se comporter de manière responsable face à notre planète ? Il pose que la responsabilité à l'égard de l'humanité à venir est un principe, c'est à dire le fondement même d'une conception inédite de l'éthique. Il s'agit de réfléchir sur la responsabilité de l'humanité pour autrui, et la responsabilité de l'humanité devant l'avenir ; de faire en sorte que l'humanité puisse être, que des hommes « uniques » puissent exister, qu'ils puissent encore naître et advenir ; qu'ils puissent éventuellement vivre bien (Hans Jonas : *Les fondamentaux de l'écologie* ; Paris ; Arthaud).
- ⁴¹ Textes et vidéos - Corine Pelluchon, professeure de philosophie : Écologie et existence. Philosophie du corps politique Logiques de l'Agir Date : 04/07/2015 Durée : 37:17.
(http://eduscol.education.fr/philosophie/edunum/lettre_edunum-philo-8).
- ⁴² Conférence audio - vidéos sur l'environnement site académie de Créteil.
(<http://philosophie.ac-creteil.fr/spip.php?article531&lang=fr>).
- ⁴³ Avec le théâtre d'Eschyle, nous franchissons un nouveau bond, celui de la capacité suggestive de l'environnement pluri-sensoriel du verbe, sur le sens. Familiariser les élèves à ces techniques pourra être profitable afin de les aider à pénétrer la puissance du rêve chamanique. Le recours aux archives du Centre de documentation de l'INA, et de ses représentations du théâtre antique, sera nécessaire.
- ⁴⁴ La référence à Durkheim peut permettre d'aborder la notion de solidarité (« mécanique » dans les sociétés traditionnelles et « organique » dans laquelle l'individu se sépare de la communauté).
- ⁴⁵ « *Espaces et échanges* » où « une société peut être abordée du double point de vue de sa cohésion et de son ouverture ». « Chacune peut être travaillée par des conflits entre particulier et universel, que recoupent souvent des oppositions entre tradition et modernité ». « *L'idée de progrès* » qui traverse et bouscule les héritages et les traditions, entraînant une grande variété des processus d'évolution ainsi que des résistances face au changement
- ⁴⁶ Chez les tisserandes Iban, le progrès n'a pas été nécessairement synonyme de disparition d'une pratique au sens de technique puisque pour ces femmes il s'agit de défendre la possibilité de transmettre un savoir-faire très sophistiqué aux générations à venir. Deux notions, « *Espaces et échanges* » et « *l'idée de progrès* », peuvent permettre de penser la question du passage de la tradition à la modernité.
