



HAL
open science

Symbolisme sylvestre et rapports d'altérité dans une danse rituelle totonaque.

Nicolas Ellison

► **To cite this version:**

Nicolas Ellison. Symbolisme sylvestre et rapports d'altérité dans une danse rituelle totonaque.. Annales de la Fondation Fyssen, 2007. hal-01669304

HAL Id: hal-01669304

<https://hal.science/hal-01669304>

Submitted on 12 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Symbolisme sylvestre et rapports d'altérité dans une danse rituelle totonaque

Résumé

En adoptant une perspective relationnelle à propos du symbolisme de la danse rituelle *Huebues – Sitkam* pratiquée par les Indiens totonaques du Mexique, cet article montre comment les représentations de la forêt évoquées au cours de la danse permettent de comprendre l'assimilation des métis aux esprits-ancêtres de la forêt. Ce faisant, mon propos est de suggérer que, du point de vue cognitif, les danses religieuses ou rituelles ne doivent pas être analysées essentiellement comme moyens de transmission d'une vision du monde en tant que telle, mais qu'elles opèrent plutôt une « éducation de l'attention » du public vers un nombre limité de relations fondamentales. Dans le cas totonaque, ces relations se réfèrent certes à une conception socio-cosmique du monde, mais leur sens, et avec lui le symbolisme de la danse, est actualisé par les circonstances écologiques, économiques et politiques présentes.

Mots clefs

Cognition,
forêt,
danses religieuses,
métis,
totonaques.

Symbolisme sylvestre et rapports d'altérité dans une danse rituelle totonaque

NICOLAS ELLISON



Né le 18 mars 1975 (Québec).
Double nationalité franco-allemande.
Chercheur-associé à l'EREA (UPR
324) et au CEMCA (México).

E-mail :

nellison@ehess.fr
ou n.ellison@abdn.ac.uk

Diplômes et titres universitaire

1995 : Diplôme de 1^{er} cycle en
Ethnologie, Archéologie et Scien-
ces Politique, à l'université de
Freiburg (Allemagne).

1995-1998 : Diplôme de l'Institut
d'Études Politiques (Science Po')
de Grenoble, dont études d'an-
thropologie au Mexique (Licencia-

Introduction

Les ethnologues étudient com-
munément les danses rituelles
ou religieuses comme véhicules
d'une certaine vision du monde.
Mais l'analyse du symbolisme
censé exprimer celle-ci est sou-
vent le produit d'un savoir éso-
térique ou pour le moins de
connaissances dont la maîtrise
est limitée aux spécialistes de la

tura 1997-98), *Universidad de las Américas de Pueblas*, Boursier de la région Rhône-Alpes.

1999 : DEA à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS ; Paris) en Recherches Comparatives sur le Développement.

2004 : Doctorat d'Anthropologie Sociale et Ethnologie à l'EHESS (Paris).

Services dans la recherche et l'enseignement

1999-2002 : Allocataire de recherche de l'EHESS rattaché au centre de Recherches sur les Mondes Américains (CERMA, UMR8565).

2002-2004 : Attaché Temporaire à l'Enseignement et la Recherche (ATER) à l'IEP de Toulouse.

2004-2005 : Chercheur associé à l'Équipe de Recherche en Ethnologie Amérindienne (Erea) et enseignant vacataire en anthropologie à l'Université Paris-St-Denis.

2005-2006 : Research fellow et boursier de la Fondation FYSSSEN à l'Université d'Aberdeen, Royaume-Uni.

2006-2007 : Enseignant contractuel en anthropologie sociale à l'Université d'Aberdeen et à l'Université de St-Andrews (Royaume-Uni) et professeur invité à l'Université Pablo de Olavide de Séville (Espagne).

danse. Si une interprétation explicite du symbolisme des danses n'est pas toujours présente à l'esprit des non-spécialistes, en quoi ces danses font-elles sens et comment transmettent-elles ou renforcent-elles certaines représentations collectives ? L'objet de cet article est de tenter d'apporter des éléments de réponse à cette question à partir de l'étude d'une danse rituelle pratiquée par les indiens totonaques et nahuas du Sud de la Sierra de Puebla au Mexique, la danse des *Huebues* ou *Tejoneros* (« des Vieux » ou des « chasseurs de coati » en espagnol régional).

Cette danse s'inscrit dans le vaste complexe des danses rituelles de la Huastèque – région montagneuse du pourtour du Golfe du Mexique – et de la Mésoamérique en général. Elle s'apparente notamment aux danses carnavalesques « des Vieux » associées à l'âme des morts venus en visite dans la communauté villageoise, ainsi qu'aux danses dites « animalières » généralement liées aux rites agraires et à la notion d'une lutte cosmique entre forces célestes et forces chtoniennes (Ichon 1969 : 373-392).

D'après le cinéaste-ethnographe Bruce Lane (1984), auteur de plusieurs documentaires sur les danses totonaques de la région de Huehuetla, la « danse des Vieux », *Huebues*, ou *Sitkam* en totonaque, en plus d'une évocation des temps mythiques et de l'origine du maïs, permettrait aussi l'expression et l'évacuation des tensions identitaires vécues par les jeunes totonaques dans leur contact avec le monde métis. Les danseurs des *Huebues-Sitkam* déguisés en non-indiens, sont en effet surtout des adolescents ou de jeunes hommes, souvent des migrants¹. Pour Lane, le thème central de la danse serait la transmission du savoir, ce que son documentaire exprime visuellement en contrastant la danse rituelle avec le système d'éducation officielle. La danse permettrait donc à ces jeunes totonaques, en se déguisant en métis (*luwan* en totonaque), voire en femmes métisses, de minimiser les conflits d'identité auxquels ils sont exposés de par l'éducation formelle et la migration. Sans nier la possibilité d'un tel fonctionnalisme psychologique comme un des éléments sous-jacents de la danse dans le contexte présent, je souhaite dévelop-

Principales publications

2004 : « Une écologie symbolique des Totonagues de Huehuetla », *Journal de la Société des Américanistes*, 90 (2) : 35-62.

2005 : « Institutions de réciprocité et projets productifs dans les communautés totonaques (Mexique) », in E. Sabourin et M. Antona : *Lien social et intérêts matériels dans les processus d'action collective*, CIRAD - La petite découverte du Mauss, Paris : 115-131.

2006 : « Les enjeux locaux de la "reconstitution des peuples indiens" au Mexique ». Reconfiguration des rapports entre minorités et pouvoirs publics, le cas totonaque, *Cahiers des Amériques Latines*, n° 52 : 127-145.

2007 : « Au service des Saints : Cultiver la forêt, nourrir la terre, protéger la communauté », *Cahier d'Anthropologie Sociale*, N° 3 : 81-96.

per ici l'idée des danses rituelles comme institution de transmission de connaissances ou plutôt comme « éducation de l'attention », notamment du point de vue des représentations de l'environnement définies comme conceptions du rapport au monde et à autrui. L'attention portera particulièrement sur le symbolisme de la forêt, ce qui permettra de montrer pourquoi, dans la danse totonaque des *Huebues-Sitkam* (et très probablement dans la version équivalente des Nahuas de la même région), les ancêtres associés au monde de la forêt et les métis sont ramenés les uns aux autres.

Je m'appuierai pour cela sur l'ethnographie obtenue lors d'une série de séjours dans la région totonaque de la Sierra de Puebla (Centre-Est du Mexique), dont deux terrains ethnographiques de neuf mois et trois séjours de deux à trois mois centrés autour de la municipalité de Huehuetla (Etat de Puebla), située dans les montagnes tropicales du pourtour du Golfe du Mexique². Plus particulièrement, mes observations de la danse des *Huebues-Sitkam* ont été effectuées dans différents villages totonaques de la Sierra à cheval entre les Etats de Puebla et de Veracruz : Lipuntahuaca, Leakaman et le chef-lieu du municiple de Huehuetla entre août 2000 et août 2005, ainsi que les villages chef-lieu de Chumat-

1) Selon nos recensements effectués entre 2000 et 2006 dans les villages de la région de Huehuetla, la proportion de foyers touchés par le phénomène des migrations saisonnières vers les villes, c'est-à-dire dont un membre au moins est migrant, représente entre un quart et un tiers de l'ensemble des ménages. Cette proportion connaît une augmentation régulière au cours de cette période. Par ailleurs, une partie des jeunes migrants s'installe désormais de manière définitive en ville. Comme je le suggérais dans le cas du municiple de Huehuetla (Ellison 2004a : 352-355) et comme C. Govers (2006) l'a montré pour le cas du village de Nanacatlan, la migration n'affaiblit pas nécessairement la communauté villageoise et renforce même l'expression religieuse et festive de celle-ci dans le cadre des fêtes patronales.

2) Les deux derniers séjours de terrain, lors desquels ma recherche était centrée sur la transmission des représentations de l'environnement dans le contexte des danses rituelles, ont été financés par l'EREA (CNRS-UMR7535) pour le premier (juin-août 2005) et par la Fondation Fyssen pour le second (Mars-Juin 2006).

lan (septembre 2000) et de Jopala (août 2005) et le village nahua de San Miguel Tzinacapan (septembre 2001). Ces communautés paysannes, tout en maintenant une production agricole d'autosubsistance centrée sur le maïs, participent aujourd'hui à l'économie nationale et internationale par la production de café, de poivre et de vanille ainsi que par les migrations salariales saisonnières vers les villes.

LA DANSE DES HUEHUES-SITKAM. DESCRIPTIF ET EXÉGÈSES LOCALES

Le symbolisme sylvestre est particulièrement présent dans deux des huit différentes danses rituelles pratiquées par les Totonagues de la région de Huehuetla : la fameuse danse des *Voladores* (ou *Kgosnin* en Totonaque)³ et la danse des *Huehues* (ou des « vieux » en espagnol régional dérivé du nahuatl).

Ces danses sont exécutées pendant les fêtes patronales des villages et du bourg chef-lieu et se déroulent devant le parvis de la chapelle, ou de l'église le cas échéant.

La participation à une des danses rituelles est considérée comme un service rendu à la communauté et s'inscrit en marge du système des charges religieuses villageoises. La décision de devenir danseur est volontaire, mais une fois prise elle oblige à un engagement pendant un cycle de quatre ans consécutifs. Le non respect de cette règle connue de tous est considéré comme une offense au saint patron ou à Dieu : il est généralement accepté que le contrevenant mettrait en risque son intégrité physique ou mentale, pouvant tomber gravement malade ou subir un accident.

Les groupes de danses sont généralement composés de garçons et d'hommes de tous âges. Les dirigeants ou capitaines (*capitan* ou *puxko* en totonaque) d'un groupe cherchent cependant souvent à recruter de jeunes hommes et en particulier de jeunes migrants, contribuant ainsi aux stratégies d'ancrage de ceux-ci dans leur communauté. Bien que la décision de participer à une danse est *a priori* une décision individuelle, il n'est pas exclu qu'elle soit prise après diverses invitations et pressions de la part des membres d'un groupe de danse. Ceci est

particulièrement vrai pour ceux des jeunes migrants dont on estime qu'ils risquent de ne pas revenir de la ville. En principe, seuls les hommes participent aux danses rituelles, mais la participation de jeunes filles à certaines danses antérieurement purement masculines est un phénomène récent dans la région (danse des *Negritos* à Huehuetla notamment⁴).

Dans ce qui suit, je me centrerai sur la danse des *Huehues – Sitkam* afin d'explorer comment les représentations de la forêt sont mobilisées dans les contextes rituels comme signifiants de l'altérité (au sens autant ontologique qu'ethnique).

La danse des *Huehues*, semble à première vue mélanger une moquerie carnavalesque au sujet des non-indiens (métis) tout en mettant en scène le récit mythique de la découverte du maïs dans la montagne sacrée (récit classique mésoaméricain) et le passage de la chasse à l'agriculture. Au cours de cette danse rituelle, pendant laquelle on fait monter plusieurs animaux empaillés (piverts, coati) le long d'un mât de bambou, le symbolisme de la forêt « sauvage »⁵, en tant qu'origine des connaissances totonagues joue un rôle central. En écho à cette multiplicité des référents mythiques et symboliques de la danse, celle-ci est désignée dans le sud de la Sierra totonaque par différents noms : *Sitkam tatantlin* (« danse des enfants-entremêlés » ?) à Huehuetla, *Xkuti tatantlin* (danse du coati) à Hueytlalpan, *Slitkiwi* à Jopala (« arbres effeuillé » ?), mais le plus souvent appelée *Huehues* (« les Vieux ») ou *Tejoneros* (« les chasseurs de coati ») en espagnol régional⁶.

En préparation à la danse, un tronc en bambou (*matlbuk*) est érigé sur le terre-plein devant la chapelle ou l'église. Ce mât d'une quinzaine de mètres de haut, est enveloppé de feuilles de palmier ou de bananier. Il est entouré à sa base par un écran en toile blanche de la hauteur d'un homme et soutenu par douze perches en bois formant une structure circulaire de trois mètres de diamètre. Cette enceinte permet de dissimuler un homme, manipulateur du jeu de ficelles permettant de hisser les animaux le long du mât de bambou (pour une description plus approfondie des détails techniques voir Stresser-Péan 2005 : 253-255).



Photo 1 : Bouffon (*payaso*, *kgamana*) de la danse des Huehues-Slitkiwi de Jopala (Août 2005) (Photo : N. Ellison et L. M. Lozada).

Pendant la danse huit ou dix hommes forment quatre ou cinq couples qui défilent autour de l'enceinte en alternant régulièrement le sens de rotation. Tous sont habillés à la manière des métis de la Sierra, une moitié en hommes, l'autre en femmes, et portent les masques respectifs, des visages de blancs aux cheveux noirs et moustachus pour les hommes et aux lèvres peintes en rouge pour les femmes. Les hommes travestis en femmes sont appelés *xinulas* (par déformation de l'espagnol *señora*), le mot désignant en totonaque les femmes non-indiennes ou les femmes totonaques s'habillant à la mode métisse ou urbaine. Deux ou trois personnages supplémentaires forment cette danse : un garçon, qui porte un masque de chien et est censé suivre en permanence l'un des danseurs qui est « le chasseur » (et porte éventuellement un fusil de chasse) et, normalement un, ou parfois deux, bouffons ou *payasos*. Ce clown cérémoniel,

aussi appelé *Kgamana* (« le Joueur ») en totonaque, porte aussi un masque en bois qui se caractérise par une houpette de crins au milieu du front et des sortes de volutes peintes sur le visage (Photos 1 et 3). Au cours de la danse les « femmes » sont muettes et les hommes émettent régulièrement de brefs cris nasaux. Lorsque le - ou les - bouffon les rejoint, celui-ci émet des cris aigus semblables mais plus prononcés et allongés.

La danse, plus qu'accompagnée, est dirigée par un trio jouant d'un violon, d'une guitare et d'une *jarana* (petite guitare). C'est le violoniste qui dirige le trio et donc les danseurs. En général, c'est lui qui est le maître de la danse, celui qui en connaît tout le déroulement et les différents pas correspondants à chaque mélodie ou *son* (entre 20 et 30 pour cette danse).

La description choréographique détaillée de la danse n'est pas nécessaire à mon propos, je n'en rendrai donc ici que la structure d'ensemble.

3) Lors de la danse des Voladores, quatre hommes attachés par un cordage se jettent dans le vide et tournoient autour d'un mât de 20 à 25 mètres décrivant une spirale dégressive. Cette danse connaît un renouveau à Huehuetla et nous avons pu en suivre les préparatifs en juillet 2005 - la recherche et la coupe de l'arbre pour le long mât - ainsi que son exécution lors de la fête patronale.

4) La personnage de la maringuilla normalement dansé par un garçon travesti en jeune femme (cf. Harris 1996) est assuré par une fille à Huehuetla, à la différence des municipales voisins.

5) En fait la forêt non cultivée est symboliquement socialisée en ce qu'elle relève, pour les Totonaques, de la tutelle du Maître des Arbres *Kiwi Kgolo'* et des différents esprits chtoniens associés aux ancêtres antédiluviens. Il ne s'agit donc pas d'un espace sauvage au sens strict, puisqu'une souveraineté y est bien exercée (voir Ellison 2007). Parmi les *Nabuas* de *Cuetzalan*, proches voisins des Totonaques méridionaux, l'esprit *Tepeyolo*, « cœur ou esprit de la montagne », aussi appelé *Juan del Monte* en espagnol tout comme *Kiwi Kgolo'* l'est chez les Totonaques, occupe un rôle semblable à ce dernier (Aramoni 1990 : 161).

6) Cette dernière appellation qui se réfère à un épisode de la chasse au *coati* dans le mythe de la découverte du maïs est aussi un des deux noms donnés à la « danse des piverts » plus au nord dans la région huastèque, danse très semblable à celles de Huehuetla et du sud de la Sierra de Puebla (voir Stresser-Péan 2005 : 249-259).



Photo 2 : Danse de Huehues-Sitkam à Leakaman, Huehuetla (Mai 2003) (Photo : N. Ellison).

La danse se déroule en trois phases, toutes marquées par différentes séries de mélodies jouées par le trio. Dans une première phase les danseurs font une ronde autour du mât, en effectuant des *zapateados*, c'est-à-dire en battant le rythme de leurs pieds chaussés de bottines (Photo 2). Au cours d'une seconde phase, pendant que les autres danseurs continuent leurs mouvements circulaires en alternant le sens de rotation, un comparse caché derrière l'enceinte en toile anime deux marionnettes en bois, l'une féminine, l'autre masculine. Celles-ci se saluent et applaudissent à la vue des danseurs qui tournoient autour d'elles en contrebas.

Pendant la troisième et principale phase de la danse, grâce à un mécanisme mu par des ficelles à l'intérieur du bambou, l'homme caché derrière l'écran fait monter des figures animales le long du mât : d'abord un coati empaillé (*xkuti* en Totonaque ou *tejon* en Espagnol), ensuite la figure en bois d'un piver *carpintero* (ou *chakan* en Totonaque). Alors que le coati est « descendu » d'un coup de fusil (à blanc) par le chasseur (qui peut être l'un des danseurs métis ou l'un des bouffons), le piver arrive au sommet du mât et en fait surgir un petit drapeau mexicain, ou des fois un tissu rouge, ainsi que des confettis. Antérieurement il se serait agit d'une

fleur de tournesol que l'on appelle en totonaque *chichini xanat* (litt. « soleil-fleur »), clairement un symbole solaire⁷.

Cette phase de la danse évoque clairement le mythe de la découverte du maïs lors duquel un chasseur à la poursuite d'un coati est amené au pied d'une montagne ou d'un arbre et voit comment un piver *chakan* en extrait des grains de maïs, permettant ainsi aux humains d'en disposer pour pouvoir le cultiver⁸. Dans la danse, le piver redescend ensuite le long du mât en coupant les feuilles qui l'enveloppent, découvrant ainsi le

bambou. On peut se demander, à l'instar de G. Stresser-Péan (*op.cit.* : 256), dans quelle mesure ce retrait des feuilles couvrant le mât symbolise le retrait de la forêt ou plutôt le défrichage périodique effectué pour cultiver le maïs. Si cela n'est pas explicité par les informateurs, l'interprétation est plus que plausible, car dans certaines versions du mythe de la découverte du maïs,



Photo 3 : Ancien masque de bouffon, Lipuntahuaca, Huehuetla (Photo : N. Ellison).

c'est le grand pivert *chakan* (ou plutôt un homme-pivert, dans cette âge d'indifférentiation physique entre les espèces animales) qui montre aux autres piverts comment cultiver le maïs qui vient d'être extrait de la montagne.

Danse du maïs, des métis ou des arbres?

Le thème central de la danse des *Huebues-Sitkam* comme évocation de la découverte du maïs, absent des danses semblables aussi appelées *Huebues* dans d'autres régions du Mexique, semble être commun à l'ensemble de la région totonaque méridionale⁹.

En fait la danse des *Huebues-Sitkam* de la région totonaque du sud de la Sierra de Puebla fusionne clairement au moins deux danses qui apparaissent le plus souvent de manière séparées dans le reste de la Sierra, que ce soit parmi les Totonagues septentrionaux, les Nahuas, les Otomis, les Tepehuas ou les Huastèques. Il s'agit d'une part de la danse de carnaval, dite « danse des Vieux » ou des *Huebues* qui représentent les défunts rendant visite à la communauté (Ichon 1969 : 373-377 ; Stresser-Péan 2005 : 252-259) et, d'autre part, de la danse dite « des piverts » ou des *tejoneros* évoquant le mythe de découverte du maïs et le caractère sacré de la forêt (Stresser-Péan, *op.cit.* : 278-281), les deux danses étant l'occasion de ridiculiser les non-indiens (ceux qui parlent l'espagnol).

À la fin du cycle du déroulement sur deux jours de la danse des *Huebues* pendant la fête patronale du chef-lieu de Huehuetla ou d'un des villages subordonnés, les danseurs terminent leur service communautaire en exécutant un dernier air (*son*) chez un ou plusieurs des *mayordomos*, cette poignée d'hommes qui, avec l'aide de leur famille et voisins, ont organisé et financé la fête patronale, notamment les processions, les repas communau-



Photo 4 : Procession et offrande de cierges décorés lors de la fête patronale du village de Putlunichuchut, Huehuetla (Mai 2006) (Photo : N. Ellison).

taires et les offrandes de cierges décorés (Photo 4). En effet, les *mayordomos* invitent les groupes des danses religieuses à un repas rituel de clôture de la fête. Ainsi, à la fin de la fête de Leakaman en 2003, avant ce repas rituel, Mikilh, le violoniste et maître des danseurs des *Huebues*, raconta à l'assemblée des invités le mythe de la découverte du maïs par les fourmis et son extraction par le pivert, en concluant que « c'est pour cela que

7) L'association Fleur-Maïs-Soleil est une triade symbolique fondamentale dans la pensée mésoaméricaine. Stresser-Péan 2005 : 252, rapporte que dans la « danse des piverts » du village *teenek* de *Chontla* (année 1938), l'étoffe ou le papier émergeant du mât de bambou, était une fleur rouge représentant le feu céleste, et la danse évoquerait donc l'obtention du feu par les trois piverts.

8) Récit qui existe par ailleurs dans la tradition orale totonaque et reproduit, avec certaine variations, le mythe mésoaméricain de l'extraction du maïs de la « montagne des substances » (ou *Tonacatepetl* pour les anciens Mexicas-Azèques).

9) Cette exégèse est aussi livrée par les Totonagues du village de *Nanacatlan* à quatre ou cinq heures de marche de Huehuetla (Govers 2006: 162-163).

nous dansons, pour remercier Dieu ». Ce discours venait en quelque sorte fermer le cycle de la danse dont le caractère d'offrande était ainsi complété et accompli devant l'autel domestique où sont aussi déposées les offrandes alimentaires à l'attention des ancêtres et des saints. En même temps, il s'agissait aussi d'un moment important de la transmission du mythe du maïs, dont l'exécution de la danse encore bien présente à la mémoire de l'audience a été en quelque sorte le support visuel et sonore. Il serait néanmoins réducteur de s'en tenir à l'explication de la danse en tant que simple support de la mémoire mythologique et de la tradition orale.

Au-delà du mythe du maïs, une autre explication locale relevée par P. Lane (1999) auprès d'un des participants de la danse, est que celle-ci décrit comment, dans le passé mythique (*tanu kilbtamaku* = « l'autre temps »), une famille indienne trouva une maison au milieu de la forêt dans laquelle vivait une famille de métis. Invités à entrer, les indiens apprirent des métis comment s'habiller et comment danser. De là l'interprétation de Lane de la danse des *Huebues* comme faisant référence à la relation avec les métis comme nécessaire parce que permettant d'accéder à certaines connaissances. Cette interprétation s'appuie sur l'exégèse de Manuel, l'informateur principal de Lane, qui était l'un des membres de la danse mais aussi le seul métis à y participer. Manuel évoquait également le mythe de l'origine du maïs comme trame de fond de la danse. Toutefois, selon lui, *Sitkam*, mot qui pour la plupart des Totonagues ne semble pas avoir de sens si ce n'est en tant que nom de la danse, signifierait « enfants-entremêlés » ou les « métissés. Il dit aussi que les métis auraient révélé aux indiens l'existence des saisons (!), ce qui expliquerait les douze perches de l'enceinte circulaire. Cette version, qui présente les métis en héros culturels, pourrait être interprétée comme un discours auto-valorisant de la part d'un métis pauvre participant dans une danse totonaque. Mais il convient de prendre en compte, que les personnages « métis » de la danse ne représentent pas vraiment des personnes réelles, à l'instar des membres de la petite bourgeoisie locale, mais des êtres du passé en tant que figures génériques des

non-indiens¹⁰. De plus comme nous le verrons dans la suite de l'exposé, la figure du métis civilisateur, entièrement assumée par les Teneek veracruzains (Ariel de Vidas, *op.cit.* : 339), n'est pas étrangère aux conceptions de l'Autre des Totonagues du Sud de la Sierra. Il reste néanmoins que l'attitude manifestée par les danseurs incarnant ces personnages semble plutôt exprimer la moquerie que la vénération. Ces personnages apparemment métis sont donc pour le moins marqués d'une certaine ambiguïté. Ichon (1969 : 382-383) et Stresser-Péan (2005 : 256), respectivement à propos des *Huebues* du Carnaval chez les Totonagues du nord de la Sierra et de la danse des *Tejoneros* dans la Sierra en général, remarquent que le déguisement et les masques de métis seraient à l'origine des éléments secondaires au niveau du symbolisme de la danse, éléments qui auraient acquis une importance croissante en tant que signifiants « ethniques » en raison de la politisation progressive des relations entre indiens et métis au cours des dernières décennies.

L'évocation du mythe du maïs et le rapport aux métis sont les aspects les plus manifestes de la danse. Si l'on accepte, pour le moment, les notions de « script public » et de « script caché » de James Scott (1990) telles que Harris (1996) les appliquent aux danses rituelles mexicaines, l'histoire du maïs et le rapport aux métis sont les « scripts » ou les exégèses publiques les plus communément admises par les Totonagues eux-mêmes, au-delà du cercle des spécialistes (participants de la danse ou d'autres danses rituelles). Mais, ces exégèses « politiquement correctes » (sans être pour autant fausses, à la différence de ce que Harris semble impliquer) peuvent recouvrir d'autres interprétations.

En effet, Lane rapporte aussi des commentaires suggestifs d'un autre participant qui était alors le violoniste de la danse (début des années 1980). Selon celui-ci, « les vrais danseurs sont les masques en bois » (Lane 1984) et les vrais personnages de la danse seraient des arbres. Les « métis » avec leurs masques sont en fait des arbres ou des esprits de la forêt et quand les danseurs changent de personnalité en arborant leurs masques, ils ne se transforment pas tellement en métis mais en arb-

res. De plus, les douze tiges tenant la toile de l'enceinte, et bien sûr le mât, sont des arbres.

Mes propres entretiens avec des danseurs actuels et antérieurs corroborent cette dernière interprétation d'une danse fortement associée aux arbres et au monde de la forêt en général. Ainsi selon le violoniste Mikilh, qui est l'actuel maître du groupe de *Huebues-Sitkam* de Lipuntahuaca, les marionnettes en bois, communément appelées *liakgamanan*, c'est-à-dire « jouets », seraient des « lutins » (*takgskogoyut* ou *duendecitos*) de la forêt, et sont aussi appelées *Kiwi Kgolo'*, c'est-à-dire « Vieil Arbre », le nom du Maître de la Forêt¹¹. Xalhtulh, un ancien « bouffon » de la danse, considère aussi qu'il s'agit d'anciens esprits de la forêt appelés *Tsinkon*, tout comme une idole préhispanique encore associée à la chasse en forêt et l'obtention de richesse dans les grottes.

Encore selon le violoniste Mikilh, le drapeau qui émerge du mât « c'est les fleurs au sommet des arbres pour faire plaisir à Dieu » réaffirmant l'idée de la danse comme une offrande à l'attention des forces célestes¹².

Dans une version recueillie par une étudiante totonaque bilingue auprès de son père, la danse trouverait son origine à l'époque où les hommes vivaient de la chasse, comme une offrande propitiatoire faite au Maître de la Forêt ou à son fils le Maître des Animaux :

Un homme et toute sa famille étaient partis en forêt pour chasser. Le premier animal qu'ils tuèrent fut un coati *xkuti*, (...) ils grillèrent puis mangèrent cette chair savoureuse à l'odeur de fumée. Le lendemain, la famille (...) tua plusieurs animaux, le plus grand était un oiseau *chakan* ou *chinchire* [pivert], (...) ils firent un feu, grillèrent et dégustèrent les oiseaux ; lorsque soudain apparût un homme drôle, il était muet, émettait des petits cris insignifiants, sautillait et dansait. Les fils chasseurs voulaient le tuer, mais leur père les en empêcha, car il pensait qu'il pouvait s'agir du maître des animaux. (...) Ils lui offrirent de la viande de pivert (...) le lendemain ils s'en furent à la chasse et ils notèrent qu'ils obtenaient chaque jour de plus en plus de gibier. (...) le père des chasseurs pensa que l'homme de la forêt était le fils de *Kiwi Kgolo'* [Maître de la forêt] ou *Juan del Monte* [Jean de la Forêt] et donc le Maître des Animaux

Xmalana Takgalbinin, que les apparitions signifiaient des fêtes. C'est pour cela que la famille de chasseurs commença à effectuer une danse en sautillant comme ils l'avaient observée dans la forêt, et ainsi ils continuèrent à chasser et à obtenir plus de gibier. Ils prirent cette coutume, avant de partir à la chasse, de danser d'abord en l'honneur du maître de la forêt. C'est ainsi qu'est née la danse dite *sitkam* ou des *huebues*.

(Esther Francisco, Leakaman, 2006).

Cette version est confirmée par Xalhtulh, ancien participant de la danse qui assurait le rôle du bouffon pendant les années 1970 : les *Huebues-Sitkam* racontaient ces temps anciens où les indiens vivaient dans la forêt et le passage de la chasse à l'agriculture qu'évoque le mythe de découverte du maïs. Au temps du début de la danse, « les indiens s'alimentaient de la chasse aux cerfs, aux pécaris et de divers animaux sauvages et s'habillaient de peaux de bêtes, notamment de jaguar (*lapanin* ou *tigre* en espagnol régional) ». Le bouffon, appelé *kgamana* en totonaque, c'est-à-dire « le Joueur », est le chef de la danse, « lui n'avait pas peur, il était farouche

10) Différents groupes indiens associent les Blancs ou les métis (dans leur acception sociale plutôt que raciale, en tant que figure du dominant) à l'espace sauvage, inculte (Hugh-Jones, 1988), voire aux esprits néfastes pathogènes (Severi, 1996). D'autres, sans doute plus marqués par la conquête spirituelle du christianisme comme par exemple les Teenek du Veracruz (Ariel de Vidas, 2002 :305-367), les placent dans une situation plus ambivalente, à la fois comme proches du diable par certains aspects et comme héros civilisateurs par d'autres aspects. Le cas totonaque semble indiquer que les deux points de vue ne sont pas exclusifs l'un de l'autre.

11) Les danseurs totonaques de Chicontla identifiaient ces marionnettes, appelées Xochitl (fleur en Nabuatl) et Francisco (nom associé au Christ-Soleil) comme pouvant « représenter des esprits puissants de jadis qui étaient censés être leur 'père' et leur 'mère' » (Stresser-Péan, op.cit. : 256).

12) Sans pouvoir développer ici les conceptions que les totonaques associent aux couleurs du drapeau mexicain, notons que le nom totonaque du Mexique Kalkhuyun (« Lieu du feu », se référant à la ville de aztèque de Mexico-Tenochtitlan, où le feu cosmique était ralumé tous les 52 ans) explique peut-être l'association du drapeau national à la fleur, symbole solaire.

(*bravo, xaluko*), il jouait, sautillait beaucoup, montait même sur le dos des cerfs et des jaguars ». Il était riche et « possédait de l'or et différents métaux cachés dans la montagne ». Il commande aussi les marionnettes en bois *Tsinkon* : « dans les temps anciens les *Tsinkon* étaient vivants, il s'agit de vieux dieux de la montagne, de la forêt, comme des saints et le bouffon était leur dieu ». Xalhtulh rejoint donc en cela la notion selon laquelle les éléments en bois et les personnages de la danse sont en fait des esprits de la forêt ou d'anciens dieux.

La danse est donc une condensation de tous ces récits, celui de l'origine du maïs et son extraction par le pivert, celui de la transition de la chasse à l'agriculture et celui de l'apprentissage de la danse elle-même soit auprès des métis, soit auprès des esprits de la forêt en tant qu'ancêtres de l'époque des nomades (non christianisés, mais cet aspect n'est pas particulièrement souligné) ou en tant que divinités de la montagne-forêt.

SYMBOLISME SYLVESTRE ET RAPPORTS D'ALTÉRITÉ

Il serait sans doute possible d'effectuer une analyse structurale du symbolisme de la danse. Les éléments évoquant certains principes organisateurs de la cosmologie totonaque sont nombreux, comme la complémentarité du haut et du bas, du chaud et du froid, nécessaire à la production agricole et à la vie en général (voir Ellison 2004b). Ainsi le mât de bambou, tel l'arbre cosmique de la pensée méso-américaine (López Austin 1997), matérialise cet *axis mundi* organisant l'interaction entre les forces de la terre et de l'inframonde (ancêtres, esprits et animaux de la forêt) du pôle froid du cosmos et les forces célestes et chaudes (Dieu-Soleil, oiseaux solaires, maïs...). À ce titre une analyse comparative des *Huehues-Sitkam*, avec une autre danse qui s'opère aussi autour d'un axe vertical, celle des *Voladores*, serait sans doute fort productive et devrait faire l'objet d'une étude future. Dans le même sens, la notion de la danse comme « jeu » (cf. le bouffon Joueur) avec son côté carnavalesque n'est pas sans rappeler les danses des « Vieux » (aussi appelés *Huehues* en espagnol régional)

du nord de la Huastèque, dont Galinier souligna la profonde signification cosmologique (Galinier 1997). En effet, dans le cas des Otomis, voisins septentrionaux des Totonagues, le « jeu » des Vieux ou des « diables » du carnaval reproduit un épisode de la création du soleil et de la lune, lorsque les « diables » du monde des morts inventèrent le jeu (les danses du carnaval) comme un moyen de distraire le héros culturel destiné à se transformer en soleil, ou, par superposition de thèmes chrétiens, la montée du Christ au ciel. De même, pour les Totonagues du nord de la Sierra, les Huehues aidèrent les « Rois » ou les anciens dieux lors de la persécution du Christ-Soleil (Ichon, 1969 : 85).

Mais, alors que la plupart des Totonagues de la région de Huehuetla, parfois les danseurs eux-mêmes, parlent de cette danse comme d'un « simple divertissement », une analyse approfondie de ces références et homologies symboliques présenterait sans doute le risque d'une surinterprétation. Une telle analyse reconstruirait pour le moins une cohérence qui n'existe pas en tant que telle pour les acteurs eux-mêmes. Stresser-Péan considère d'ailleurs que dans la Sierra de Puebla, la danse des *Tejoneros* a subi un « passage du « sacré au burlesque » (Stresser-Péan *op.cit.* : 256).

Mais, à la différence de Stresser-Péan, il me semble que le sacré et le burlesque ne doivent pas être opposés, du moins si l'on accepte que le caractère rituel de la danse ne réside pas nécessairement dans la cohérence de son symbolisme en tant que système de représentations cosmologiques. En effet, en dépit de l'absence d'une telle cohérence et malgré son caractère apparemment burlesque, la danse des *Huehues-Sitkam* relève encore clairement du rituel et du sacré. Cela est le cas non seulement parce qu'elle s'inscrit dans le cycle des fêtes patronales, moments de relance des cycles de réciprocité entre humains et Saints (ancêtres inclus¹³) assurant la perpétuation des cycles agricoles et la reproduction sociale, mais aussi parce que, tout comme les autres danses, elle représente bien pour les danseurs un moment dangereux de contact avec différentes entités « surnaturelles ». Les conséquences des éventuels man-

quements aux interdits rituels imposés aux danseurs peuvent être franchement néfastes : crise de folie (possession par l'esprit du masque), maladie, « accident ». Ces interdits imposent notamment l'abstinence sexuelle avant et pendant la fête¹⁴. L'idée la plus partagée à propos de la danse est qu'il s'agit avant tout d'un « divertissement » (*para divertirnos*, ou *paskuanan* en Totonaque, « pour faire la fête ») et d'une offrande à Dieu. Le divertissement n'est donc pas antinomique d'un acte religieux, et les interdits montrent bien qu'il ne s'agit pas de n'importe quel divertissement.

Mais plus qu'en référence à un cadre cosmologique pré-établi, c'est dans le pouvoir évocateur des symboles par leur aspect implicite (Turner 1967 : 26) en tant qu'indices « orientant l'attention des destinataires » (Sperber et Wilson, 1989 : 20), que je souhaite appréhender la danse. Celle-ci apparaît alors comme un moyen de transmission des représentations de la forêt comme référent identitaire, ou plutôt comme un moyen de « éducation de l'attention » selon l'expression de Gibson (*op.cit.* : 254), du moins si l'on accepte l'interprétation donnée à cette notion par T. Ingold concernant la perception et la cognition (Ingold 2000 : 157-171). La danse attirerait donc l'attention tant des pratiquants que des observateurs vers certaines relations considérées comme pertinentes du point de vue de l'interaction sociale et de l'immersion dans l'environnement vécu au quotidien. Dans le cas d'une danse où le symbolisme du monde de la forêt joue un rôle important, il conviendrait donc de porter le regard du côté des pratiques agro-forestières et des conceptions de la forêt qui y sont rattachées pour comprendre la charge implicite de la forêt en tant que référent identitaire et ontologique.

Comme nous l'avons exposé plus haut, la danse rituelle produit aux moins trois exégèses locales, celle du mythe du maïs, celle de l'apprentissage de la danse alternativement auprès des métis ou auprès des esprits de la forêt - dans un cas comme dans l'autre cet apprentissage est associé à la définition de l'identité totonaque - et celle d'offrande au Maître des Animaux.

La forêt, soit comme source de connaissance ou de fertilité, soit comme lieu d'interaction avec des esprits-mâtres des animaux et des arbres, est la trame de fond commune à ces différentes interprétations de la part des interlocuteurs totonaques. Cet aspect du rapport à la forêt me semble particulièrement pertinent, notamment si l'on accepte la double proposition selon laquelle 1) les danses rituelles participent de manière importante à la reproduction sociale (ce qui a déjà été souligné ailleurs : Ellison 2004a, Govers 2006), et 2) que leur symbolisme, s'il ne produit pas nécessairement une exégèse cohérente de la part du public participant à la fête, acquiert pour le moins une pertinence immanente par les connexions qu'établissent autant les observateurs locaux que les participants directs aux danses entre ces évocations symboliques et leurs circonstances quotidiennes (rapport aux métiers, pratiques agricoles, recomposition des rapports sociaux dus à la migration, etc). La relation à la forêt et aux esprits sylvestres exprimée dans la danse doit à ce titre sans doute être mise en rapport avec la situation régionale actuelle. Ainsi, depuis plusieurs décennies, une des dynamiques régionales d'opposition entre indiens et métis, dans laquelle les espaces boisés jouent un rôle central, est celle de la concurrence entre d'une part la caféiculture sous couvert forestier pratiquée par les indiens (Photo 5) et d'autre part l'élevage qui relève principalement de propriétaires métis. Depuis quelques années, une problématique supplémentaire est celle de la négociation des droits forestiers et d'abattage des arbres comme l'un des

13) *Sur l'assimilation entre ancêtres et saints dans les conceptions totonaques du destin post-mortem, voir Lozada 2004.*

14) *Dans le village de Lipuntabuaca, on rapporte communément l'anecdote d'un homme (bien identifié dans le village) qui était danseur « payaso » (le bouffon des Huehues-Sitkam) et aurait perdu la tête en raison d'une telle effraction : il se mit à danser tout seul et à vagabonder ainsi dans les bois, jusqu'à ce que ses compagnons le ramenèrent et le guérissent en effectuant autour de lui tous les airs de la danse. Différentes histoires de « cas réel » de ce genre abondent concernant l'ensemble des danses rituelles pratiquées dans la région de Huehuetla.*

fronts de tensions entre les indiens totonaques et nahuas d'une part et la minorité métisse et les autorités locales et régionales qui les représentent d'autre part¹⁵. Ces processus ont abouti à une identification positive des indiens avec les espaces boisés liés à la caféiculture (Beaucage 2000, Ellison 2004b), non seulement au niveau des discours de revendication ethnico-politique mais aussi au niveau de la perception quotidienne de ces espaces et des représentations symboliques qui y sont associées. Au-delà de la classification des espaces, c'est une relation particulière aux arbres qui est affirmée¹⁶.

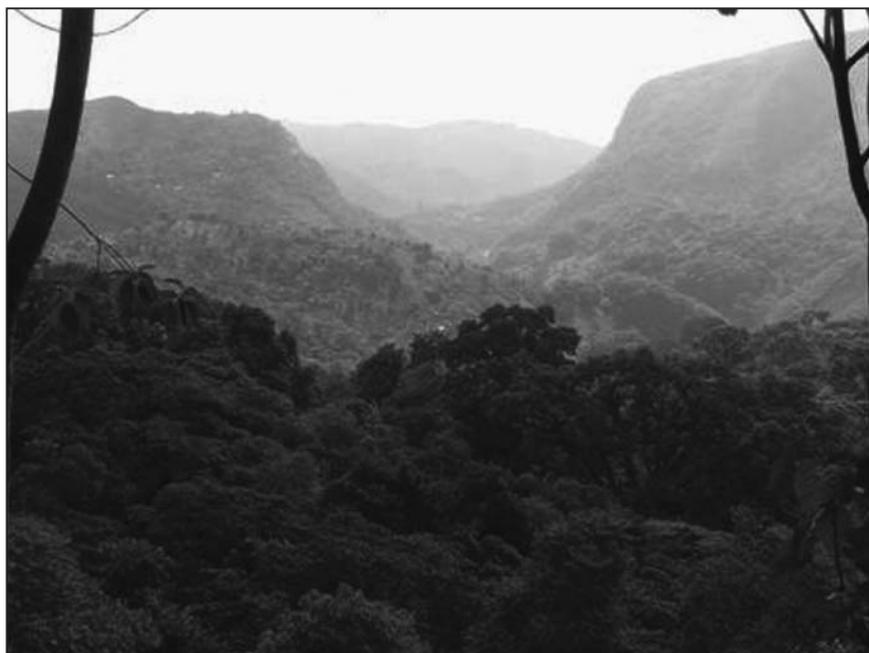


Photo 5 : Couvert forestier d'un jardin de café village de Lipuntahuaca, Huehuetla.

Or, dans la danse des *Huebues*, le symbolisme de la forêt est signifiant d'un double rapport d'altérité, à la fois envers les esprits de la forêt et envers les métis (qui ne sont normalement pas associés à la forêt, au contraire) : les esprits de la forêt qui inculquèrent ce rituel aux Totonagues y sont représentés en tant qu'hommes et femmes métis, ce qui semble paradoxal au prime abord. On retrouve là, la relation d'altérité symétrique des métis et des esprits de la forêt par rapport à la sociabilité totonaque. Logique symétrique d'un dualisme complémentaire que nous avons déjà observée dans la classification des espaces et les rapports d'altérité exprimés en termes de contraste chaud-froid, entre d'une part les espaces « trop froids » de la forêt relevant des ancêtres et des esprits-mâtres chtoniens, et, d'autre part, les espaces des métis, « trop chauds » car dénudés d'arbres (Ellison, *op.cit.*: 56). Mais, alors que dans la classification des espaces, métis et esprits de la forêt semblent être opposés, dans la danse, la symétrie (par rapport à la position médiane de la sociabilité totonaque) est en quelque sorte repliée sur elle-même,

puisque métis et esprits de la forêt y sont ramenés les uns aux autres sous l'apparence des danseurs déguisés.

Au-delà du pouvoir attribué aux uns et aux autres en tant qu'êtres à la fois nécessaires mais potentiellement néfastes pour les Totonagues, un des éléments explicatifs de ce rapprochement établi entre métis et esprits sylvestres réside en ce que les uns et les autres sont désignés comme des sources de connaissance. D'une part la forêt est l'origine des temps, la source ou plutôt la matrice du maïs et de la connaissance de sa mise en culture, les esprits de la forêt sont à l'origine des rituels et des savoirs cynégétiques et agricoles, ainsi que des danses rituelles elles-mêmes¹⁷. D'autre part les métis donnent l'exemple des modalités de vie associées à la « modernité » et à l'identité nationale et dont il conviendrait de retenir les meilleurs éléments (par exemple la scolarisation, très valorisée par les parents totonagues). L'équidistance symbolique entre espaces métis (pâturages, bourgs) et espaces des ancêtres antédiluviens (forêt, ravins) par rapport à l'affirmation de la position médiane de la sociabilité totonaque (village,

champs, caféières), est aussi exprimée dans la danse en termes de temporalité¹⁸. C'est peut-être là qu'il convient de chercher le lien entre ces évocations conjointes du rapport aux esprits de la forêt et du rapport aux métis et la négociation de l'identité des jeunes migrants : le monde métis est aussi celui des grandes villes où la plupart des jeunes vont désormais chercher un travail salarié. Il s'agit d'un futur possible dans un espace non-Totonaque en contraste avec un passé fondateur dans un autre espace d'altérité, celui des esprits de la forêt pré-chrétiens. Car l'identification avec ces derniers n'est pas non plus possible, puisque les Totonques définissent la personne humaine en tant que *kristiano*, ce qui revêt pour eux surtout le sens d'une identification ontologique non pas tellement avec le Dieu transcendant du christianisme, mais surtout avec son expression locale en la figure du saint patron (Saint-Sauveur ou *San Salvador* dans le cas de Huehuetla), divinité solaire et Maître du maïs avec laquelle les Totonques et le maïs sont censés partager une co-essence, le principe vital appelé *listakni* (litt. « ce qui fait croître »). Enfin, en termes religieux cette identification positive avec le saint patron dans le cadre de l'acceptation totonaque du catholicisme, désigne à la fois les esprits-ancêtres de la forêt et les non indiens (en l'occurrence les métis du chef-lieu) soit comme des non chrétiens pour les premiers, soit comme des mauvais chrétiens pour les seconds, autre élément de rapprochement entre les uns et les autres.

Dans cette perspective, le passé et le futur ne sont que différentes potentialités en tant que lieux vers lesquels l'on pourrait se déplacer et la danse attirerait l'attention vers ce « milieu du monde » défini en termes spatiaux-temporels à partir de l'*axis mundi* de l'arbre, ou du bambou en l'occurrence, qui établit la connexion avec Dieu en tant que Christ-Soleil et Maître du Maïs. Cela peut éventuellement expliquer le remplacement de la fleur solaire associée au maïs au bout du mât par le drapeau national : entre le passé pré-chrétien des esprits de la forêt et le futur non-totonaque des métis, existe la possibilité d'un présent spécifique et choisi,

comme l'affirmation de la place des Totonques dans la nation mexicaine à partir de la synthèse entre ces potentialités passée et future. Ce présent est défini dans le rapport à Dieu-San Salvador et aux saints par la médiation de la culture du maïs, ce dernier étant conçu à la fois comme « notre chair de la terre », *kin tiyatliway*, et comme corps du Christ, ou « corps de notre Dieu », *xtyatliway kinpuchinakan*.

Par ailleurs, le contexte de la caféiculture en sous-bois et des tensions interethniques autour de la gestion des espaces boisés, explique sans doute que cette affirmation d'un « juste milieu » totonaque, incorpore, au-delà du thème central de la culture du maïs, des références positives associées à la forêt (par exemple la « fleur au dessus de la forêt en offrande à Dieu »). Les arbres - en l'occurrence le mât central, mais aussi les masques - jouent alors le rôle de médiateur non seulement entre terre et ciel mais aussi entre les « autres » et

15) Sur cette problématique et ses implications du point de vue du rapport aux esprits-maîtres de la forêt voir Ellison, 2007.

16) Nombreux ethnologues ont souligné le statut d'alter ego accordé à l'arbre dans diverses sociétés (voir notamment Rival 1998; pour des exemples ethnographiques : Ariel de Vidas 2002 : 253-254 pour le cas des Teenek du Mexique ; Brunois 2003 concernant les Kasua de Nouvelle-Guinée). Pour les Totonques, les arbres ont un statut ambigu, car d'une part, ils sont bénéfiques, notamment parce qu'ils permettent de préserver la « fraîcheur de la terre » (*stakga tiyat*), c'est-à-dire sa fertilité, mais d'autre part certains arbres sont considérés être possédés d'esprits maléfiques (ancêtres ante-diluviens, démons). Le Maître des Arbres, Kiwi K'golo' peut apparaître au bucheur ou au chasseur excessif soit sous forme humaine (qui reprend une forme d'arbre à la lumière du jour), soit sous forme d'homme-arbre (qui se déplace comme un humain mais dont les membres sont comme des branches).

17) Comme nous l'avons vu la danse des Huehues aurait été apprise en copiant la danse des esprits de la forêt ; il existe une explication similaire sur la danse des Voladores, et celle des Quetzales ou « des Aras », proviendrait de l'observation d'une danse effectuée par ces oiseaux dans la forêt.

18) En Totonaque, comme dans nombreuses langues amérindiennes, les catégories de temporalité sont d'ailleurs exprimées en termes spatiaux (par exemple, pour demander son âge à un interlocuteur on dit *niku min akglit ?* soit traduit littéralement « où est ton âge ? »).

les Totonagues. Cet aspect de la danse s'est sans doute renforcé au cours des dernières décennies, parallèlement à la réinterprétation du symbolisme sylvestre comme référent identitaire positif.

CONCLUSION

Si cela peut être raconté en mots, alors pourquoi danser ? Avancer une réponse satisfaisante à cette question concernant la danse totonaque des *Huebues-Sitkam*, question qui n'a de trivial que l'apparence, est un projet bien plus ambitieux que celui que nous avons entrepris au cours de cet article. Toutefois, un début de réponse a peut-être été suggéré ici sur le plan cognitif, et cette réponse, là encore, est moins triviale qu'il n'y paraît : c'est que sans doute tout ne peut être exprimé par les mots. Autrement dit, probablement ne faut-il pas tant voir les danses rituelles, non seulement celles pratiquées par les Totonagues de la région d'étude ou même de l'ensemble de l'aire mésoaméricaine, mais sans doute aussi les danses rituelles ou religieuses en général, uniquement comme un moyen de transmission d'un « message » prédéfini (ou d'un *transcript* selon la métaphore graphique de Scott), mais aussi et surtout comme une performance évocatrice, mettant en jeu une série de savoirs incorporés de la part des danseurs et opérant une « éducation de l'attention » du public et des participants. Comme nous l'avons suggéré au cours des pages précédentes, dans le cas de la danse des *Huebues* cela consiste à diriger l'attention de la communauté vers une série de relations constitutives de la sociabilité totonaque tout en réalisant une offrande qui s'inscrit justement dans les cycles qui reproduisent cette sociabilité (cycles agraires et cycles festifs). Ces relations constitutives sont dynamiques et les danses s'inscrivent dans ces cycles de reproduction socio-cosmiques, en tant qu'actes plutôt qu'en tant que narrations, d'où la nécessité du mouvement.

Comme on l'a montré, en adoptant une perspective relationnelle à propos du symbolisme de la danse en rapport avec les pratiques quotidiennes et notamment

la culture du maïs et du café, les représentations de la forêt évoquées dans la danse permettent de comprendre l'assimilation de la figure du métis et celle des esprits-ancêtres de la forêt. L'argument principal avancé pour expliquer cette superposition réside en l'équidistance établie entre les uns et les autres par rapport à l'idéal de la sociabilité totonaque, notamment en termes spatiaux et temporels. La danse des *Huebues* apparaît donc comme un contexte de validation des conceptions du rapport à autrui, exprimées en référence aux représentations de l'environnement et de l'idéal de la sociabilité totonaque, et dirigées notamment à l'attention des jeunes migrants.

Il convient de souligner, en conclusion, que l'analyse cognitive proposée au cours de ces pages ne couvre sans doute que l'un des aspects des danses rituelles totonaques, en l'occurrence de la danse des *Huebues-Sitkam*, et qu'il conviendrait, en complément, d'en développer l'analyse fonctionnelle. Car du point de vue de la performance rituelle, ces danses religieuses de la Sierra de Puebla s'inscrivent dans les rapports de réciprocité entre humains et saints. Il s'agirait alors de porter l'intérêt sur la série de relations entre humains et non humains, spécifiquement entre humains et divinités ou esprits, qu'elles permettent d'établir.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes plus vifs remerciements à la Fondation Fyssen qui m'a permis d'approfondir mes recherches dans les meilleures conditions. Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers mes hôtes totonaques et en particulier les familles des élèves du *Centro de Estudios Superiores Indígenas Kgojom* (CESIK). Ma reconnaissance s'adresse aussi à Tim Ingold et l'ensemble des collègues du département d'anthropologie de l'Université d'Aberdeen, ainsi que ceux du Centre for Amerindian Studies de l'Université de St-Andrews, qui m'ont apporté leurs commentaires et critiques constructives. Je remercie l'EREA (UMR7535) et le CERMA (UMR8168) qui ont financé la plupart des mes terrains.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAMONI BURGUETTE María Elena, (1990). *Talokan tata, talokan nana, nuestras raíces : hierofanías y testimonios de un mundo indígena*, CONACULTA, México.
- ARIEL DE VIDAS Anath, (2002). *Le Tonnerre n'habite plus ici. Culture de la marginalité chez les Indiens teneek (Mexique)*, Éditions EHESS, Paris.
- BARTH Fredrik, éd., (1969). *Ethnic groups and boundaries : the social organization of culture difference*, Little, Brown and Company, Boston.
- BEUCAGE Pierre, (1997). « The traditional Indian coffee Orchard of Eastern Mexico », *Journal of Ethnobiology*, 17 (1), pp. 45-68.
- BEUCAGE Pierre, (2000). « Fragmentation et recomposition des identités autochtones dans quatre communautés des régions caféicoles du Mexique », *Recherches amérindiennes au Québec*, 31 (1), pp. 9-19.
- BRUNOIS Florence, (2003). « Etre arbre : la condition humaine kasua (Nouvelle-Guinée) visitée par la condition du végétal (ou vice-versa) », in *Cahiers de Littérature Orale*, N°53-54.
- ELLISON Nicolas, (2004a). *Entre l'ombre des caféiers et la chaleur du maïs. Reproduction sociale, usages et représentations de l'environnement en pays totonaque, Sierra de Puebla (Mexique)*, thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- ELLISON Nicolas, (2004b). « Une écologie symbolique totonaque, le municipe de Huehuetla (Mexique) », in *Journal de la Société des Américanistes*, 90-2 : 36-52.
- ELLISON Nicolas, (2007). « Au service des Saints : Cultiver la forêt, nourrir la terre, protéger la communauté » in *Gouverner la nature. Cahiers d'Anthropologie Sociale*, N°3.
- GALINIER Jacques, (1997). *La moitié du monde. Le corps et le cosmos dans le rituel des Indiens otomi*, PUF, Paris.
- GIBSON James, (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Houghton Mifflin, Boston.
- GOVERS Cora, (2006). *Performing the Community*, LIT, Berlin.
- HARRIS Max, (1996). « Moctezuma's Daughter. The Role of *La Malinche* in Mesoamerican Dance. *Journal of Amercian Folklore* 109 (432) : 149-177.
- HUGH-JONES Stephen, (1988). « The Gun and the Bow. Myths of White Men and Indians ». *L'Homme*, N° 106-107, pp. 138-155.
- ICHON Alain, (1969). *La Religion des Totonagues de la Sierra*, Éditions du CNRS, Paris.
- INGOLD Tim, (2000). *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. Routledge, London.
- LANE Bruce, (1984). *The Tree of Knowledge. Film documentaire, 20mn, 16mm, couleur, éditions Ethnoscope*.
- LANE Bruce, (1999). « Notes on the text of *The Tree of Knowledge* », <http://www.docfilm.com/mexfilms/indexF.htm?mexfilms.html&down>
- LOPEZ AUSTIN Alfredo, (1997). *Les Paradis de brume. Mythes et pensée religieuse des anciens Mexicains*, IHEAL/Maisonneuve et Larose, Paris.
- LOZADA VÁZQUEZ L. M. Ursula, (2004). *Usage des espaces et partage alimentaire pour les « tous-saints ». Célébration de la Toussaint dans une communauté totonaque de la Sierra de Puebla*. Mémoire de DEA de l'EHESS.
- RIVAL Laura, (1998). « Trees, from symbols of life and regeneration to political artefacts », in Laura Rival, ed., *The social life of trees. Anthropological perspectives on tree symbolism*, Berg, Oxford/New York, pp. 1-38.
- SCOTT James, (1990). *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. Yale University Press, New Haven.
- SEVERI Carlo, (1996). *La memoria ritual. Locura e imagen del blanco en una tradición chamanica amerindia*. Abya Yala, Quito.
- SPERBER Dan & WILSON Deirdre, (1989). *La pertinence. Communication et cognition*. Editions de Minuit, Paris.
- STRESSER-PEAN Guy, (2005). *Le Soleil-Dieu et le Christ. La christianisation des Indiens du Mexique*. L'Harmattan, Paris.
- TURNER Victor, (1967). *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu ritual*. Cornell University Press, Londres.