

# Doctorat de l'Université de Toulouse

délivré en co-tutelle avec Université de Cagliari  
préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

---

Masques de carnaval en Sardaigne : transmission et actualité  
d'un rite

---

Thèse présentée et soutenue, le 19 juin 2025 par  
**Guy CARIA**

## **École doctorale**

ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication

## **Spécialité**

Langue, Littérature, Arts et Civilisation Italiens

## **Unité de recherche**

CEIIBA-Centre d'études Ibériques et Ibéro-Américaines

## **Thèse dirigée par**

Margherita ORSINO et Francesco Sedda

## **Composition du jury**

M. Walter ZIDARIC, Président, Nantes Université

M. Sebastiano MANNIA, Examineur, Università di Palermo

Mme Margherita ORSINO, Directrice de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

M. Francesco SEDDA, Co-directeur de thèse, Università di Cagliari



Université Toulouse 2— Jean Jaurès  
Laboratoire CEIIBA  
Université de Cagliari (cotutelle)

THÈSE-CRÉATION

Pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE  
Spécialité Langue, Littérature, Arts et Civilisation Italiens  
et de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CAGLIARI

# Masques de carnaval en Sardaigne : transmission et actualité d'un rite

Suivie de

*Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu* (film, 90 mn)  
*Carnavals noirs en Barbagia* (film, 28 mn)

Guy SCIORTINO-CARIA

Présentée et soutenue publiquement

Le 19 juin 2025

Directrice et cotuteur de Recherche :

ORSINO, Margherita, Professeure, université de Toulouse-Jean Jaurès

SEDDA, Franciscu, Professeur, université de Cagliari



Pour Anna,  
Emmanuel,  
Mathys.

Yo escuché una voz que venía  
desde el fondo estrecho del pique,  
como de un útero infernal,  
y después asomar arriba  
una criatura sin rostro,  
una máscara polvorienta  
de sudor, de sangre y de polvo.

Y ése me dijo: "Adonde vayas,  
habla tú de estos tormentos,  
habla tú, hermano, de tu hermano  
que vive abajo, en el infierno".

Pablo Neruda.  
*Los hombres del nitrato*

J'ai entendu une voix s'élever  
du fond exigü du puits,  
tel d'un utérus infernal,  
puis j'ai vu remonter à la surface  
une créature sans visage,  
un masque barbouillé  
de sueur, de sang et de poussière.

Et il m'a dit : « Où tu iras,  
parle de ces tourments,  
parle, frère, de ton frère  
qui vit en bas, en enfer. »

Pablo Neruda.  
*Les hommes du nitrato*



---

## REMERCIEMENTS

---

Je remercie tout d'abord ma directrice de recherche, la professeure Margherita Orsino, pour son accompagnement, ses conseils, ses encouragements. Je voudrais lui dire que chaque conversation, et il y en eut beaucoup, m'a alimenté dans la réflexion afin de formuler des hypothèses. Lors de la réalisation des films, de la captation d'images au montage, elle fut présente à tous les instants et se prêta brillamment au jeu « d'actrice », sans texte lu ou appris par cœur, pour donner plus de naturel à sa voix. Merci pour tout cela.

Je remercie Franciscu Sedda, professeur à Cagliari, cotuteur de la thèse, pour sa bienveillance et sa disponibilité dans nos échanges. Sa connaissance de la culture sarde et les ouvrages qu'il a écrits à ce propos ont été indispensables à cette thèse.

Je remercie les membres du jury d'avoir bien voulu consacrer du temps à la lecture de cette thèse et pour leurs précieux conseils.

Je remercie l'Université Jean-Jaurès de Toulouse et l'unité de recherche CEIIBA.

Je remercie mes amis pour leur indéfectible soutien. Je remercie particulièrement Franck, Olivier et Sébastien, mes frères de cœur. Je remercie mon amie Florence pour son implication et nos expériences artistiques.

Je remercie ma famille. Aiguillon indispensable pour avancer.

Je remercie Anna, ma mère. Rien sans elle n'aurait été possible : elle n'aurait jamais toléré que je m'arrête en chemin.

Enfin, je remercie Emmanuel et Mathys d'avoir été là, très précieusement, chaque seconde ; de s'être impliqués dans la correction des textes et l'amélioration des films. Ils ont toute ma reconnaissance et toute mon affection. Je leur dédie ce travail.



---

# SOMMAIRE

---

REMERCIEMENTS .....	7
SOMMAIRE .....	9
INTRODUCTION .....	13
<b>1 ▶ GÉNÉRALITÉS.....</b>	<b>29</b>
1.1 DÉFINITION ET ÉTYMOLOGIE DU MOT « MASQUE ».....	30
1.2 LE MASQUE, FONCTION ET RITES .....	34
1.2.1 SYMBOLE UNIVERSEL.....	34
1.2.2 LA MATIÈRE.....	44
1.3 AUX ORIGINES DU MASQUE.....	46
1.3.1 DESSINS PALÉOLITHIQUES.....	46
1.3.2 RITES MASQUÉS AU NÉOLITHIQUE .....	49
1.3.3 LE MASQUE DANS LES CIVILISATIONS PHÉNICIENNE, GRECQUE ET ROMAINE .....	52
1.4 LE MASQUE DANS LE MONDE CONTEMPORAIN .....	70
1.5 LE MASQUE DANS LA SPHÈRE MÉDITERRANÉENNE .....	76
<b>2 ▶ LE MASQUE AU CENTRE DE LA SARDAIGNE .....</b>	<b>85</b>
2.1 LA SITUATION SOCIOGÉOGRAPHIQUE .....	86
2.2 LE CARNAVAL, ACTUALITÉ EN SARDAIGNE.....	91
2.3 SA SARTIGLIA, LA FACE LUMINEUSE DU DIEU .....	96
2.3.1 APERÇU SPATIOTEMPOREL .....	97
2.3.2 LA JOUTE DES CONFRÉRIES .....	100
2.3.3 UNE FÊTE RITUALISÉE.....	110
2.3.3.1 LA VESTITION .....	111
2.3.3.2 L'ÉPIPHANIE DU COMPONIDORI.....	119
2.3.3.3 LA COURSE À L'ÉTOILE .....	123
2.3.3.4 LES PARIGLIE.....	125
2.3.3.5 LA « DÉVESTITION » .....	129
2.4 EN BARBAGIA, LA FACE NOIRE DU DIEU .....	131
2.4.1 LE CARNAVAL D'OROTELLI.....	134
2.4.1.1 SOS THURPOS .....	134
2.4.1.2 S'ERITAJU .....	137
2.4.2 LE CARNAVAL DE MAMOIADA .....	139
2.4.2.1 PERSPECTIVES ANTHROPOLOGIQUES DES MAMUTHONES ET DES ISSOHADORES.....	139
2.4.2.2 SYMBOLISME ET RITUEL .....	145

## MASQUES DE CARNAVAL EN SARDAIGNE

2.4.2.3	LE MASQUE DU MAMUTHONE .....	153
2.4.3	LE CARNAVAL D'OTTANA .....	154
2.4.3.1	MERDULES, BOES ET FILONZANA .....	156
2.4.3.2	SYMBOLISME ET RITUEL .....	160
2.4.3.3	LES MASQUES.....	165
<b>3 ▶</b>	<b>LES FILMS.....</b>	<b>169</b>
<b>3.1</b>	<b>SA SARTIGLIA, LA CHEVAUCHÉE DU DIEU .....</b>	<b>170</b>
3.1.1	L'IDÉE .....	171
3.1.2	LA RÉALISATION.....	172
3.1.3	LE MONTAGE .....	173
3.1.4	L'ANALYSE FILMIQUE.....	174
<b>3.2</b>	<b>CARNAVALS NOIRS EN BARBAGIA .....</b>	<b>175</b>
	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>181</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS .....</b>	<b>187</b>
	OUVRAGES GÉNÉRAUX .....	188
	OUVRAGES SUR LA SARDAIGNE.....	197
	VIDÉOS.....	200
	ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES.....	201
	<b>ANNEXES.....</b>	<b>203</b>
	<b>FILMS :.....</b>	<b>203</b>
	SA SARTIGLIA, LA CHEVAUCHÉE DU DIEU.....	203
	CARNAVALS NOIRS EN BARBAGIA .....	203
	<b>FIGURES.....</b>	<b>204</b>
	<b>INDEX.....</b>	<b>217</b>
	<b>CITATIONS ORIGINALES.....</b>	<b>221</b>

**TABLE DES ILLUSTRATIONS**

<i>Figure 1 — Le Combat de Carnaval et Carême.....</i>	204
<i>Figure 2 — Triangle pubien, tête de bison, jambe humaine. Grotte de Chauvet .....</i>	205
<i>Figure 3 — Sorcier, grotte Les Trois Frères, Ariège.....</i>	205
<i>Figure 4 — Dame noire de Sefar .....</i>	205
<i>Figure 5 — Masque Mwai, Papouasie–Nouvelle-Guinée .....</i>	206
<i>Figure 6 — Masque Kanaga.....</i>	206
<i>Figure 7 — Masque Sirige.....</i>	206
<i>Figure 8 — L’Issobadore de Mamojada.....</i>	207
<i>Figure 9 — Danseur Barong Brutuk.....</i>	207
<i>Figure 10 — Bronze — Joueur de Launeddas.....</i>	208
<i>Figure 11 — Popassinos biancos, popassinos nigbeddos, caschettas .....</i>	209
<i>Figure 12 — Masque apotropaïque d’homme ricanant.....</i>	210
<i>Figure 13 — Masque silénique .....</i>	210
<i>Figure 14 — Représentation des dionysies dans un théâtre grec. ....</i>	211
<i>Figure 15 — Bacchus et le Vésuve.....</i>	212
<i>Figure 16 — Les trois figures traditionnelles du carnaval .....</i>	213
<i>Figure 17 — Carte des Carnavals dans le centre de la Sardaigne.....</i>	214
<i>Figure 18 — L’étoile de la Sartiglia.....</i>	215
<i>Figure 19 — Carte historique de la Sardaigne.....</i>	216

MASQUES DE CARNAVAL EN SARDAIGNE

---

## **INTRODUCTION**

---

**Nam, siue graeco poetae credimus, “aliquando et insanire iucundum est”; siue Platoni, «frustra poeticas fores compos sui pepulit»; siue Aristoteli, «nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit».<sup>1</sup>**

Documenter et faire connaître une pratique culturelle comme le carnaval, dans une île d'Europe, n'aurait pas dû *a priori* aboutir à l'écriture d'une thèse. Nous avons, avec l'approbation et le soutien de notre directrice, décidé de nous lancer dans l'aventure de cette recherche parce qu'au-delà d'une simple exposition de ces fêtes, nous découvriions des rituels, nombreux, qui nous paraissaient venir d'un passé lointain. Il fallait en faire la démonstration.

Nous avons donc décidé de rassembler la matière du corpus, que nous n'avons pas circonscrite à l'aire géographique où se déroulent ces carnivals masqués, mais au contraire élargie dans le temps et dans l'espace, afin d'avoir une meilleure connaissance des pratiques de ce genre de fêtes.

L'abondante documentation et les nombreuses recherches scientifiques sur les rituels masqués, depuis les auteurs de l'Antiquité jusqu'à nous, nous fournissent une matière extrêmement riche pour alimenter notre réflexion. Cette phase exploratoire nous a conduits à rechercher les différents rituels de transformation, même lorsqu'ils semblent éloignés de notre centre d'intérêt<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « En effet, comme le dit le poète grec : “Il est parfois agréable de faire des folies”, ou Platon : “C'est en vain que celui qui est maître de lui-même frappe à la porte de la poésie”, ou encore Aristote : “Il n'y a pas eu de grande ingéniosité sans un brin de folie” » in Lucius Annaeus SENECA, *De tranquillitate animi*, Milano, C. Signorelli, 2002 (17,10).

<sup>2</sup> Par exemple, nous avons analysé la scène finale du *Malade Imaginaire* de Molière qui est un véritable carnaval costumé et masqué où se déroule un rite de transformation : le malade devient son propre médecin (élevé au rang de dieu factice) dans une cérémonie de vestition, plus ou moins sobre selon les metteurs en scène. Nous n'avons pas retenu cette pièce de théâtre dans notre corpus, tout en admettant

Nous avons particulièrement étudié la figure de Dionysos, dieu central dans les panthéons grecs et romains, dieu-masque<sup>3</sup>, dieu synchrétique, dieu jeune, autant homme que femme, dieu de la fête, de la mort et du renouveau, dieu aux mille visages. Il est celui que de nombreux chercheurs croient reconnaître dans la figure du Carnaval et, plus précisément, dans le périmètre de notre recherche, dans le personnage du *componidori*, chef de course de la *Sartiglia* d'Oristano, ou dans les personnages des carnivals de la Barbagia, au cœur de la Sardaigne.

Cette thèse présente en outre la particularité d'être en partie écrite, en partie filmée (un long métrage et un moyen métrage), ce qui nous obligeait à aborder le chapitrage d'une manière différente. Il fallait en même temps que le texte se suffise, sans être une « réplique » écrite des images, et vice-versa. Le texte devait être redondant, dans la définition littéraire du mot, c'est-à-dire qu'il devait renforcer, donner encore plus d'intensité aux films.

Le premier chapitre, dans lequel nous abordons l'aspect général du masque, n'a pas l'ambition d'être exhaustif, mais doit permettre de corroborer notre thèse que nous pourrions résumer ainsi : les rituels masqués des actuels carnivals en Sardaigne sont une agrégation d'éléments légués par l'histoire, la culture, les religions... depuis l'origine de l'humanité.

Le masque a cette faculté de nous effacer pour laisser naître temporairement un autre à l'esprit enivré de joie, de danses, de cris, de débordements, de force, de promesses. Néanmoins, nous devons, avec Jean Brun, considérer que « dans les sociétés plus ou moins

---

qu'elle a participé à notre compréhension du phénomène de transformation et d'inversion (la servante qui devient homme) à travers le déguisement.

<sup>3</sup> Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2, Paris, Éd. la Découverte, coll. « La Découverte poche Sciences humaines et sociales » 102, 2004, p. 73.

délivrées de l'animisme et du polythéisme, le masque ne joue certes plus un rôle si envoûtant; dans certaines fêtes, comme le carnaval ou les bals masqués, il semble se réduire à un amusement frivole. Toutefois, ce serait une erreur de ne plus voir dans cette utilisation du masque les traces profondes de sa fonction magique primitive»<sup>4</sup>.

C'est ce qui nous a guidés dans ce travail : retrouver la fonction originelle du masque. Nous ne saurions mieux dire qu'Emmanuel Kasarhérou qui écrit ceci :

Objet passeur s'il en est, médiateur d'entre les mondes, le masque arpente la vie des sociétés et déjoue les regards qui croiraient le dominer. Il y a en effet quelque chose d'irréductible à l'œil dans le masque de toute culture. Par son entremise, l'homme entre en contact avec les forces de l'invisible, il réaffirme les principes fondamentaux de la vie collective, il se distrait également. Il s'affranchit<sup>5</sup>.

Ce premier chapitre est donc l'hypothèse que, depuis les premières traces laissées par l'Homme jusqu'à aujourd'hui, depuis les confins de notre planète jusqu'à la Sardaigne, les masques sont le lieu d'échanges entre humains et divinités, entre humains et esprits, entre vivants et morts. Les rites masqués dans les tribus d'Afrique que nous avons analysées, par exemple, ont une troublante ressemblance avec les rites occidentaux.

Ainsi, le masque, comme artefact de transfiguration, est « parmi les traits qui séparent l'homme de l'animal [...] un des plus marquants »<sup>6</sup>. On le découvre dans les grottes préhistoriques; les dieux

---

<sup>4</sup> Jean BRUN, *La nudité humaine*, Paris, Fayard, 1973, p. 45. 6

<sup>5</sup> Emmanuel Kasarhérou, président du Musée du quai Branly-Jacques Chirac ; in Yves LE FUR, Sandrine EXPILLY, *Masques : chefs-d'œuvre du Musée du quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 2020, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibid.* Yves LE FUR, p. 6

de l'Antiquité sont conviés par son entremise; le mal, les intempéries, les désastres sont chassés sur son injonction; et même quand il ne semble qu'un abandon de soi, que libérateur des contraintes quotidiennes, il contient les germes du renouveau, d'une «re-naissance».

Comme nous l'écrivions plus avant, nous avons utilisé deux voies : celle d'une démonstration académique écrite et celle qui donne à voir par l'intermédiaire de deux films. Chacun des deux films peut être visionné en regard avec le chapitre 2 de notre thèse. La première partie de ce chapitre analyse la *Sartiglia*, la joute équestre d'Oristano à laquelle répond en écho le film *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*<sup>7</sup>. La seconde partie du chapitre 2 explique les carnivals de la Barbagia, avec en corollaire le film *Carnavals noirs en Barbagia*<sup>8</sup>.

En Sardaigne, nous nous sommes concentrés sur une zone géographique bien définie, qui nous a paru posséder de manière remarquable les traditions les plus intéressantes et les plus authentiques. Nous avons analysé et filmé ces fêtes traditionnelles où le masque est l'élément clé pour comprendre leur sens profond. Nous avons cheminé à travers l'histoire, pour remonter le plus loin possible dans les traditions humaines, nous avons fouillé les civilisations contemporaines, pour trouver un sens commun aux rituels, expression de l'inconscient collectif selon la pensée de Jung, c'est-à-dire archétypale, en mesure de gouverner nos comportements et d'éclairer notre perception du monde.

Objet à la résonance symbolique profonde, le masque rituel transcende les frontières du temps et celles des cultures pour incarner une puissance divine. Tout au long de l'histoire, les masques ont

---

<sup>7</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], 2021.

<sup>8</sup> Guy SCIORTINO-CARIA, *Carnavals noirs en Barbagia*, film documentaire, [en ligne], 2025.

servi de symboles puissants dans divers contextes culturels, exprimant des croyances spirituelles, racontant des mythes ancestraux et facilitant la communication avec le monde des esprits. Ces artefacts ne sont pas de simples éléments décoratifs, mais de puissants instruments de transformation, permettant à ceux qui les portent de transcender leur identité banale et d'incarner des forces surnaturelles ou des archétypes universels. Pour Roland Barthes, «le mythe a un caractère impératif, interpellatoire : parti d'un concept historique, surgi directement de la contingence [...], c'est moi qu'il vient chercher : il est tourné vers moi, je subis sa force intentionnelle, il me somme de recevoir son ambiguïté expansive»<sup>9</sup>.

En Sardaigne, les rituels masqués des *mamuthones* et des *issohadores* de Mamoiada, des *boes* et des *merdules* d'Ottana, des *thurpos* au visage de poix d'Orotelli, ainsi que la cérémonie de vestition de la *Sartiglia* d'Oristano, témoignent de ce pouvoir de transformation. La *Sartiglia*, événement équestre «mozzafiato», comme disent les Italiens, à couper le souffle, met en scène des cavaliers masqués qui se livrent à des prouesses audacieuses. La figure centrale, *Su Componidori*, porte un masque androgyne censé être possédé par l'esprit du dieu, un dieu solaire. Ce rituel n'est pas un simple spectacle, mais un rite sacré qui vise à assurer une récolte prospère et le bien-être de la communauté.

Carl Jung, dans ses explorations de l'inconscient collectif, a vu dans le masque une manifestation des archétypes, ces structures psychiques universelles qui façonnent notre expérience humaine. En ce sens, le masque rituel devient un pont entre le conscient et l'inconscient. En revêtant un masque, on ne se contente pas de jouer un rôle, mais on entre en résonance avec des forces surnaturelles qui transcendent notre propre existence. La *persona* (le masque), au sens

---

<sup>9</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points » 10, 2014, p. 230.

jungien, est «ce que quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est»<sup>10</sup>.

«L'acte de se masquer engendre donc une dualité entre cacher et révéler»<sup>11</sup>. Le masque est la révélation du caché, du dissimulé, de l'inconnu; mais il est aussi le visage du familier, du connu, du révélé.

En Sardaigne, le masque se décline en une multitude de formes et de significations. La *Sartiglia* d'Oristano, avec ses joutes et ses rituels, représente la face lumineuse du dieu, tandis que les carnivals de Barbagia, comme ceux d'Orotelli, Mamoiada et Ottana, incarnent une dimension plus sombre et mystérieuse.

Cette étude met en lumière les origines, les fonctions et les significations des masques. Les films que nous avons tournés en annexe de cette thèse documentent ces carnivals et proposent une fenêtre sur ces traditions vivantes. Ils capturent les moments de joie, de tension et de communion qui caractérisent ces événements. En les visionnant, il est possible de mieux comprendre les dynamiques sociales et culturelles qui sous-tendent ces célébrations. Nous faisons une analyse de nos films, en même temps technique et esthétique, dans le chapitre trois. Ce chapitre explique nos choix et nos partis pris filmiques.

#### **L'IMAGINAIRE DES CARNAVALS DE BARBAGIA ET DE LA SARTIGLIA D'ORISTANO**

L'imaginaire social des carnivals de Barbagia et de la *Sartiglia* d'Oristano puise ses sources dans des traditions, souvent orales, transmises de génération en génération depuis des siècles. Fonction essentielle de la psyché humaine, cet imaginaire marque

---

<sup>10</sup> Carl GUSTAV JUNG, *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 478.

<sup>11</sup> Patricia MOLLET-MERCIER, *Cache ton visage que je puisse te voir !*, Mémoire, HETSRLa Manufacture, Lausanne, 2007 (section: Les pouvoirs du masque).

puissamment la vie des communautés humaines. Il évolue selon le regard qu'ont ces communautés sur elles-mêmes, mais également par rapport à la demande touristique, dans un « toujours plus » contradictoire avec le respect de la tradition.

1. **Mythes et légendes.** De nombreux mythes et légendes alimentent les carnivals rituels de Sardaigne : autour de la mort (et de son corollaire, la résurrection). Par exemple, le personnage de la *filonzana* d'Ottana, qui, comme les Moires, coupe le fil de la vie du bœuf lors du carnaval afin qu'il puisse ressusciter, reproduisant ainsi le cycle de la vie (on peut relier la *filonzana* à la légende de l'*accabadora*, la vieille femme sarde, vêtue de noir, qui passe la nuit afin de donner une mort rapide aux agonisants et leur permettre de « ressusciter » dans l'autre monde); ou bien la renaissance de la nature dans l'acte copulatoire du *componidori* qui, dans un geste symbolique, enfile de son épée une étoile (autrefois un anneau) dans un but propitiatoire.
2. **Symbolisme et rituels.** Les symboles et les rituels des carnivals que nous avons étudiés sont extrêmement nombreux. Deux exemples : lors des vestitions, le masque, au moment où il est posé sur le visage, symbolise des forces magiques, des esprits des morts ou même des divinités. Ainsi, lors de la vestition du *componidori* de la *Sartiglia*, le masque est présenté du bas vers le haut avant d'être fixé sur le visage. C'est clairement un mouvement qui va des puissances telluriques aux puissances célestes, une sorte d'élévation identique à celle de Dionysos, dieu chtonien et ouranien, mort et ressuscité plusieurs fois. Autre exemple de rituel que nous avons observé, celui de la vestition des personnages : jadis, c'était une manifestation secrète durant laquelle seuls quelques initiés étaient présents, mais qui, aujourd'hui, pour des raisons

purement publicitaires ou de recherches scientifiques, s'ouvrent aux journalistes, aux photographes, aux ethnologues... Cela avait un sens de garder secrète cette cérémonie : le secret permettait de dissimuler complètement l'humain pour ne laisser apparaître que l'esprit ou la divinité incarnés dans le masque.

3. **Identités.** Le carnaval procure un sentiment puissant d'appartenance à la communauté. Le cas d'Oristano est symbolique de cela : l'émotion lors des actes propitiatoires est largement partagée par le public, avec des manifestations émotives fortes (pleurs, cris, joie, signes religieux, etc.). Le carnaval peut être aussi, comme c'est le cas en Barbagia, une forme de résistance face aux influences extérieures.
4. **Adaptations.** Bien que ces carnivals s'efforcent d'embellir leur représentation pour répondre aux attentes d'un tourisme toujours plus exigeant (les figures acrobatiques des *pariglie* à Oristano sont de plus en plus périlleuses), ils font face à un défi apparemment insurmontable : l'incompatibilité de leurs dates avec les périodes de vacances scolaires des touristes. Ajoutons à ceci la difficulté de rejoindre la Sardaigne et la cherté des transports. Nonobstant cela, il y a une réelle progression dans l'affluence touristique.

#### LA PROBLÉMATIQUE

Quelles sont les origines et la signification des rituels masqués dans les carnivals du centre de la Sardaigne? Dans bien des carnivals du bassin méditerranéen, on détecte des rituels anciens qui perdurent, cependant, la Sardaigne a la particularité de concentrer un très grand nombre de fêtes carnavalesques avec des rituels christianisés dont l'origine est païenne.

1. **Origines.** La question préalable que nous nous sommes posée est celle des origines des masques rituels des carnivals observés. Quels liens existe-t-il entre les masques d'aujourd'hui et ceux des civilisations anciennes?
2. **Rituels.** En quoi le masque permet-il de ressentir la présence de l'autre, esprit ou dieu? Comment la collectivité perçoit-elle la métamorphose? Malgré la récupération et la transformation des rites par l'Église chrétienne, peut-on encore déceler leur signification païenne? Ces questions ont trouvé réponse à la fois dans les ouvrages consacrés aux carnivals de Sardaigne, mais également auprès des protagonistes qui se sont prêtés volontiers aux interviews. Notre propre enquête de terrain a permis de valider notre connaissance théorique.
3. **Symbolique.** Les masques en Sardaigne, et nous parlons ici de masques rituels et non pas de masques ludiques, sont très nombreux, plus d'une centaine, et très variés, même s'il arrive que nous retrouvions un personnage commun à plusieurs carnivals. Mamoiada en possède trois principaux, dont l'un a été «retrouvé» grâce à la mémoire des hommes et à quelques traces écrites. Ottana, également trois. Orotelli un seul, mais qui possède plusieurs identités : berger, bœuf, maréchal-ferrant, etc. Un seul, pareillement, pour la *Sartiglia* d'Oristano, le *componidori*, mais de très nombreux personnages secondaires, masqués ou non, sont protagonistes de cette joute équestre. Si, dans la plupart des carnivals, le masque ne sert plus qu'à dissimuler son visage, rendre inexpressif et anonyme, dans le contexte sarde, il établit un rapport de puissance avec celui qui le regarde, il dresse une barrière entre deux mondes, il est la porte qui autorise une communication directe avec une force supra-naturelle.

4. **Comparaison.** Il convenait à la fois de comparer les carnavaux sardes entre eux, mais également avec les carnavaux d'ailleurs. Avec un objectif double : 1 — noter les différences entre une région ouverte aux influences étrangères et une zone difficile d'accès; 2 — comparer avec les carnavaux de différentes civilisations, à la fois dans le temps et dans l'espace, afin de relever les concordances dans les mythes et dans les rites.
5. **Culture.** Les carnavaux, mais pas seulement, les bals traditionnels, les légendes, les mythes, tout cela concourt à la conservation de la culture spécifique sarde. La période des carnavaux est un moment propice à l'exposition de la variété culturelle. Des costumes, parfois rares et anciens, sont revêtus, des douceurs locales sont cuisinées, etc.
6. **Image.** L'accompagnement par l'image de cette thèse nous a permis de constituer un fonds documentaire filmé assez important qu'il nous faudra mettre à disposition de tous, soit sous forme d'images brutes, soit sous forme de documentaires scénarisés. Nous avons pu enregistrer une partie de la culture sarde, indissociable des carnavaux. Cela inclut des poèmes chantés, des concerts de *launeddas*, des chants *a cappella*, des récits de légendes et des *murales* (fresques peintes sur les maisons).

L'étude de ces questions nous a permis de proposer une vision holistique des fêtes du centre de la Sardaigne. L'étendue du champ et la captation d'images d'un grand pan culturel enrichissent notre expérience des carnavaux.

## MÉTHODOLOGIE

### 1. Sources en amont.

OBJECTIF : acquérir une connaissance scientifique afin d'enrichir une expérience personnelle et familiale. Établissement d'un corpus.

MÉTHODE : lecture d'ouvrages généraux et spécialisés, visionnage de films ethnographiques, prise de notes.

### 2. Préparation et enquêtes de terrain.

OBJECTIF : recueillir des témoignages en vue d'une exploitation ultérieure.

MÉTHODE :

Phase 1, la *Sartiglia*. Écriture d'un scénario afin de cibler la qualité et le nombre d'intervenants. Constitution d'une préproduction (création d'une association productrice, attribution des rôles techniques, financement, matériel, aspects juridiques, etc.). Création *in situ* d'un plateau de prises de vue. Interviews échelonnées selon un planning prévu en amont.

Phase 2, la *Barbagia*. Étant donné la diversité et l'étendue de la zone, à la place du scénario, nous avons donné la priorité à la captation des images. La phase 2 a bénéficié des structures conçues pour la phase 1.

### 3. Postproduction et lecture.

OBJECTIF : Connaissance et compréhension des rituels en même temps dans les civilisations passées et actuelles, accent sur les rites sardes. Montage du premier film.

MÉTHODE : À partir du corpus, acquisition ou emprunt des ouvrages nécessaires à la prise de notes. Un temps important a été consacré au montage du premier film avec une double

conséquence : permettre l'analyse des entretiens exploités dans la partie académique et finaliser le film.

#### **4. 2<sup>e</sup> film et écriture du 1<sup>er</sup> chapitre.**

OBJECTIF : Montage du 2<sup>e</sup> film et écriture du chapitre « généralités » de la thèse.

MÉTHODE : Afin d'avoir une bonne cohérence entre film et écriture, il était indispensable de limiter l'écriture de la thèse au chapitre des généralités et de réserver l'écriture sur les carnivals de Barbagia après le montage du 2<sup>e</sup> film. Dans le but d'offrir une version différente entre images et texte, qui ne devaient ni se concurrencer ni être une même version sous deux formes différentes.

#### **5. Écriture et fin**

OBJECTIF : Écrire les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> chapitres.

MÉTHODE : Partie certainement la moins théorique, elle a bénéficié de l'enquête de terrain, du dérushage et du montage des deux films ainsi que des notes prises lors de la consultation des ouvrages spécialisés. Pour finir, ce sont des dizaines d'heures d'interviews filmées qu'il a fallu visionner pour affermir notre connaissance des carnivals du centre de la Sardaigne.

\*\*\*

La difficulté méthodologique tient au fait que l'on doit aboutir à une thèse en partie filmée et en partie écrite, avec l'exigence que chaque partie doit suffire à la compréhension globale, tout en conservant leur complémentarité. Par ailleurs, les deux films sont conçus différemment. Le premier est un film documentaire de vulgarisation scientifique de la *Sartiglia*; le second propose deux lignes narratives simultanées : récit en images et texte en forme de sous-titrage de deux carnivals de Barbagia.

Nous avons pointé, aussi bien dans les films que dans le texte, tous les détails qui permettent de reconnaître l'origine païenne des rituels. Dans le contexte de la société sarde, où la religion est très présente, la tâche est malaisée. L'Église chrétienne des origines, dans sa tentative d'effacer les rites païens, n'a eu d'autre choix que de les assimiler, de les convertir en quelque sorte. Le masque, le théâtre et le carnaval ont été d'abord combattus, puis ingérés par la nouvelle religion : le théâtre a été complètement intégré au rite chrétien avec une mise en scène de la vie de Jésus, notamment la cène. Cette théâtralité de la religion renvoie au monde grec où c'est à partir de cérémonies dionysiaques que naquit le théâtre. Plus tard, lors du concile de Trente, l'Église catholique, dans sa volonté de théâtraliser le rite (transsubstantiation), a transformé ses temples, d'un point de vue architectural, en théâtre<sup>12</sup>, mais dans le même temps a combattu le théâtre profane (espace de liberté dangereux pour les autorités ecclésiastiques). Roger Caillois écrit que la fonction « précise » des rites est de régler le rapport entre le profane et le sacré. En effet, « d'un côté la contagiosité du sacré le conduit à se déverser instantanément sur le profane et à risquer ainsi de le détruire et de se perdre sans profit ; de l'autre, le profane, qui a toujours besoin du sacré, est toujours poussé à s'en emparer avec avidité et risque ainsi de le dégrader ou d'être lui-même anéanti »<sup>13</sup>. Un jeu d'équilibre qui s'applique au carnaval, finalement toléré et même intégré au calendrier liturgique (en général durant la Semaine grasse), moment cathartique

---

<sup>12</sup> Le style baroque naît des conclusions du Concile de Trente : le nouveau style doit provoquer l'émotion par une représentation théâtralisée de la statuaire. L'architecture elle-même a des similitudes avec le théâtre : espace scénique, dramaturgie de la lumière, fresques et dorures, architecture dynamique (courbes et contre-courbes), acoustique. Tout concourt à créer une expérience immersive afin de transporter le public (les fidèles) dans une autre réalité.

<sup>13</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Ed. augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio essais » 84, 2008, p. 28.

indispensable avant la période maigre, celui de la purification de l'âme. C'est finalement le masque qui a donné le plus de difficultés à l'Église, comme vestige des religions païennes, non assimilable au culte chrétien. Toutefois, l'emploi ludique qui en est fait aujourd'hui, dans la plupart des carnivals, ne semble plus poser de problème religieux. En Sardaigne, néanmoins, dans la plupart des cas, le masque reste chargé de sens et conserve sa dimension mystique. Mais, le clergé non seulement ne combat plus le port du masque païen, mais l'intègre : le *componidori*, le jour de la *Sartiglia*, devient un chef religieux, personnage le plus important de la cité, et c'est lui qui bénit la foule d'un signe de croix auquel la foule répond en se signant.

Cette précision sur les rapports entre l'Église et les carnivals signifie la difficulté qu'il y a de trouver, sous le tapis déroulé par la religion, les vestiges des rites archaïques. Le chapitre premier de notre travail, à travers les définitions et les étymologies du mot « masque », ouvre une fenêtre sur cette idée que ces fêtes sont le résultat d'une accumulation de strates civilisationnelles. Les repeints de la culture moderne laissent entrevoir le dessin originel. Apparaît alors clairement la signification des gestes rituels.

De ce premier chapitre découlent naturellement les chapitres deux et trois, entièrement consacrés aux carnivals que nous avons choisi d'étudier. L'analyse de ces carnivals et l'écriture qui s'en est suivie ont été considérablement facilitées par notre premier travail qui a été consacré à la question du masque dans son aspect général.



---

## **1 ▶ GÉNÉRALITÉS**

---

«*LE MASQUE NE  
CACHE PAS, IL RÉVÈLE*»<sup>14</sup>.

## 1.1 DÉFINITION ET ÉTYMOLOGIE DU MOT « MASQUE »

À la lecture de nombreux ouvrages, il semble difficile de trouver une étymologie qui fasse consensus parmi les spécialistes. Selon le Littré, le mot « masque » vient du

Bas-latin, *mascha*, sorcière. Du sens de sorcière on a pu passer, et il paraît bien effectivement qu'on a passé au sens de faux visage, destiné à faire peur : XII<sup>e</sup> s.

[...]

Cependant Kiliaen<sup>15</sup> suppose que le masque est primitivement un réseau, et le rapporte à l'ancien haut allemand *masca*, filet; allem. mod. *Masche*; mais rien n'indique que le masque ait été un filet. [...] le nom vulgaire était *mascarel*, qui est de même forme que l'italien *maschera*; espagn. *mascara*; portug. *mascara* et *mascarra*. En regard de ces substantifs sont des verbes : ital. *mascherare*; anc. espagn. *mascarar*; provenç. *mascarar*, *barbouiller*; anc. franç. *mascerer*, *barbouiller* :

[...]

---

<sup>14</sup> Erhaed STIEFEL, artiste-sculpteur suisse, créateur de masques de théâtre. Il devient un spécialiste du masque de la *commedia dell'arte* et travaille pour le *Piccolo teatro* de Milan où il recrée les masques à la suite d'Amleto Sartori (lequel avait redécouvert l'art de la fabrication des masques, perdu au fil des siècles). Stiefel est aussi un grand spécialiste du masque du théâtre japonais *Nô*.

<sup>15</sup> Le Littré fait référence au dictionnaire étymologique Kiliaen.

À cela se rapporte le verbe machurer, barbouiller; bourguig. machurer, noircir, barbouiller. Ces verbes tiennent au germanique : vieux flamand, mascher, tache; anglo-saxon, mäscre; mais ils ne paraissent pas avoir une origine commune avec la forme primitive, masque<sup>16</sup>.

Au doute soulevé par le Littré concernant l'origine proposée par le Kiliaen s'oppose la certitude de Claude Gaignebet qui affirme, lors d'une entrevue filmée<sup>17</sup>, qu'on doit lier le mot « mascha » (masque) au filet dont on enveloppait les morts. « Le mot "mascha" a été repéré dans des textes lombards du VII<sup>e</sup> siècle, qui évoquent le filet dans lequel on enveloppait les morts »<sup>18</sup>. La maille du filet, ajoute Gaignebet, se dit « macula »<sup>19</sup>. Il faut imaginer ces gens morts, nus, simplement revêtus d'un filet, que l'on conservait ainsi, au froid de l'hiver, en attendant que le sol dégèle et que l'on puisse les enterrer. Pourquoi un filet? Parce que, dit Gaignebet, les vivants craignant le retour des morts, ils les habillaient d'un filet qui les empêchait de se mouvoir<sup>20</sup>.

Dans son édition en ligne, le dictionnaire encyclopédique Trecani, nous instruits sur l'origine indo-européenne du mot « masque », « masca » : suie, fantôme noir; puis passe rapidement aux acceptions du mot.

1.a. Faux visage, de carton-pâte, plastique, bois ou autres matériaux, reproduisant les traits humains, animaux ou complètement imaginaire et généralement pourvu de trous pour

---

<sup>16</sup> Émile LITTRÉ, Claude BLUM, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*, Paris, Le Figaro, 2007, p. 110-112.

<sup>17</sup> Jean-Christian NIÇAISE, *Claude Gaignebet : Le masque en Europe occidentale*, CANAL U, 2002, consulté le 6 avril 2021.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *reticulum minutis maculis*, (un filet à petites mailles, Cicéron. Verr. 2, 5, 11).

<sup>20</sup> Jean-Christian NIÇAISE, *Claude Gaignebet : Le masque en Europe occidentale*, op. cit.

les yeux et la bouche; il peut être porté dans un but magico-rituel (par exemple pour représenter avec efficacité anthropomorphique l'essence divine ou démoniaque), belliqueux (pour inspirer de la terreur aux ennemis)...

1.b. Par extension, vêtement qui recouvre le corps entier, même si le visage reste en partie ou entièrement découvert<sup>21</sup>

(cit. originale A).

Dans l'édit de Rothari, roi des Lombards, au VIIe siècle, on trouve pour la première fois le mot «masque» écrit en latin dans deux occurrences<sup>22</sup> :

*Nullus praesumat aldiam aut ancillam, quasi strigam, quae dicitur masca, occidere.* (Lex Longob. lib. I. tit. II. § 9. [Roth. 379])

*Si quis... eam strigam, quod est masca, clamaverit ([I]stracam praefert Codex Mutin. ex Murator. tom. I. part. I. pag. 3r.] Lib. 2. tit. II. § 3. [Roth. 197.]*

Selon Ricardo Soca, le mot «*mascara*» (masque) aurait été introduit en Espagne par le mot italien «*maschera*», lui-même dérivé de l'arabe «*masjara*» (orthographe espagnole, «*maskhara*» en transcription française). Ce mot servait à désigner un bouffon masqué qui faisait les intermèdes dans les représentations théâtrales. Le terme arabe «*masjara*», qui se traduit par «se moquer», trouve son origine dans les dialectes italiens et occitans, où «*masca*» désigne une sorcière. Ce mot pourrait avoir une origine germanique ou celtique<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Article «*Maschera*» [en ligne], dans *Treccani*, consulté le 10 septembre 2022.

<sup>22</sup> Charles DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. 6, Paris, Firmin Didot frères, 1846, p. 390.

<sup>23</sup> Ricardo SOCA, *El origen de las palabras: diccionario etimológico ilustrado*, Barcelona, Rey Naranjo, 2018.

Laissons Stamatis Zochios conclure provisoirement cette section sur l'étymologie du mot masque :

Enfin, nous pourrions supposer qu'à l'origine, le nom *masca* signifiait une larve, une âme de mort revenant, ou un démon. Grâce à l'utilisation du faux visage, le *masca* ne faisait plus qu'un avec le démon représenté, s'identifiant totalement à lui. Le substantif *persona*, surtout utilisé en latin pour signifier le masque du théâtre, prouve l'identification de la personne qui porte le faux visage avec son rôle, donnant ainsi naissance à une nouvelle personne<sup>24</sup>.

Il nous a semblé essentiel de donner quelques définitions du mot, sans nous étendre à tous les sens qu'il peut recouvrir, mais en nous restreignant au périmètre de notre recherche, c'est-à-dire son emploi dans les carnivals, essentiellement. Sont donc exclus les masques médicaux, les masques de théâtre, sauf si leur utilisation coïncide ou a un rapport avec le masque rituel ou de carnaval.

Nous retiendrons que l'étymologie de masque reste sujette à discussion. Mais, écrit Clémence Mathieu, « ce que l'on peut affirmer sans se tromper, c'est que le masque est, par essence, social. Et sa réalité sociale peut être appréhendée selon plusieurs angles d'approche. Tout d'abord, il s'insère dans une communauté — constituée par les porteurs, les musiciens, les accompagnateurs et, dans une moindre mesure, les spectateurs — qui se cristallise autour de lui. Il peut dès lors être considéré comme le garant, voire le moteur, de tout un réseau social, viable en dehors de la fête, où se créent liens, relations et cercles d'entraide. Les manifestations masquées sont

---

<sup>24</sup> Stamatis ZOCHIOS, *Le cauchemar mythique : étude morphologique de l'oppression nocturne dans les textes médiévaux et les croyances populaires*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, Grenoble, 2012.

également l'occasion de rassemblements d'individus de tous horizons, réunis, le temps de la mascarade, par la liesse populaire»<sup>25</sup>.

## 1.2 LE MASQUE, FONCTION ET RITES

***CACHE TON VISAGE  
QUE JE PUISSE TE VOIR!***<sup>26</sup>

### 1.2.1 SYMBOLE UNIVERSEL

Du théâtre japonais aux rituels propitiatoires des Incas d'Amérique, en passant par les danses masquées des tribus africaines et par les carnivals d'Europe, il n'existe aucune civilisation où le masque soit absent des grands moments qui ponctuent la vie d'une communauté humaine.

«Les masques apparaissent dans la fête, interrègne de vertige, d'effervescence et de fluidité, où tout ce qu'il y a d'ordre dans le monde est passagèrement aboli pour en ressortir revivifié»<sup>27</sup>. Olivier

---

<sup>25</sup> Clémence MATHIEU, « Montrer et dissimuler. Traditions masquées d'Europe. Catalogue de l'exposition de masques, Maison Devos, Bruxelles, du 1er octobre au 22 novembre 2015 », 2015.

<sup>26</sup> Patricia MOLLET-MERCIER, *Cache ton visage que je puisse te voir!*, Mémoire, HETSR La Manufacture, op. cit.

<sup>27</sup> Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 2012, p. 172. Roger Caillois, qui tient les ethnologues pour des gens crédules, ajoute à propos de l'homme masqué dans les sociétés à *tohu-bohu* (les sociétés primitives) qu'« en proie au délire, il se croit véritablement le dieu dont il s'est d'abord appliqué à prendre l'apparence au moyen d'un déguisement savant ou puéril. [...] la simulation aboutit à une possession qui, elle, n'est pas simulée. » *Ibid.*, p. 173. Rappelons que Roger Caillois, vingt ans après ses échanges polémiques sur le relativisme

Douville pense qu'ils abolissent le temps et nous plongent dans les temps cosmogoniques<sup>28</sup>. Le masque renvoie au mystère, à ce que l'on ne voit pas, aux esprits des anciens ou de la nature. Il ne peut en aucun cas être à l'image de celui qui le porte. Malraux l'avait constaté au sujet des masques africains, mais cela s'entend partout où il y a des masques, la relation entre celui qui porte le masque et le masque lui-même est identique : elle est magique parce que le masque transforme celui qui le porte. Il n'est plus homme, mais esprit. Il n'est plus homme, mais divinité.

Le masque africain, écrit Malraux, n'est pas la fixation d'une expression humaine, c'est une apparition... Le sculpteur n'y géométrise pas un fantôme qu'il ignore, il suscite celui-ci par sa géométrie, son masque agit moins dans la mesure où il lui ressemble que dans celle où il ne lui ressemble pas; les masques animaux ne sont pas des animaux : le masque antilope n'est pas une antilope, mais l'esprit-Antilope, et c'est son style qui fait esprit<sup>29</sup>.

Chez les Sénoufos, peuple d'Afrique, par exemple, le masque devient un objet cérémoniel et sacré seulement à partir du moment où il est utilisé dans une cérémonie. Lors de sa création par l'artisan forgeron ou menuisier, il n'est qu'un objet parmi d'autres, sans aucune puissance magique. C'est lors du rituel que le masque devient

---

culturel, lors de son discours de réception à l'Académie Française de son « meilleur » ennemi, Claude Lévi-Strauss, le 27 juin 1974, avait déclaré que l'ethnographie « se présente comme la seule science qui contribue à détruire son objet ». In Roger CAILLOIS, « Réponse de M. Roger Caillois au discours de M. Claude Lévi-Strauss » [en ligne], Discours présenté lors de la Réception de Claude Lévi-Strauss, Académie Française, 1974, p. 28, consulté le 8 mars 2022.

<sup>28</sup> Olivier DOUVILLE, « Présence du visage, pouvoirs des masques » [en ligne], URL : <https://www.olivierdoville.com/articles/presence-du-visage-pouvoirs-des-masques>, consulté le 4 avril 2022.

<sup>29</sup> André MALRAUX, cité in Jean LAUDE, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche » 4118, 1966, p. 254.

objet magique et perd cette qualité dès le rite terminé. Dans les années cinquante, la fabrication des masques représentait seulement deux pour cent de l'activité des forgerons et menuisiers sénoufos; ce n'était donc pas une spécialité.

Le masque produit n'est qu'un «outil» dont le sens, la fonction, la puissance magique, voire l'apparence seront déterminés par l'ensemble des coordonnées sociales et rituelles de ses manipulations et mises en scène, non point par celles de sa fabrication<sup>30</sup>.

À l'inverse, à Bali, dès le choix et la coupe de l'arbre qui servira à donner naissance au masque, le prêtre engage le rite qui permet, d'une part, de prier l'esprit du bois afin qu'il quitte l'arbre, et d'autre part, de donner un caractère sacré à toute l'opération. Le masque fini, trois nouvelles cérémonies vont le consacrer. Lors de la première cérémonie, le masque sera «lavé» de toute impureté (il s'agit de purifier l'objet qui a forcément été souillé lors de sa fabrication). La deuxième cérémonie va permettre d'unir dans un même objet sacré le masque et les atours. Enfin, la troisième cérémonie convoquera un esprit qui va habiter le masque, lequel acquiert alors une puissance magique<sup>31</sup>. Dès lors, il va exister en tant qu'objet religieux et la population lui témoignera des marques de respect, même en dehors du rituel.

[Figure 9 p. 207]

Le masque, tel qu'on l'entend en occident, n'est pas toujours cet objet que l'on porte bien cintré sur le visage. Daniel Biebuyck<sup>32</sup>,

---

<sup>30</sup> Jean JAMIN, « Le double monstrueux. Les masques-hyène des Sénoufo », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19, n° 73-76, 1979.

<sup>31</sup> Henri BONNITHON, « Naissance d'un masque balinais : Hanuman », *Archipel*, vol. 48, 1994.

<sup>32</sup> Daniel BIEBUYCK, professeur d'anthropologie à l'université du Delaware.

dans *Masks and the art of expression*<sup>33</sup>, souligne que le masque peut être utilisé de façons très différentes : porté sur le visage, sur le crâne, derrière la tête, sur les côtés, sur les épaules, sur les bras et même sur les genoux. On le voit également attaché à l'entrée d'une maison, à un poteau, à une clôture ou simplement posé sur le sol. Peu importe la manière de le porter, le masque demeure un objet sacré ou magique, médium entre le naturel et le surnaturel.

La signification des masques rituels peut considérablement varier selon les cultures et les contextes. Cependant, il y a quelques interprétations et thèmes généraux qui peuvent être considérés lors de l'exploration de la signification universelle des masques rituels :

- **COMMUNICATION.** Le masque, rejeté par les trois grandes religions monothéistes (pour des raisons dissemblables : tabou de la représentation animale, humaine ou divine; insincérité; relation directe et individuelle avec Dieu; association avec les forces négatives; etc.), dans d'autres sphères religieuses, est l'instrument d'une communion avec le divin. Il est le canal qui conduit aux dieux, aux esprits ou aux ancêtres. Celui qui l'endosse, endosse également le pouvoir céleste et devient une personnification tangible des puissances déifiques ou spirituelles.
- **REPRÉSENTATION.** Dans les représentations rituelles, le masque est porté ou exposé lors de cérémonies, de danses ou de productions théâtrales. La danse *Cham*, pratiquée par les moines bouddhistes tibétains, est un bel exemple de masque utilisé pour des rituels. Ils sont très colorés, et portés haut sur le visage, obligeant les moines à regarder à travers la bouche du masque, ce qui a

---

<sup>33</sup> John MACK (éd.), *Masks: the art of expression*, Repr, London, British Museum Press, 1994, p. 29.

également une dimension spirituelle. À travers le masque, on transmet des récits, on enseigne la morale, on invoque les dieux (et parfois, on les convoque) pour recevoir leur bénédiction, guérir ou conjurer les mauvais esprits. Ils sont essentiels pour créer une expérience partagée.

- **SYMBOLISME.** Le masque représente des qualités, des pouvoirs ou des figures archétypales spécifiques. Il a une supposée action bénéfique sur la fertilité, sur la protection des personnes. Il mène à la sagesse, crée un lien social, favorise l'émergence d'émotions collectives. Il agit sur la nature et la protège. « Dans tous les cas, le masque, compris comme un outil que l'on peut porter, constitue un instrument de pouvoir, capable d'attribuer, de consolider ou même de modifier temporairement le rôle social et la fonction de la personne qui l'utilise, ainsi que la relation avec les différents mondes auxquels l'individu masqué se propose de se rattacher et, surtout, avec l'espace social qui accepte et reconnaît la performance, qu'il contribue ainsi à construire »<sup>34</sup> (cit. originale B). Dans le théâtre japonais *Nô*, chaque masque exprime une émotion différente dont le but est de provoquer une introspection chez le spectateur. En dépit des expressions figées du masque, le jeu de l'acteur doit permettre de voir des émotions différentes. Nous avons constaté la même chose dans les carnivals de Barbagia : c'est la gestuelle du corps qui donne son expression au masque (lire page 165).
- **TRANSMUTATION.** Le masque permet la transformation, l'incarnation dans une identité différente, qu'il

---

<sup>34</sup> Remo BODEI, Piero TOTARO, Pietro SISTO, *Maschera e alterità*, Bari, Progedit, 2017, p. 251.

s'agisse d'une divinité, d'un esprit, d'un ancêtre d'un être mythique ou même d'un animal. Il force le passage de l'ordinaire au sacré, donne accès au monde spirituel ou transcendant. Le masque *yupik*, illustre bien ce pouvoir de transmutation : celui qui le revêt devient esprit du phoque, animal essentiel dans la survie des peuples de l'Alaska. Le masque et les déguisements thérianthropes sont probablement parmi les plus anciens. Dans le Jura souabe, une statue d'homme-lion des cavernes, sculptée dans une défense de mammoth, date du paléolithique supérieur (quarante mille ans). « Dans ce mouvement autoscopique, l'homme se retourne sur lui-même et fait resurgir ce qu'il était encore jadis et que l'animalité incarne », écrit Amélie Balazut<sup>35</sup>. Puisque le masque provoque une distanciation, il « est donc bien tout désigné pour devenir le porte-parole du monde des esprits, et aussi éventuellement la représentation de ces mêmes esprits. L'espace de licence et de transgression que ce visage de substitution permet en cachant la face de son porteur donne à celui-ci un étrange pouvoir sur autrui »<sup>36</sup>.

- ANONYMAT. Le masque rend anonyme, efface celui qui le porte. Il peut, dans un cadre festif, donner une plus grande liberté, notamment la liberté de transgresser momentanément les lois sociales établies. Ou bien il permet la revendication sans risque personnel : par exemple, le masque *Guy Fawkes*, rendu célèbre par les collectifs

---

<sup>35</sup> Amélie BALAZUT, « L'animal, figure anamorphosique de l'homme », dans *Art pléistocène en Europe - Jean Clotte*, vol. LXV-LXVI, présenté à L'art pleistocène dans le monde, Tarascon-sur-Ariège, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012, p. 42.

<sup>36</sup> Anne-Marie BOUTTIAUX, « Sous l'apparence du masque, un espace de transgression », *Revue de l'Université de Bruxelles, Le Labyrinthe des apparences*, 2000.

«Anonymous» et «Occupy Movement», qui sont des mouvements d'activistes ou de protestataires sociaux. Il peut aussi, lors d'un rituel sacré, permettre de transcender son moi individuel et de fusionner avec une conscience collective. Pour Angeliki Varakis «le masque fait partie intégrante de la mise en scène de l'être humain, en permettant d'embrasser "l'apparence de l'homme en même temps que la vérité sur lui"»<sup>37</sup> (cit. originale C).

Nous gardons à l'esprit que l'utilisation spécifique des masques dans un contexte rituel est profondément enracinée dans la culture, la religion et la société dans lesquelles ils sont utilisés. Souvent, les traditions locales attribuent des significations uniques à leurs masques, mais, en fonction de leur origine culturelle et de leur ancienneté, leur interprétation est souvent difficile.

Pour Alexandre Sénou Adandé,

[...] le masque est l'expression de l'indéfinissable, de l'irréel, de l'impalpable qui pourtant nous obsède et nous étreint. Et cette notion n'est pas sans importance parce qu'elle met en évidence le caractère mystérieux que le masque confère à celui qui le porte lors des cérémonies rituelles.

L'officiant travesti, c'est l'irréel dans un visible symbolique. À partir du moment où il porte le masque de la divinité et le costume qui le complète, il perd sa personnalité humaine, s'abstrait de la société du commun des mortels; il s'est retranché de ce monde et n'est plus que l'incarnation de l'esprit qui habite désormais en lui. Et tout a été prévu à cet effet : le costume, les gestes, le tam-tam, les chants, la voix, la musique,

---

<sup>37</sup> Angelika BERLEJUNG (éd.), *The physicality of the other: masks from the ancient Near East and the Eastern Mediterranean*, Tübingen, Mohr Siebeck, coll. « Orientalische Religionen in der Antike: Ägypten, Israel, Alter Orient = Oriental religions in antiquity: Egypt, Israel, ancient Near East » 27, 2018, p. 339.

la danse, les incantations, tout concourt à le diviniser et à l'introduire dans le monde éthéré pour le faire communier avec la puissance à laquelle il s'identifie spirituellement. Dêvêtu, l'homme masqué perd tout son pouvoir. Le masque et le costume qui l'accompagne sont les signes qui lui confèrent sa puissance suprême<sup>38</sup>.

Michail Bakhtine avait écrit : «le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique»<sup>39</sup>. Le masque est bien plus qu'un simple masque, il est «une interface entre le monde des vivants et les forces surnaturelles, un passeur de mondes»<sup>40</sup>. On doit le considérer davantage comme un dispositif plastique. Ce dispositif «a pour charge à la fois de cacher l'humain qui l'anime et de révéler partiellement l'existence et la présence d'une entité surnaturelle»<sup>41</sup>. Comment l'individu disparaît-il quand le masque cache uniquement son visage? Tout simplement parce qu'on doit considérer que «le visage n'est pas une partie du corps, il est le représentant du tout»<sup>42</sup>.

Ainsi, tous les chercheurs qui ont étudié la fonction du masque concluent de la même manière que le travestissement par le masque est en même temps un effacement de soi et l'apparition d'un autre, un esprit supérieur, voire un dieu. Nos propres investigations auprès de nombreuses personnes qui ont, par le passé, porté un masque (et nous entendons ici par masque non seulement le masque proprement

---

<sup>38</sup> Alexandre Sénou ADANDÉ, « Fonction et signification des masques en Afrique noire », *Présence Africaine*, I-II, 1955.

<sup>39</sup> Michail Michajlovič BACHTIN, Andrée ROBEL, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 2008.

<sup>40</sup> Camille RIEDINGER, *Dire silencieux, dire effectif et masque discursif*, Thèse de doctorat, Université Bourgogne Franche-Comté, Dijon, 2021, p. 222.

<sup>41</sup> Yves Le Fur, cité in *Ibid.*, p. 199.

<sup>42</sup> Jacques ANDRÉ, Sylvie DREYFUS-ASSÉO, Anne-Christine TAYLOR, et al., *Psyché, visage et masques*, Paris, PUF, 2010, p. 130.

dit, mais encore le costume) nous conduisent à cette constatation qu'il ne s'agit pas là d'un jeu d'acteur, mais réellement d'une «transfiguration». Chez ces hommes de Sardaigne que nous avons longuement interrogés, réévoquer ces moments où l'on prêtait son corps à l'autre, a fait resurgir des émotions incroyablement vives.

Dans les fêtes carnavalesques où il existe un rituel, le masque est souvent un objet symbolique utilisé pour représenter un esprit, une divinité ou un personnage mythologique. Dans ce cas, l'identité du porteur de masque s'efface pendant le temps du rituel ou de la fête. Cet état où le porteur de masque perd son identité demeure en lui en permanence : il lui suffit d'évoquer le rite qu'il a vécu, parfois des années auparavant, pour le revivre de manière extatique, chargée d'émotions car devenir un dieu, un esprit, une autre personne, voire une communauté entière n'est pas une expérience banale. Si le porteur du masque a une certaine responsabilité dans la communauté, dû au rôle qu'il tient — par exemple, le chef de course (*capocorsa*) de la *Sartiglia* d'Oristano en Sardaigne, autrefois totalement anonyme, devient le «patron» de la fête, mais aussi celui qui doit conjurer la nature hostile — il jouit aussi d'une liberté d'action, car le masque abolit l'aspect physique de son porteur.

Le masque, en devenant «le» personnage<sup>43</sup>, sert alors à établir une connexion avec les esprits ou évoquer les anciens. Pour Claude Gaignebet, les masques ont une fonction importante dans l'expression de l'identité culturelle et dans l'affermissement des traditions d'un groupe humain<sup>44</sup>. Le masque est l'instrument qui permet de casser momentanément les règles sociales et d'adopter temporairement

---

<sup>43</sup> Odette ASLAN, Denis BABLET (éds.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS éd, coll. « Arts du spectacle », 2005, p. 224.

<sup>44</sup> Jean-Christian NIÇAISE, *Claude Gaignebet : Le masque en Europe occidentale*, op. cit.

une nouvelle identité sociale, comme l'a montré Pieter Brueghel l'An-cien dans son tableau *Le combat de Carnaval et Carême*. Si nous obser-vons uniquement le personnage de Carnaval de Brueghel, facilement reconnaissable à son déguisement, on note l'abolition de l'ordre so-cial : le boucher est élevé au rang de roi du Carnaval, à califourchon sur une barrique de bière, couronné d'une tourte de viande. Et s'il n'a pas de masque proprement dit (c'est-à-dire un accessoire cachant le visage), c'est l'ensemble du déguisement qui fait office de masque, y compris la barrique (le travestissement libère celui qui le porte) [Figure 1 p. 204]. Ainsi, le masque permet d'entrer dans une autre dimen-sion, de vivre une expérience de transformation qui vise à se libérer des contraintes sociales et à montrer des aspects de soi habituelle-ment cachés.

Comme le souligne Gaignebet, le masque n'est pas seulement un objet de représentation artistique, mais a une fonction sociale et culturelle essentielle, notamment celle de consolider les liens sociaux. Pour l'anthropologue, le masque est une entité dynamique qui peut créer de nouvelles identités et renforcer celles existantes<sup>45</sup>. Clémence Mathieu insiste sur ce point :

Le masque peut aussi, dans une fonction presque initiatique, donner accès à une société; plus qu'élément fédérateur, il de-vient alors fédérant. Il joue un rôle de régulation, de balisage, il transmet les préceptes et les règles de la société qui l'a en-gendré (hiérarchie sociale, rôle des genres et relations entre

---

<sup>45</sup> Claude METTRA, « Histoire du Carnaval : entre folie et inversion du monde, défense contre la mort et joie populaire », Paris, Radio France, 11 mars 1972, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/histoire-du-carnaval-entre-folie-et-inversion-du-monde-defense-contre-la-mort-et-joie-populaire-8901590>, consulté le 28 mars 2023.

eux, etc.) soit en les mettant en scène, soit en permettant de les enfreindre<sup>46</sup>.

### 1.2.2 LA MATIÈRE

C'est, dans la plupart des cas, le bois qui est choisi pour fabriquer les masques sur tous les continents. Plus rarement, on trouve des masques en cuir, en roseau ou en fibre végétale (nous parlons ici de masques rituels traditionnels et non de masques de théâtre ou de masques de fêtes et de parades, souvent en matière composite de nos jours).

Et c'est parce que chez beaucoup de peuples l'esprit des végétaux survit à la mort que le bois est préféré à toute autre matière pour fabriquer les masques<sup>47</sup>.

Lors d'une interview, Giuseppe Pippia, créateur de masques à Oristano, nous déclarait que, pour fabriquer les masques traditionnels, il utilise uniquement le bois, ainsi que cela lui a été transmis par les générations précédentes.

Les masques étaient faits en général par les menuisiers. On utilisait soit le cerisier, soit le poirier, parce que ce sont des bois plus ductiles. Également parce qu'ils ont des veinures très compactes, donc ils se prêtent très bien au ciselage. [...] Le masque du chef de course (appelé aussi *Su Componidori* : après un rituel, il est investi et masqué; c'est lui qui conduit la fête. NDR), réalisé en bois [...] si je devais enlever la couleur,

---

<sup>46</sup> Clémence MATHIEU, « Montrer et dissimuler. Traditions masquées d'Europe. Catalogue de l'exposition de masques, Maison Devos, Bruxelles, du 1er octobre au 22 novembre 2015 », *op. cit.*

<sup>47</sup> Alexandre Sénou ADANDÉ, *op. cit.*

on trouverait le bois vivant dessous, et ce masque restera toujours vivant parce que le bois est toujours un matériau vivant<sup>48</sup>

(cit. originale D).

Le bois est préféré parce qu'il est vivant. Et c'est essentiel, car le masque a une existence propre et ne peut pas être considéré comme un substitut du visage, mais envisagé comme une entité. Chez les *latmul*, les masques *mwai* sont positionnés au milieu d'un costume fait de feuilles et branchages; il n'y a même plus d'apparence anthropomorphe [Figure 5 p. 206]. Parce qu'il ne s'agit pas d'imiter.

La forme d'un masque n'est que le support d'une idée abstraite. Tous les masques sont l'émanation d'un être spirituel qui ne possède par définition aucune forme précise. [...] C'est un fait connu que la plupart des artistes africains ont cherché dans leurs œuvres «à signifier plutôt qu'à faire ressembler»<sup>49</sup>.

Le bois est préféré parce qu'il est habité. Le bois est habité par la connaissance : dans la Bible, il est fait défense de manger le fruit (*pomum*) de l'arbre de la connaissance du bien et du mal sous peine de perdre l'innocence et la pureté. Le bois porte à l'éveil spirituel : sous son ombre, le Bouddha a atteint l'illumination. Le bois est la force : dans la culture maghrébine, un arbre exceptionnel de grandeur et de beauté est considéré comme sacré, saint (on y attache des bouts de tissus pour matérialiser un vœu). Le bois est la régénérescence : au Sahel, le baobab est habité par les esprits des ancêtres; sa capacité à se régénérer même à partir d'une vieille branche pousse les femmes stériles à l'invoquer. Il est chthonien et céleste simultanément : chez les Celtes, il est le symbole microcosmique du monde,

---

<sup>48</sup> Giuseppe PIPPIA, menuisier, in Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], op. cit.

<sup>49</sup> Daniel BIEBUYCK, cité in John MACK (éd.), *Masks: the art of expression*, op. cit., p. 29.

l'axe qui relie la terre et le ciel; quand l'arbre tombe, c'est l'univers entier qui est bouleversé. Pour toutes ces raisons et de nombreuses autres encore, on est enclin à penser qu'il n'y a pas de meilleur matériau pour créer des masques.

### 1.3 AUX ORIGINES DU MASQUE

*UN MASQUE C'EST UNE  
MAISON POUR UN ESPRIT<sup>50</sup>*

Dans ce sous-chapitre, nous étendons notre recherche aux origines du masque, aux études préhistoriques, ainsi qu'aux civilisations de l'Antiquité qui ont exercé une influence sur la Sardaigne. Toutes les sociétés humaines ont «inventé» le masque, presque toujours pour les mêmes motifs : en citant la Chine du néolithique, nous ouvrons l'idée que l'utilisation des masques rituels est universelle.

#### 1.3.1 DESSINS PALÉOLITHIQUES

Tôt dans l'histoire humaine, les masques sont apparus dans des rituels magiques, propitiatoires, pour conjurer le mauvais sort ou pour rendre la chasse plus fructueuse, certainement aussi en hommage à la nature. Les dessins paléolithiques de la grotte de Chauvet, comme ceux du Jura souabe (sud de l'Allemagne), plus anciens, à cet égard, sont édifiants.

---

<sup>50</sup> Gwen ERHEL, *Sacrés rites. La persistance du rituel et l'implication de l'œuvre*, Mémoire, Ecole des arts de la Sorbonne, Paris, 2018, p. 134.

La première image exprimée par voie plastique favorise la connotation féline à la silhouette humaine, comme on le retrouvera souvent dans les mythologies ultérieures (Eliade, 1976). La seconde incarnation anthropomorphe sera celle du bovidé, à la destinée aussi ample et complexe, et bien d'autres suivront sous tous les cieux. Dans tous les cas, les attributs accordés à chaque espèce animale dans chaque situation historique furent ainsi réintégrés à l'humanité par leur seule image. Forcée par cette dualité, la pensée humaine cherche à conquérir les forces obscures contenues dans toute la création qui l'environne et qui semble la déterminer<sup>51</sup>.

Dans de nombreux cas, les préhistoriens ont « décodé » les dessins rupestres représentant apparemment des animaux, mais qui paraissent bien être des humains masqués. C'est le cas du « sorcier », par exemple, dans la grotte des Trois-Frères, en Ariège, un dessin anthropozoomorphe, interprété comme la représentation d'un chaman lors d'un rituel magique ou en transe, ou bien pour figurer un dieu cornu [Figure 3 p. 205]. Cette représentation du sorcier fait écho à des figurations thérianthropes trouvées sur d'autres sites : Mas d'Azil, Espélugues, Chauvet, Addaura ou Gabillou [Figure 2 p. 205].

Face à la mort, aux aléas de la météo, à la fertilité incertaine, les premières communautés humaines ont éprouvé le besoin d'invoquer les esprits des ancêtres ou les puissances supérieures par l'intermédiaire d'un homme « sacré » qui va revêtir une parure masquée, lien entre ce monde et l'au-delà.

Toutefois, l'utilisation de masques au paléolithique n'est pas largement étayée par des preuves archéologiques, hormis les dessins cités plus haut. Bien qu'il existe un riche développement artistique à l'ère paléolithique, comprenant des peintures rupestres et de petites

---

<sup>51</sup> Marcel OTTE, « Les masques de la grotte Chauvet », *Lettre du Toit du Monde*, n° 24, 2018.

sculptures, la représentation de masques spécifiquement créés pour être portés de manière rituelle est peu documentée. L'absence de matériaux organiques préservés de cette époque ne permet pas de prouver scientifiquement si des masques ont été créés et utilisés. Cependant, les cultures paléolithiques ont sûrement eu des pratiques ou des rituels impliquant des ornements faciaux ou des masques qui servaient à des fins symboliques ou cérémonielles. Certains chercheurs ont suggéré que des peintures rupestres ou des objets d'art pourraient avoir été associés à des rituels où les participants décoraient leur visage ou portaient des objets près de leur visage dans le cadre de leurs pratiques culturelles ou cultuelles. Ces ornements peuvent avoir eu une signification spirituelle, sociale ou culturelle au sein de ces communautés. Il faut aborder le sujet des masques paléolithiques avec prudence en raison du peu de preuves archéologiques disponibles, mais sans l'exclure complètement. Notre compréhension des sociétés paléolithiques et de leurs pratiques artistiques évolue continuellement à mesure que des découvertes sont faites, mais à l'heure actuelle, les preuves de masques spécifiquement conçus pour des pratiques rituelles durant cette période restent rares. On ne peut exclure leur fabrication si l'on admet que l'Homme est doté d'une conscience dès le début. Pour Yves Coppens

notre cerveau est ainsi fait qu'avec sa complexité plus grande, sa meilleure irrigation, il va, pour la première fois, savoir qu'il sait, inventer l'environnement culturel au sein de l'environnement naturel, et se trouver tout de suite doté de cette gamme extravagante et bien sûr nouvelle de facettes, cognitive, technique, intellectuelle, esthétique, éthique, spirituelle<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Yves COPPENS, « Les religions des hommes du Paléolithique », Communication présenté à l'Académie des sciences morales et politiques, Paris, 2015.

Pour le paléontologue, l'homme, dès son apparition sur Terre, est religieux. Dans une interview pour le magazine *Le Point*<sup>53</sup>, il déclarait que « pour les préhistoriens, c'est seulement vers 300 000 ou 400 000 ans avant notre ère que naît le sens du sacré, quand apparaissent des objets conçus uniquement pour des rituels. Mais je ne suis pas d'accord avec cette analyse. Observez les peuples premiers : tout pour eux est symbolique et sacré. L'homme symbolique arrive avec les premières pierres taillées. » Coppens annonce sans ambages que « l'homme est né religieux »<sup>54</sup>. Les traces de rituels existent sur de nombreux sites de fouilles paléolithiques. Des objets liés à ces rituels ont été mis au jour, certainement des objets qui permettent la communication entre l'homme et des esprits supérieurs. Un « masque » a été également retrouvé sur le site de la Roche-Cottard, à Langeais (Indre-et-Loire). L'objet remonte à la période moustérienne (Paléolithique moyen, de 350 000 à 35 000 ans avant notre ère), et plus précisément à environ 40 000 ans. C'est un objet en pierre et en os, « intentionnellement modifié par l'homme »<sup>55</sup>, qui évoque un visage humain.

### 1.3.2 RITES MASQUÉS AU NÉOLITHIQUE

Au Sahara, à partir du néolithique, alors que le désert était moitié moins étendu qu'aujourd'hui, des populations leucodermes gravaient sur des parois rocheuses des humains et des animaux sauvages. Sur une gravure pariétale, à Tin Teggert (Algérie), deux personnages semblent porter un masque (que l'on décèle grâce au polissage

---

<sup>53</sup> Yves COPPENS, « L'homme est né religieux », *Le Point*, n° 2049, 2011, p. 193.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Jean-Claude MARQUET, Michel LORBLANCHET, « Le "masque" moustériens de la Roche-Cotard », *Paléo*, n° 12, 2000, p. 335.

exagéré de la roche). Cette première période, dite bubaline (représentation de grands bovidés), se superpose, selon le préhistorien Henri Lhote, avec la période des «têtes rondes»<sup>56</sup>, sans que l'on ne puisse rien affirmer, si ce n'est que la faune représentée est identique entre «bubale» et «têtes rondes». De nombreux dessins des «têtes rondes» représentent souvent des personnages masqués aux traits négroïdes<sup>57</sup>. Ce qui fait conclure à Henri Lhote que deux types humains, négroïde et europaïde, ont cohabité au Sahara durant cette période. Emblématique de la période des «têtes rondes», la «Dame noire» de Sefar [Figure 4 p. 205], est masquée et renvoie à un rituel sacré. La scientifique Malika Hachid qui a souvent arpenté ces lieux de témoignages millénaires, se laisse emporter par la finesse de cet art rupestre :

Au stade ultime de leur évolution, les Têtes Rondes produisent de superbes personnages animés de mouvements, souvent une sorte de marche rampante ou dansante, d'une très grande souplesse. Il s'agit réellement de chefs-d'œuvre où l'art de la parure corporelle, les peintures et les scarifications deviennent exubérants. Le port des bracelets et des colliers se généralise. Les «Initiés» sont parmi les plus beaux. Mais les conventions ne changent pas : le visage n'a toujours pas

---

<sup>56</sup> Cette expression tient son origine des dessins rupestres d'êtres humains dont la tête est simplement une sphère sans traits faciaux ni cheveux.

<sup>57</sup> « Vient maintenant la question de la "période des Têtes rondes", laquelle n'est représentée que par des peintures dont le principal ensemble se trouve au Tassili, mais dont il existe quelques éléments dans l'Ennedi. En ce qui concerne l'âge de ces peintures, nous savons de source certaine qu'elles sont antérieures à la période bovidienne, mais il a été jusqu'ici impossible de les situer par rapport à la "période du bubale". Tout ce que l'on peut mettre en évidence — et j'ai déjà eu l'occasion de l'écrire — c'est que la faune figurée est identique à celle de cette dernière période et que le bubale lui-même en fait partie. » Henri LHOTE, « Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des peintures rupestres », *Journal de la Société des Africanistes*, n° 2, 1970.

d'yeux ou ils sont cachés par un loup<sup>58</sup>, mais, en revanche, il n'est pas rare maintenant de distinguer les lèvres et le nez bien visibles dans les profils<sup>59</sup>.

La spiritualité inscrite dans l'esthétique de ces personnages fait penser soit à des humains ayant un rôle précis à jouer lors des cérémonies, soit à des héros de récits mythiques. Ce sont des femmes et des hommes initiés aux codes qui permettent d'accéder à l'occulte, intercédant pour le reste de la communauté, comme le chaman des ethnies d'Asie septentrionale ou d'Amérique du Nord, à la fois prêtre et magicien<sup>60</sup>.

Loin des sables dorés qui commençaient à s'étendre sur le Sahara néolithique, les peuples de Chine, à la même période, s'adonnaient à des rituels masqués, les *Nuo*, qui visaient à expulser les démons.

Les cérémonies auxquelles ce terme (*Nuo*, NDR) est appliqué font état de l'expulsion des énergies usées de l'année et d'une purification en vue d'accueillir les nouvelles<sup>61</sup>.

Des poteries datant de 4500 ans avant notre ère portent des dessins d'hommes masqués, probablement des sorciers, et de poissons, signe que ces animaux aquatiques étaient élevés au rang de dieux. Le rituel *Nuo* est profondément enraciné dans la culture chinoise et continue d'être pratiqué lors de festivals, de cérémonies religieuses et d'autres événements culturels. En 2009, l'UNESCO l'a

---

<sup>58</sup> Le loup a la même fonction que le masque dans le rituel. Les yeux sont cachés afin que le célébrant sorte de la réalité et entre en contact avec les esprits.

<sup>59</sup> Malika HACHID, *Le Tassili des Ajjer: aux sources de l'Afrique, 50 siècles avant les pyramides*, Alger-Paris, Edif 2000 Paris-Méditerranée, 1998, p. 206.

<sup>60</sup> Malika HACHID, *Le Tassili des Ajjer : aux sources de l'Afrique, 50 siècles avant les pyramides*, op. cit. p. 205.

<sup>61</sup> Sylvie BEAUD, « Masques de Chine, visage du nuo : du patrimoine à l'art premier » [en ligne], *Ateliers d'anthropologie*, n° 43, 2016, consulté le 14 février 2023.

reconnu comme faisant partie du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, soulignant son importance culturelle et historique.

Une interprétation plus approfondie des traces laissées par les peuples néolithiques n'est actuellement pas possible. Notre compréhension de leur signification et de leur fonction est limitée. Ces masques témoignent toutefois de la richesse culturelle et similaire des communautés humaines de cette période.

### 1.3.3 LE MASQUE DANS LES CIVILISATIONS PHÉNICIENNE, GRECQUE ET ROMAINE

***LE MASQUE EST UN  
DES MOYENS D'EXPRIMER  
L'ABSENCE DANS LA  
PRÉSENCE<sup>62</sup>.***

Le masque était présent dans les grandes civilisations de l'Antiquité, et particulièrement dans celles qui ont exercé une influence directe sur la Sardaigne, dans diverses occasions : funéraires, religieuses, festives, etc.

#### ▪ PHÉNICIENS ET CARTHAGINOIS

Avec les masques de la Grèce antique et ceux de Rome, il nous a paru essentiel d'aborder le masque phénicien, puisque la Sardaigne,

---

<sup>62</sup> Jean-Pierre VERNANT, « Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide », *L'Homme*, vol. 25, n° 93, 1985, p. 46.

déjà influencée par les Grecs<sup>63</sup>, a été une terre phénicienne et carthaginoise (durant près de 3 siècles) sur laquelle ont été fondées plusieurs places fortes sur les côtes, avant de devenir romaine.

Tout au long de notre étude, nous avons trouvé de nombreuses références à Dionysos (dont les rites masqués des carnivals contemporains seraient une réminiscence). Il se trouve que les sites archéologiques phéniciens dévoilent la présence de sanctuaires dans lesquels était vénéré Eshmun, dieu phénicien de la guérison, de la mort et de la résurrection, assimilé par les habitants de Sidon à Asclépios, dieu grec de la médecine, mais aussi à Dionysos :

Les nombreuses références aux mythes dionysiaques sur les parois des grottes funéraires ainsi que sur les sarcophages sculptés en plomb trouvés à Sidon et dans sa région laissent penser que l'aspect dionysiaque d'Eshmun a pris par la suite, à l'époque romaine, une importance considérable, conforme cela dit au développement des croyances eschatologiques dans l'ensemble de l'Empire romain<sup>64</sup>.

De nombreuses études font état de la présence de Dionysos dans le monde phénico-punique. Dans sa thèse, Paola De Vita note que :

Il est plus probable que la présence du dionysisme dans le monde phénico-punique soit à situer entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le début du XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., à la suite des

---

<sup>63</sup> Le nom de Santa Maria de Nabui, dans le golfe d'Oristano en Sardaigne, vient de *Νεάπολις* (Neapolis) et bien qu'on ne trouve aucune trace historique ou archéologique de leur passage, le toponyme semble indiquer une fondation par les Grecs de cette importante ville dans l'Antiquité. Elle a été également occupée par les Phéniciens, les Carthaginois et les Romains.

<sup>64</sup> Catherine APICELLA, « Asklépios, Dionysos et Eshmun de Sidon : la création d'une identité religieuse originale », dans *Transferts culturels et politiques dans le monde hellénistique*, Paris, Edition de la Sorbonne, 2006, p. 147.

mouvements des peuples égéo-anatoliens qui se sont installés en Phénicie et en Palestine<sup>65</sup> (cit. originale E).

À Carthage, c'est sous les traits du dieu Shadraba qu'apparaît Dionysos. Ahlem Boussaada Jalloul situe la place du dieu grec dans la religion carthaginoise :

Liber Pater-Bacchus introduit en Afrique dès l'époque hellénistique par le biais du Dionysos grec, fut associé à Shadraba, une divinité locale. À l'époque romaine, la diffusion de son culte se répandit sur la quasi-totalité des territoires africains; les très nombreuses traces archéologiques (textes épigraphiques, temples, sculptures et mosaïques) viennent confirmer ceci. Toutefois, les sites de la tripolitaine, ancien comptoir phénicien, avec la Numidie, jouèrent un rôle prépondérant dans la religion bachique surtout avec l'avènement de la dynastie sévérienne, au début du III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Liber en Afrique, outre son aspect de dieu de la fertilité et de la fécondité, apparaît particulièrement comme un dieu cosmocrator (dompteur des félins et des forces de la nature), qui joue essentiellement un rôle officiel et politique dans la cité, en tant que dieu et génie de la patrie<sup>66</sup>.

Cela est confirmé par Colette Picard qui relève que :

[...] une inscription bilingue de Lepcis Magna révèle que la cité comptait parmi ses divins patrons Liber Pater, nom latin de Dionysos en Afrique, que le texte néopunique appelle Shadraba<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Paola DE VITA, *Il dionismo nelle comunità puniche: il caso di Mozia*, Thèse de doctorat, Università di Bologna, Bologna, 2013, p. 6.

<sup>66</sup> Ahlem BOUSSAADA JALLOUL, *Liber Pater en Afrique*, Thèse de doctorat, Sorbonne Université, Paris, 1989, résumé.

<sup>67</sup> Colette PICARD, « Les représentations du cycle dionysiaque à Carthage dans l'art punique », *Antiquités africaines*, n° 14, 1979, p. 109.

Par ailleurs, Colette Picard insiste sur le fait que les masques carthaginois ont la même destination qu'en Grèce :

Les masques puniques ne sont pas des masques funéraires de type égyptiens ou mycéniens, mais des accessoires culturels comme leurs homologues grecs. Ils sont dédiés à Tanit et sans doute à Baal Hammon ou à Resep; les Satyres sont offerts à Shadrappa-Dionysos<sup>68</sup>.

[...] les masques démoniaques portent parfois les emblèmes de Tanit; ils sont très proches des masques offerts à Artemis-Orthia, liés à des danses sacrées et à des rites initiatiques patronnés par la déesse, à qui fut égalée Tanit. Or, il semble qu'au tophet aussi, des danses rituelles aient accompagné les sacrifices molek, et des rites secrets accomplis pour désarmer les démons de la vengeance : les masques ne sont-ils pas liés à ces liturgies<sup>69</sup>?

Ainsi, avec les civilisations phénicienne et carthaginoise (autant qu'avec les civilisations grecque et romaine), l'introduction du culte de Dionysos en Sardaigne (et plus largement dans l'ensemble du bassin méditerranéen) a été importante et a significativement pu imprégner les rituels des fêtes agropastorales modernes.

Durant l'époque des cités puniques, on retrouve le masque sous diverses formes. Il est parfois utilisé comme bijou pendentif, comme masque silénique<sup>70</sup> qui dérive de modèles de la Grèce archaïque [Figure 12 p. 210] ou encore comme masque viril, également appelé

---

<sup>68</sup> Colette PICARD, « Sacra Punica. Étude sur les masques en céramique et les rasoirs en bronze, en forme de hache, trouvés à Carthage », dans *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*, vol. 4e, coll. « Annuaire 1964-1965 », 1964, p. 446.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>70</sup> Les Silènes sont des créatures mi-homme mi-bête, avec des oreilles et une queue de cheval et un phallus en érection ; à partir du <sup>v</sup>e av. J.-C. Silène désigne un dieu phrygien, père adoptif et précepteur de Dionysos.

«grimaçant» [Figure 13 p. 210]. Sur l'île, ces masques avaient une fonction apotropaïque dans un contexte uniquement funéraire, notamment celle d'épouvanter les esprits maléfiques qui viendraient perturber le repos des morts.

La bouche des masques grimaçants puniques présente un large sourire, égal à celui qu'Homère décrivait comme le «sourire sardonique»<sup>71</sup>. Ce «sourire sardonique» serait un trait figé sur le visage de morts sacrifiés en Sardaigne. Salluste, au 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère, décrit l'herbe sardonique<sup>72</sup> dont des auteurs antiques prétendent qu'elle servait à tuer les vieilles personnes en Sardaigne. Mais, «D'autres variantes attribuent la suppression des septuagénaires non pas aux Sardes, mais aux colons carthaginois en Sardaigne»<sup>73</sup> (cit. originale F). Cette herbe, qui ressemble à de l'ache de Sardaigne, est en réalité de l'œnanthe safranée. Une plante très toxique, qui a la faculté de contracter les muscles du visage, donnant cette impression de sourire figé. En Grèce, elle est connue sous le nom de «fleur-vin», qui évoque l'ivresse létale après son ingestion. Une récente découverte

---

<sup>71</sup> « Sur la description du visage de celui qui rit d'un rire sardonique, les différentes gloses sont d'accord. Ainsi, par exemple, Eustache (Cotnm. Od., XX, 1893/735) : "Cela indique celui qui, mordu intérieurement par la colère ou le chagrin, rit du bout des lèvres, en contractant et étirant la bouche (σασσηρέναι). Sardanos chez Homère, sardonios ailleurs, désigne un rire contracté et étiré (σασσηρός), et sarcastique." De même, la scholie à la Rep., 337 a (éd. Greene) : "le rire contracté et étiré (σασσηρότα) est appelé sardonique (...). Σαίρειν veut dire étirer la bouche (διέλχειν) et l'ouvrir largement (χαίρειν)" », in Dominique ARNOULD, « Mourir de rire dans l'Odyssee : les rapports avec le rire sardonique et le rire dément », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 1958, p. 5.

<sup>72</sup> Salluste décrivant la Sardaigne : « Il n'y croît non plus aucune herbe vénéneuse, si ce n'est la plante sardonique, qui ressemble à de l'ache. Quand on en a mangé, elle contracte les muscles de la bouche, et tue en causant la convulsion du rire » (*Venenum quoque ibi non nascitur, nisi herba [quae Sardoa dicitur] apiastro similis, quae comesa ora rictus dolore contrahit, et quasi ridentes interimit*) in SALLUSTE, *Œuvres complètes de Salluste*, Paris, Librairie Garnier frères, 1865, trad. de Charles Durosoir, p. 355.

<sup>73</sup> Ignazio DIDU, *I greci e la Sardegna: il mito e la storia*, 2a ed, Cagliari, Scuola sarda, 2003, p. 23.

scientifique hypothétise un lien entre l'ingestion de l'œnanthe safranée et le sourire sardonique :

Ces observations sont pertinentes pour une série d'observations historiques et ethnopharmacologiques sur l'identification de l'herbe sardonique et les détails moléculaires de la contraction musculaire faciale causée par son ingestion (*risus sardonicus*)<sup>74</sup> (cit. originale G).

Ce sourire sardonique se retrouve sur les masques virils mis au jour lors de fouilles archéologiques sur les lieux d'implantation des cités puniques en Sardaigne. Mais, il est vraisemblable que le terme « sourire sardonique » ait été utilisé par les Grecs pour caractériser les traits figés des Sardes empoisonnés. Et uniquement cela.

Pourquoi ce « sourire sardonique » sur les masques en pierre retrouvés lors des fouilles archéologiques en Sardaigne nous intéresse-t-il? Parce qu'il existe une sorte de parenté entre ces masques puniques et les masques en bois du Mamuthone que l'on trouve dans le carnaval de Mamoiada : une parenté d'expression, et même une filiation, selon certains. Mais il faut rester prudent, car ces masques puniques ont été trouvés dans un contexte funéraire et des chercheurs comme Giovanni Lilliu et Gennaro Pesce sont enclins à penser qu'ils servaient uniquement de talismans afin d'éloigner les mauvais esprits. Le rire sardonique décrit par les auteurs grecs de l'Antiquité ne concerne pas ces masques phéniciens ou puniques que l'on trouvait dans de nombreux endroits du bassin méditerranéen, mais plutôt le rictus observé en Sardaigne sur les morts empoisonnés avec de l'herbe sardonique lors de cérémonies sacrificielles. Si les auteurs grecs avaient voulu désigner précisément le masque phénicien ou punique, ils ne

---

<sup>74</sup> Giovanni APPENDINO, Federica POLLASTRO, Luisella VEROTTA, « Polyacetylenes from sardinian *Oenanthe fistulosa*: a molecular clue to *risus sardonicus* », *Journal of natural products*, USA, 2009, p. 962.

l'auraient pas qualifié de « sardonique », terme qui ne se rapporte qu'à la Sardaigne.

▪ GRECS

Autour d'un héros, tout devient tragédie; — autour d'un demi-dieu, tout devient satire; — autour de Dieu, tout devient — quoi donc? peut-être « univers »<sup>75</sup>?

**Dionysos est autant un héros, un demi-dieu, qu'un dieu**<sup>76</sup>.

Les Grecs étaient porteurs, dans certaines occasions religieuses, de masques<sup>77</sup>, lors des dionysies, par exemple, qui se déroulaient toujours dans un théâtre. Cela complique la distinction entre le masque religieux et le masque de théâtre. En effet, c'est à l'occasion des fêtes en l'honneur de Dionysos qu'étaient également donnés les spectacles lyriques (qui prennent alors un caractère sacré)<sup>78</sup>. Jean-Pierre Vernant insiste sur la différence entre le masque de théâtre, sculpté pour donner au personnage une expression tragique, et le masque cultuel qui, lui-même, est de deux types : le premier porté par

---

<sup>75</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal* [en ligne], Paris, Mercure de France, 1913. La traduction par Henri Albert du mot « Welt » (« Monde ») par « Univers » ne se retrouve pas dans d'autres traductions.

<sup>76</sup> Paraphrase pour résumer la pensée de Nietzsche sur Dionysos. In Friedrich NIETZSCHE, *L'Origine de la Tragédie*, Paris, Mercure de France, 1906.

<sup>77</sup> Les différents types de masques grecs : Gorgoneion, masque de Gorgone aux facultés apotropaïques ; Mormolukeion, masque tragique ou comique, il est porté par les fidèles de Dionysos ; Dionysion, masque qui représente Dionysos.

<sup>78</sup> « [...] les concours dramatiques ne sont pas dissociables du cérémonial religieux en l'honneur de Dionysos. Ils se déroulent à l'occasion des fêtes du dieu, lors des Grandes Dionysies urbaines, et conservent jusqu'à la fin de l'Antiquité un caractère sacré. Au reste l'édifice même du théâtre ménage, dans son enceinte, une place à un temple de Dionysos; au centre de l'orchestra se dresse, pour le dieu, un autel de pierre, la thymelê, et, sur les gradins, à la place d'honneur, le plus beau siège est réservé au prêtre de Dionysos », in Jean-Pierre VERNANT, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2, Paris, Éd. la Découverte, coll. « La Découverte poche Sciences humaines et sociales » 102, 2004, p. 25. [Figure 15 p.212]

les fidèles lors de rituels religieux, l'autre représentant Dionysos lui-même<sup>79</sup>. Pourquoi faut-il un masque pour faire apparaître un dieu? Parce que, dans la pensée grecque (mais on pourrait dire que cela est universel), «représenter les dieux, c'est évidemment montrer l'invisible»<sup>80</sup>. Ce qui met en lumière un paradoxe que l'on retrouve aussi dans la religion chrétienne : le réel est invisible, le visible n'est qu'une apparence, parfois trompeuse. Ainsi, pour apparaître aux hommes afin qu'un culte puisse leur être rendu, les dieux ont leur représentation soit sous forme de statues sacrées, soit sous forme de masques rituels.

Homme-femme, au visage fardé, encadré de longues tresses, au regard étrange, vêtu d'une robe asiatique, Dionysos se fait passer pour l'un de ses prophètes, venu pour révéler aux yeux de tous l'épiphanie du dieu dont les manifestations essentielles sont les métamorphoses, le déguisement et le masque<sup>81</sup>.

Cette description de Dionysos fait penser au personnage central de la *Sartiglia* d'Oristano, le *componidori*, que nous voyons évoluer dans notre film documentaire *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*<sup>82</sup>, et que nous présentons dans un portrait détaillé plus loin.

Les Grecs utilisaient le masque pour représenter plus particulièrement certaines puissances divines. Jean-Pierre Vernant n'en cite

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Colette JOURDAIN-ANNEQUIN, « Représenter les dieux : le panthéon des cités », dans *Les Panthéons des cités. Des origines à la Périégèse de Pausanias*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013, p. 190.

<sup>81</sup> Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2, *op. cit.* p. 39.

<sup>82</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), 2021, *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, *op. cit.*

que trois : Gorgô (Méduse), Artémis et Dionysos<sup>83</sup>. La Méduse, selon Vernant n'est que masque, elle « opère à travers le masque, dans et par lui »<sup>84</sup>. Des trois gorgones, c'est la seule mortelle, décapitée par Persée. Elle montre un visage grimaçant et effrayant que le monde grec reproduit sous forme de masque et expose dans tout lieu comme un talisman. Elle est à la fois humaine et animale, jeune et vieille, laide et belle, féminine et masculine. À l'époque hellénistique, son visage deviendra resplendissant de beauté. C'est ce séduisant visage féminin que les Siciliens modernes ont choisi pour figurer sur leur emblème. En ce qui concerne Artémis, il n'y a pas de masque, c'est son culte qui est masqué. Lors des cérémonies initiatiques, sous le patronage de la déesse courotrophe, les jeunes gens se déguisent et se masquent.

Certains [masques] représentent des vieilles femmes à la figure complètement ridée, à la bouche édentée, qui évoquent les Grées, sœurs lointaines des Gorgones. Il y a aussi des satyres grimaçants, des Gorgô en grand nombre, des faces grotesques, plus ou moins bestiales, parfois informes. On y trouve aussi des visages impassibles de jeunes guerriers casqués<sup>85</sup>.

Au contraire, Dionysos est un dieu-masque comme le qualifie Vernant<sup>86</sup>. Ce dieu conquérant a été honoré dans l'ensemble du monde grec où des dionysies étaient organisées. L'Italie méridionale

---

<sup>83</sup> Jean-Pierre VERNANT, Pierre VIDAL-NAQUET, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2, *op. cit.*, p. 26.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 38. Affirmation contestée par d'autres chercheurs qui, s'appuyant sur des découvertes archéologiques dans les *domus* romaines du Haut-Empire, définissent Dionysos comme le dieu des masques plutôt que le dieu-masque. Cf. Jean-Marie PAILLER, « Dionysos avec ou sans masque ? Du commentaire des images au débat des mots », *Revue d'études antiques*, n° 42, 1995, p. 105.

et la Sicile furent de ces terres sur lesquelles le dieu du vin était vénéré. Dès le <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle av. J.-C., Sophocle le désigne comme dieu qui règne sur l'Italie<sup>87</sup>. Dionysos a rapidement conquis les civilisations du bassin méditerranéen sous des formes différentes, mais toujours masquées : il est Eshmun chez les Phéniciens, Shadrappa chez les Carthaginois, Osiris chez les Égyptiens (selon Hérodote, mais des spécialistes considèrent qu'il s'agit d'une équivalence et non d'un syncrétisme<sup>88</sup>).

[En Inde,] Dionysos et Shiva représentent deux formes bien spécifiées d'un même archétype, remontant sans doute au début du Néolithique, quand les communautés humaines se sont organisées en agglomérations villageoises et que ville et territoire se sont donc séparés, sans que cela aboutisse évidemment à une scission totale<sup>89</sup>.

Dans le passage ci-dessous des *Métamorphoses*, Ovide brosse le portrait de Dionysos-Bacchus à travers les différents noms qui le désignaient et l'étendue géographique sur laquelle il régnait :

---

<sup>87</sup> Charles Victor DAREMBERG, Edmond SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* [en ligne], 9 vol., Paris, Hachette, 1919.

<sup>88</sup> Laurent COULON, « Osiris chez Hérodote », dans *Regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, Lyon, coll. « Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique », 2010, p. 179.

<sup>89</sup> Pierre LÉVÉQUE, « Dionysos dans l'Inde », dans *Inde, Grèce ancienne. Regards croisés en anthropologie de l'espace*, vol. 576, présenté à Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1992, p. 135.

Bacchus<sup>90</sup>, Bromius<sup>91</sup>, Lyaéus<sup>92</sup>,  
le Né du Feu<sup>93</sup>, le Double Engendré<sup>94</sup>, le Seul à Deux Mères<sup>95</sup>,  
et encore : fils de Nysa<sup>96</sup>, fils de Thyoné le Jamais Tondue<sup>97</sup>,  
Lénéus le Semeur de Vigne de Joie<sup>98</sup>,  
Nyctelius, Eléleus<sup>99</sup> notre père et Iacchus et Euhan<sup>100</sup>  
et tous les noms multiples que par les villes de Grèce

---

<sup>90</sup> Bacchus, βᾶκχος, du sanscrit baksha, manger. (Littré)

<sup>91</sup> « Bromius, sub. m. (Myth.) ce mot vient de βρόμος, bruit ; & Bacchus a été surnommé Bromius, ou parce qu'il naquit, dit-on, au bruit d'un coup de tonnerre, qui fit accoucher Sémélé sa mère, ou parce que les Bacchantes, femmes particulièrement attachées à son culte, étoient fort bruyantes. » (Encyclopédie Diderot, 1<sup>re</sup> édition).

<sup>92</sup> « Lyæus, (Littér.) surnom de Bacchus chez les Latins, qui signifie la même chose que celui de liber ; car si liber vient de liberare, délivrer, Lyæus vient du grec λύειν, détacher, *quia vinum curis mentem liberat & solvit*, parce que le vin nous délivre des chagrins. Pausanias appelle Bacchus Lysius, qui est encore la même chose que Lyæus. » (Encyclopédie Diderot, 1<sup>re</sup> édition).

<sup>93</sup> Purigenês : Retiré des entrailles de sa mère morte foudroyée, par son père, Zeus.

<sup>94</sup> Dithurambos : Né du ventre de sa mère et de la cuisse son père.

<sup>95</sup> « Si les hymnes attribuent ainsi deux mères et deux naissances à Dionysos, ils affirment cependant l'unité du dieu ; né deux fois, c'est toujours la même personne. En effet, plusieurs des hymnes qui le célèbrent font allusion tout à la fois à l'une et à l'autre de ses naissances. » In Jean RUDHARDT, « Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les Hymnes orphiques », *Revue d'histoire des religions*, n° 219-4, 2002, p. 491.

<sup>96</sup> Nysa, montagne de la mythologie grecque où Dionysos fut élevé. Mais il pourrait aussi s'agir de la ville mythique d'Osiris. Le lieu pourrait se trouver, selon les spécialistes, en Inde, en Éthiopie, en Lybie ou en Arabie.

<sup>97</sup> Thyoné est le nom porté par Sémélé, la mère mortelle de Dionysos, après que celui-ci l'eut ressuscitée. « Jamais tondu » : Dionysos porte les cheveux longs alors que la tradition voulait que les hommes en Grèce coupent leurs cheveux à l'âge adulte.

<sup>98</sup> « [...] celui qui préside aux pressoirs, Lenaios. » In Charles Victor DAREMBERG, Edmond SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* [en ligne], *op. cit.*, article Bacchus.

<sup>99</sup> Nyctelius, dont les mystères se célèbrent la nuit ; Eléleus, en référence aux agitations des célébrants lors des mystères bacchiques.

<sup>100</sup> Épithètes données à Bacchus en référence aux cris lancés lors des manifestations en son honneur.

tu portes, Liber<sup>101</sup> : toi, ta jeunesse est inépuisable,  
toi, enfant éternel, toi le plus beau qu'on voie  
du haut du ciel : toi te voilà sans cornes,  
tête de petite fille : l'Orient t'est soumis<sup>102</sup> jusqu'où  
l'Inde sans couleur est cerclée du Gange lointain<sup>103</sup>.

Cette omniprésence de Dionysos, le dieu masqué, dans l'Antiquité n'a certainement pas disparu avec la christianisation. Notons que certains épisodes de la vie de Dionysos semblent se répéter dans la vie de Jésus : un père divin et une mère mortelle, la résurrection, la symbolique du vin qui dans les deux cas se transforme en sang rédempteur, etc. Gregory J. Riley avance que les premiers chrétiens n'ont pas été séduits par la parole du Christ, mais par sa ressemblance avec les dieux et héros gréco-romains, dont Dionysos, et l'espoir d'une vie éternelle offerte à tous les mortels, ce que ne propose pas la mythologie grecque<sup>104</sup>. « Quand changent les religions, on constate, toujours et partout, que la nouvelle se love aux endroits déjà sacralisés par l'ancienne », écrit Anne Lombard-Jourdan<sup>105</sup>, cela vaut aussi bien pour les temples que pour les rituels.

---

<sup>101</sup> Nom d'un ancien dieu romain, attribué par la suite à Bacchus.

<sup>102</sup> Les légendes de Dionysos le donnent conquérant de l'Asie, à la tête de son armée de Pans.

<sup>103</sup> OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017, trad. de Marie COSNAY, livre IV, 11-21.

<sup>104</sup> Gregory J. RILEY, *Un Jésus, plusieurs Christs : essai sur les origines plurielles de la foi chrétienne*, Genève, Labor et Fides, coll. « Essais bibliques » 31, 2002, trad. de Jean-François REBEAUD.

<sup>105</sup> Anne LOMBARD-JOURDAN, *Aux origines de carnaval* [en ligne], Odile Jacob, coll. « Hors collection », 2005, p. 14.

▪ DANS LA ROME PRÉCHRÉTIENNE ET EN ÉTRURIE

Les Étrusques, s'ils n'ont pas dominé et occupé la Sardaigne<sup>106</sup>, ont établi des liens commerciaux avec les Sardes et avec les Carthaginois installés dans l'île, participant ainsi au courant culturel qui circulait entre Grecs et Carthaginois sur la mer Tyrrhénienne. À Tharros, près d'Oristano, la mise au jour d'une amphore attique, acheminée depuis la côte étrusque, pourrait confirmer ce lien commercial entre l'Étrurie et les Punico-Sardes. On ne peut imaginer que ces échanges se soient limités à des amphores ou de la vaisselle. Les masques, très présents dans la culture étrusque, ont certainement exercé une influence sur la culture sarde. Ranuccio Bianchi Bandinelli rappelle toutefois que les Étrusques, comme la plupart des civilisations de l'Antiquité s'étaient contentées d'effleurer la Sardaigne sur son pourtour, alors que les Romains, derniers occupants de l'Antiquité, tentèrent, en vain, de la dominer complètement :

À côté des Carthaginois, les Grecs et les Étrusques n'avaient occupé que les zones côtières. Les Romains non plus ne purent s'implanter solidement à l'intérieur, pas même après la Première Guerre punique, à l'issue de laquelle ils réduisirent en province la Sardaigne et la Corse. La guérilla, qui se poursuivit pendant des siècles, contraignit Auguste [...] à l'assujettir à un régime militaire<sup>107</sup>.

Avec les Romains, comme auparavant avec les Grecs, les Phéniciens et certainement les Étrusques, les rituels et les fêtes masqués

---

<sup>106</sup> Alexis FAVITSKI (DE), *Les Étrusques - Une civilisation mystérieuse de Méditerranée*, film documentaire, 2022. On sait grâce, aux fouilles en Corse, que les Étrusques étaient installés dans l'Île de Beauté. Une tombe en hypogée, particulièrement riche, nous renseigne sur la présence étrusque en Corse. On ne peut imaginer que leurs expéditions n'aient atteint la Sardaigne distante de seulement douze kilomètres.

<sup>107</sup> Ranuccio BIANCHI BANDINELLI, Antonio GIULIANO, Jean-Paul THUILLIER, *Les Étrusques et l'Italie avant Rome: de la protohistoire à la guerre sociale*, Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Monde romain », 2008, p. 86.

ont continué à aborder les rives sardes. À une nuance importante : passé dans le monde romain, Dionysos/Bacchus, quittait son masque de dieu du théâtre pour devenir essentiellement le dieu de la vigne. Les ruines de Pompéi et les nombreuses fresques mises au jour sont riches d'enseignements sur le rôle principal du dieu dans le monde latin. Céline Moretti-Maqua, analysant la fresque *Bacchus et le Vésuve*, attire notre attention sur le fait que

Bacchus est représenté sous la forme d'une gigantesque grappe de raisin, avec ses attributs : un thyrses et une panthère. Derrière lui, le Vésuve dont les vignes verdoyantes constituent une des principales richesses de Pompéi<sup>108</sup>. [Figure 14 p. 211]

Le passage du culte de Dionysos vers le culte de son équivalent latin, Bacchus, se fit au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C. via le sud de l'Italie et la Sicile, terres hellénisées. Après la famine de 496 av. J.-C., un temple fut consacré à Déméter et à Dionysos/Bacchus sur l'Aventin à Rome. Dans ce nouvel environnement, que devint le masque qui lui était si étroitement associé? Dans son essai sur Bacchus, Céline Moretti-Maqua note que, lors de certaines cérémonies, le rituel se déroule masqué :

Le culte de Bacchus revêt un caractère nocturne et privé, souvent constitué d'hymnes, de prières, et d'invocations afin que le dieu vienne en personne. Ici la prière est un chant, un hymne collectif. Le rite fait appel aux masques, figurines, offrandes et sacrifices, et il est souvent accompagné de phénomènes de transe et d'exaltation des sens. Dieu du délire mystique, il engendre agitation et frénésie. Les Bacchantes, adoratrices du Dieu incarnent à merveille cet abandon : mouvements de tête, cri rituel, délire furieux. Ces femmes se couvrent de peaux de bouc ou d'autres animaux, se barbouillent le visage de sang

---

<sup>108</sup> Céline MORETTI-MAQUA, *Bacchus, de la civilisation pompéienne au monde médiéval*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010, livre électronique, chapitre « le dieu du vin et de la fertilité ».

ou de raisins écrasés, courent et dansent en poussant des cris après avoir bu du vin pour entrer en extase<sup>109</sup>.

Comme en Grèce, le masque investit le théâtre dans le monde romain. Mais, avec une différence notable : si chez les Grecs le substantif pour désigner le masque et le visage est le même : *prosopon* (le masque de théâtre, vu par le spectateur «se substitue au visage de l'acteur pour donner à voir le visage du personnage»<sup>110</sup>), chez les Romains, en revanche, on distingue le visage (*vultus*) du masque (*persona*, qu'il faut rapprocher du verbe latin *personare*, faire résonner, faire entendre, c'est-à-dire amplifier).

Des comédies, comme les Atellanes, se jouaient masquées. Certains y voient l'ancêtre de la Commedia dell'arte, en raison des types figés de personnages : le bossu Dossennus, le vieillard Pappus, le bouffon Sannio... qui improvisaient sur une sorte de «canovaccio», le visage recouvert d'un masque entier, parfois d'un demi-masque, laissant libre la bouche<sup>111</sup>.

Hors le masque de théâtre dans le monde romain (qui sort de notre champ d'études), d'autres types de masques étaient portés lors de rituels calendaires. C'était le cas lors des Petites Quinquatries, *Quinquatrus minores*, aux Ides de juin (en l'honneur de Minerve) : les joueurs de flûte parcouraient la ville jusqu'au temple de Minerve en

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, chapitre « Le culte Bacchique ».

<sup>110</sup> Florence DUPONT, « Le masque tragique à Rome », dans *Rome et le tragique*, Toulouse, PUM, coll. « Pallas », 1998, p. 353.

<sup>111</sup> Le demi-masque était parfois utilisé par les comédiens des Atellanes, plus pratique à porter. Mais auparavant, en Grèce, « S'en affublaient ceux qui, dans les cérémonies orgiastiques ou dans les spectacles privés de pantomime dionysiaque, désiraient garder leur anonymat. » In Paulette GHIRON-BISTAGNE, « Les demi-masques », *Revue Archéologique*, 1970, p. 272.

vêtements de femme et masqués<sup>112</sup>. Il est intéressant de noter que ces flûtistes jouaient d'un instrument à deux tuyaux (*tibia*) et

formaient à Rome un collège de musiciens dont le rôle était essentiel dans la vie religieuse de la cité : ils officiaient dans les spectacles publics comme lors des funérailles privées, pour les supplications dans les temples ou le cortège militaire du triomphe. La musique en de telles circonstances n'avait pas simplement fonction ornementale, elle imposait un silence solennel contre les bruits profanes et soutenait toute activité rituelle<sup>113</sup>.

On retrouve, dans la Sardaigne contemporaine, cette particularité des flûtistes (à trois tuyaux, les *Launeddas*<sup>114</sup>) instruments autorisés à jouer leur musique (avec les flûtes à bec) lors de rituels dans les églises catholiques. Il ne s'agit pas de comparer et de tirer des conclusions sur des pratiques qui se ressemblent, mais d'en relever les similitudes, les sens identiques, à la manière de Georges Dumézil<sup>115</sup>.

À côté du masque-*persona*, il existe à Rome le masque-*imago*, qui désigne le masque fabriqué à partir de l'empreinte du visage d'un aristocrate défunt : «*L'imago* est le double, l'image spéculaire du

---

<sup>112</sup> Élisabeth GAVOILLE, « Travestissements rituels dans le monde romain » [en ligne], dans *Jouer avec le genre et se jouer du genre : stratégies et usages du travestissement*, Tours, 2016.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Les *Launeddas* sont des flûtes à trois tuyaux qui émettent un son continu grâce à la technique de la respiration circulaire (à la manière d'un instrument à poche, les poumons faisant office de réservoirs d'air). Les *Launeddas* sont typiques et exclusifs de la Sardaigne. Un bronze ithyphallique datant de l'époque nuragique (1800-200 av. J.-C.) met en scène un joueur et son instrument à trois cannes.

<sup>115</sup> Georges Dumézil trouvait que le mythe védique était un mythe de même sens que celui des fêtes de Minerve. In Élisabeth BUCHET, « La grève des Tibicines », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 2010, p. 180.

visage»<sup>116</sup>. Ce masque était porté par des figurants lors de funérailles, pour perpétuer la présence de personnes importantes après leur mort.

Mais, les Latins revêtent le masque également dans des rituels apotropaïques ou d'invocations, ceux consacrés à Bacchus, comme les *Liberalia* ou les Vindémiales<sup>117</sup>, fête des vendanges en l'honneur du dieu cornu que décrit Louis de Jaucourt dans une entrée de l'encyclopédie de 1751 :

Les Latins emprunterent des Grecs ces mêmes jeux. On les voyoit dans les villages réciter des vers burlesques, & couverts de masques barbouillés de lie, tantôt chanter les louanges du dieu du vin, tantôt attacher à des pins des escarpolettes pour s'y balancer hommes & femmes. On portoit par-tout la statue respectable du fils de Sémelé, que suivoit en procession une foule de peuple<sup>118</sup>.

Quant aux *Liberalia*, il n'est aucunement certain qu'elles aient été organisées en l'honneur de Bacchus. Danuta Musial, dans une étude, fait remarquer que

les sources ne sont pas concluantes à ce sujet et [qu']il est impossible de dire avec certitude si la fête tire effectivement son nom du dieu, ou peut-être de la *toga libera*, que les jeunes Romains étaient censés revêtir ce jour-là, ou de la déesse

---

<sup>116</sup> Florence DUPONT, « Le masque tragique à Rome », dans *Rome et le tragique*, op. cit., p. 354.

<sup>117</sup> Vindémiales ou *Vinalia Rustica*, fête qui se déroulait le 19 août pour inaugurer la saison des vendanges. Pour Eugène de Saint Denis, cette fête n'est pas dédiée à Bacchus, mais à Jupiter, comme les fêtes du vin nouveau, les *Vinalia priora* (23 avril) et les *Meditrinalia* (11 octobre). In Eugène DE SAINT DENIS, « À propos du culte de Bacchus », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 27, fascicule 3-4, 1949, p. 706.

<sup>118</sup> Louis DE JAUCOURT, article « Vindémiales », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 17, Paris, 1751, p. 306.

Libertas, ou encore de Jupiter avec le cognomen Liber<sup>119</sup> (cit. originale H).

D'autres sources indiquent que les *Liberalia* honoraient Liber et Libera<sup>120</sup>. Mais, au fond, ce qui nous intéresse ici, c'est qu'à l'occasion de cette fête du 17 mars, des masques (*oscilla*<sup>121</sup> en terre cuite) étaient accrochés aux arbres, figurant Bacchus à qui on adressait une prière, comme l'écrit Virgile dans les *Géorgiques* :

Ils t'invoquent, Bacchus, en leurs chants joyeux; ils suspendent au haut des pins ta mobile image; et soudain le pampre fécondé donne des fruits heureux; l'abondance remplit les vallées, les forêts profondes, tous les lieux vers lesquels les vents inclinent ta divine figure<sup>122</sup> (cit. originale I).

En dehors des *Liberalia*, lorsqu'on évoque Bacchus, c'est surtout aux Bacchanales que l'on pense. Ces fêtes étaient aussi une occasion de sortir les masques. Mais pas seulement. Doit-on y voir les ancêtres de nos carnivals actuels? Si l'on s'appuie sur certains aspects de la fête, il y a une filiation entre les Bacchanales et le carnaval : libération des contraintes sociales, transgressions, danses extatiques, musiques, masques. Les deux fêtes célèbrent le renouveau de la nature et sont un défi à l'autorité. Le pouvoir romain se méfiait des

---

<sup>119</sup> Danuta MUSIAL, « Divinities of the Roman Liberalia », *Przegląd Humanistyczny*, vol. 57, 2 (437), 2013, p. 96.

<sup>120</sup> « À côté de Liber et Libera, honorés ainsi dans la longue fête des *Liberalia*, la nouvelle inscription de Lavinium fait apparaître la figure de Cérès, elle aussi divinité de la fécondité et des moissons. » In Raymond BLOCH, « Une lex sacra de Lavinium et les origines de la triade agraire de l'Aventin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 98-2, 1954, p. 207.

<sup>121</sup> Les *oscilla* sont des bas-reliefs souvent ronds (seuls ceux en marbre ou en terre cuite nous sont parvenus) sculptés des deux côtés. Beaucoup représentent des masques, fréquemment de Dionysos.

<sup>122</sup> VIRGILE, *Géorgiques*, lib. II, cité dans Auguste GEFFROY, « L'École française de Rome, ses premiers travaux », *Revue des Deux Mondes*, vol. 57, 1883, p. 673.

Bacchanales en tant que manifestation « secrète », donc dangereuse pour l'ordre. Tout comme l'Église catholique, bien qu'ayant intégré le carnaval à son calendrier liturgique (fête qui précède le carême) est restée hostile à cette manifestation d'origine païenne, dont les débordements semblaient être une menace : renversement de l'ordre social, ivresse, sexualité, libération de la parole, etc.

Dans *Dionysus : Mith and cult*, Walter F. Otto explique que, dans le contexte bacchique, les masques sont un élément crucial du rituel, permettant une sorte de personnification ou d'incarnation divine. Lorsqu'un participant revêt le masque, il se défait de son identité personnelle et devient un réceptacle pour Dionysos, incarnant l'essence et l'esprit chaotique du dieu. Cet acte reflète l'éthique dionysiaque plus large qui consiste à briser les barrières entre le mortel et le divin, ainsi qu'entre l'identité individuelle et l'extase collective<sup>123</sup>.

## 1.4 LE MASQUE DANS LE MONDE CONTEMPORAIN

***EN AFRIQUE ON DIT :***  
**« ACHETER UN MASQUE, C'EST  
FAIRE UNE RENCONTRE »<sup>124</sup>**

Nous n'avons pas pour ambition d'être exhaustifs dans la présentation et la signification des masques utilisés dans des rituels. Nous nous appuierons sur quelques pratiques qui ont retenu notre attention, notamment en Afrique, où encore aujourd'hui de

---

<sup>123</sup> Walter F. OTTO, *Dionysos: myth and cult*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1995.

<sup>124</sup> Anna SZMUC, *Amateurs de masques* [en ligne], France Culture, *Surpris par la nuit*, Paris, 2002, consulté le 11 février 2024.

nombreux rites masqués se déroulent à des moments importants pour les communautés humaines. Jean-Jacques Breton, dans *Les Arts premiers*, classe les masques africains en quatre grandes catégories : les masques d'initiations, les masques de confréries, les masques des rites agraires, les masques festifs<sup>125</sup>.

### LES SÉNOUFOS

Chez les Sénoufos d'Afrique de l'Ouest. Les rituels liés aux masques varient selon l'utilisation et la signification symbolique de ces derniers au sein des diverses communautés sénoufos. Voici quelques exemples de rituels avec les masques sénoufos :

- **Les masques de danse** : plus qu'un masque, il s'agit d'un costume zoomorphe recouvrant la totalité du corps. La danse du *boloye*<sup>126</sup> termine un parcours initiatique. C'est une cérémonie de passage entre l'enfance et le monde adulte, au terme de laquelle le jeune homme peut choisir son épouse parmi des jeunes filles qui, elles, exécuteront une danse. Le costume des jeunes hommes imite le pelage d'une panthère, animal symbolique chez les Sénoufos.
- **Les masques funéraires** : certains masques sénoufos sont utilisés pour honorer les défunts. Ces masques bi-faces, les *wambêlé* ou *wanioug*, sont portés lors des cérémonies funéraires pour aider le défunt à passer dans l'au-delà. Les masques représentent les esprits des ancêtres ou les esprits protecteurs et sont utilisés pour guider les âmes des défunts dans son nouveau monde.

---

<sup>125</sup> Jean-Jacques BRETON, *Les arts premiers*, Deuxième éd. mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

<sup>126</sup> SNFOci, *Danse du Boloye*, Youtube, 2020, <https://youtu.be/3PTerGcurTE>, consulté le 18 février 2022

- **Les masques de guérison** : les masques sénoufos peuvent également être utilisés dans les cérémonies de guérison afin d'aider les personnes atteintes d'une maladie physique ou mentale. Les guérisseurs sénoufos emploient des masques pour établir une connexion avec les esprits guérisseurs et pour aider les patients à se relier à leur propre énergie vitale. Les masques sont des représentations des esprits guérisseurs et sont utilisés pour canaliser leur énergie curative.
- **Les masques de protection** : certains masques sénoufos sont utilisés pour protéger les villages et les communautés contre les maladies, les catastrophes naturelles et les attaques ennemies. Ces masques sont souvent portés lors de cérémonies spéciales pour invoquer les esprits protecteurs et ceux des ancêtres.
- **Le rituel de l'initiation** : Les masques sont utilisés dans le cadre du rituel de l'initiation, le *Poro*, où les jeunes garçons sont initiés à la vie adulte. Les masques représentent les esprits protecteurs et sont utilisés pour effrayer les enfants qui ne sont pas encore initiés.
- **Le rituel de la récolte** : Les masques sont utilisés dans les rituels de la récolte pour assurer l'abondance et une bonne saison agricole. Les masques représentent les esprits de la nature et sont utilisés pour apaiser les forces surnaturelles.

Ces masques sont un élément important et de fonctions très variées de la culture et de la spiritualité de ce peuple africain. Les rituels associés aux masques varient en fonction de leur utilisation et de leur signification symbolique, mais ils ont tous en commun de favoriser la communication avec les esprits et de renforcer les liens

entre les membres de la communauté. Chez les Sénoufos, «le bois est le matériau principalement utilisé, car il aurait une force vitale capable d'attirer les esprits»<sup>127</sup>.

### LES DOGONS

Alberto Passerini et Bruna Peyrot dénombrent plus de soixante-dix masques différents chez les Dogons<sup>128</sup>. Chaque jeune adulte (c'est-à-dire entrant dans la puberté), en prenant une part active dans les cérémonies, aura un masque à son propre usage<sup>129</sup>. Chez les Dogons, le culte des masques est un des quatre cultes principaux observés par l'ethnologue Marcel Griaule, en dehors du culte «le plus général», celui de Amma, dieu créateur<sup>130</sup>.

Parmi l'imposante quantité de masques dogons, quelques-uns paraissent avoir une importance majeure. Mais, comme le note Marcel Griaule déjà dans les années trente, il est tout à fait raisonnable de penser que les Dogons se sont adaptés aux désirs des touristes.

[...] le goût des Blancs pour certaines formes de masques leur font encourager les porteurs de ceux qu'ils considèrent comme les plus spectaculaires. Il en va ainsi du *kanaga* tant à cause de son aspect que pour la danse qu'il exécute. Or, cet objet est difficile à travailler; il nécessite la taille de plusieurs pièces; de ce fait, on le traite avec beaucoup moins de soin qu'autrefois<sup>131</sup>.

---

<sup>127</sup> Vivien CHABANNE, Isabelle SOBCZAK, « Senufo: Art et identités en Afrique de l'Ouest », Musée Fabre, Montpellier, 2015.

<sup>128</sup> Alberto PASSERINI, Bruna PEYROT, « Un masque jeté au pied de l'olivier », *Imaginaire & Inconscient*, n° 26, 2010, p. 104.

<sup>129</sup> Montserrat PALAU MARTI, *Les Dogon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

<sup>130</sup> Marcel GRIAULE, *Masques Dogons*, 2. ed, Paris, Publ. Scientifiques du Muséum, coll. « Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie » 33, 1963, p. 33.

<sup>131</sup> Marcel GRIAULE, *Masques Dogons*, op. cit. page 817.

L'adaptation des cérémonies au goût du public s'observe sur tous les continents, et nous l'avons nous-mêmes relevé lors de notre enquête de terrain : certains rites, jadis cachés, se font désormais devant un public d'invités. Par ailleurs, l'importance donnée à des moments publics de la fête, hauts en couleur, prend le pas sur les parties rituelles, souvent moins spectaculaires.

Chez les Dogons, constate dans les années cinquante Montserrat Palau Marti, les masques étaient essentiellement portés lors des cérémonies funéraires<sup>132</sup>. Alors que ce qui n'était pas le cas au début du XX<sup>e</sup> siècle, puisque l'on retrouve dans les notes du lieutenant Louis Desplagnes, éditées en 1907, le cas de la fête des semailles où

[...] tous les hommes précédés du tam-tam et accompagnés de jeunes gens masqués et revêtus des costumes ancestraux conservés par les familles, simulent une attaque du village en poussant de grands cris, les femmes grimpées sur les terrasses les excitent avec des vous-yous. Des danses et simulacres de combat sont exécutés par tous les masques sur les places<sup>133</sup>.

Avec le temps, les contacts avec d'autres civilisations, l'influence de religions allogènes, certains rituels tendent à disparaître. On constate ces évolutions en comparant les travaux de Louis Desplagnes au début du XX<sup>e</sup> s. et ceux de Montserrat Palau Marti, cinquante ans plus tard.

Toutefois, avec Anne Doquet, nous remarquons que les enquêtes de terrain des ethnologues visent à «ne plus voir le masque que par le mythe et éluder sa réalité vivante». Ainsi, «l'image d'une société figée reposant sur des valeurs et des coutumes ancestrales

---

<sup>132</sup> Montserrat PALAU MARTI, *Les Dogon*, *op. cit.*

<sup>133</sup> Louis DESPLAGNES, *Le plateau central nigérien* [en ligne], Paris, Emile Larose, 1907, p. 303.

ressort de façon inconsciente de leurs travaux»<sup>134</sup>, image que les professionnels du tourisme exploitent afin d'attirer des voyageurs affamés d'exotisme «vrai», cultures supposées hors de l'influence de la modernité. Mais, pour Yves Lambert, le tourisme a ceci de bénéfique qu'il a permis la résurgence de la culture ancestrale des Dogons :

Le tourisme a fait naître un nouvel usage de la religion traditionnelle comme richesse culturelle valorisée par les Occidentaux, ce qui entraîne une renaissance sélective de danses, de rites, de soirées de palabres et de contes<sup>135</sup>.

Nous citerons deux masques parmi les plus iconiques :

- Le masque *Kanaga* : masque zoomorphe en bois surmonté d'une croix à deux branches transversales représentant un oiseau<sup>136</sup>. La branche supérieure est comparable à des bras tournés vers le ciel, tandis que la branche inférieure est tournée vers la terre. Mais il existe des masques où les deux branches sont tournées dans la même direction. Le masque était porté lors des cérémonies funéraires. [Figure 6 p. 206]
- Le masque Sirige : en bois, il peut dépasser les cinq mètres de hauteur. Il est aussi appelé masque maison à étages. Selon Marcel Griaule, il s'agit d'un masque d'invention relativement récente<sup>137</sup>. Lors des danses, le porteur exécute des mouvements qui semblent d'introduction

---

<sup>134</sup> Anne DOQUET, « Les masques dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 155-156, 1999, p. 625.

<sup>135</sup> Yves LAMBERT, *La naissance des religions. De la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 121.

<sup>136</sup> Marcel GRIAULE, *Masques Dogons*, op. cit. p. 470.

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 587.

contemporaine. Cela est certainement lié à la présence d'étrangers que l'on veut impressionner. [Figure 7, p. 206]

Pour clore ce sous-chapitre, nous constatons que, sur tous les continents, dans toutes les civilisations, le masque est une affaire d'hommes. Les femmes sont exclues en général des rituels masqués, même lorsque le masque représente une femme. Il existe quelques exceptions, notamment au Liberia, où les femmes de la société initiatique Sandé portent un masque lors du rite de passage des jeunes filles à l'âge adulte. Cela mérite une étude spécifique. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur cet aspect des rituels masqués fermés aux femmes, en tant que protagonistes de premier plan, assez habituel en Europe. Mais nous citerons aussi quelques contre-exemples.

## 1.5 LE MASQUE DANS LA SPHÈRE MÉDITERRANÉENNE

**«SE MASQUER, DANS  
UN RITUEL, C'EST PRÊTER VIE  
À UN ÊTRE SUPÉRIEUR,  
À UN DIEU.»<sup>138</sup>**

En Europe, de nombreuses villes conservent encore des traditions de carnaval remontant au Moyen Âge, qui sont probablement les héritières de fêtes d'inversion sociale plus anciennes. En France, les deux plus célèbres, celui de Dunkerque et celui de Nice, ont évolué de manière différente.

---

<sup>138</sup> Odette ASLAN, Denis BABLET (éds.), *Le masque : du rite au théâtre*, op. cit., p. 13.

À Dunkerque, le carnaval est populaire. Toute la population est invitée à y participer, à se déguiser. Ce carnaval est si renommé aujourd'hui qu'il attire de nombreux participants venus de France et de l'étranger. Ici, le sens a gardé celui de son origine médiévale : c'est un moment festif où l'ordre social est temporairement inversé. C'est une soupape qui autorise les débordements avant de revenir à une vie quotidienne banale. C'était autrefois pour la population un moyen de se rassembler avant le départ des marins pour leur longue campagne de pêche. Les participants utilisent un masque qui a une fonction : favoriser l'anonymat pour pouvoir pleinement participer à la fête.

En revanche, à Nice, le carnaval est devenu seulement un spectacle. On paye pour voir, assis sur des gradins, de magnifiques chars et des costumes extravagants. L'esprit de fête a disparu. L'évolution s'est faite au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un objectif de développement touristique. Le carnaval de Nice remonterait au XIII<sup>e</sup> siècle. La première trace écrite date de 1294, quand Charles II d'Anjou, frère de saint Louis, comte de Provence et roi de Sicile, un des plus puissants monarques d'Europe, évoque son passage à Nice pour les « joyeux jours de Carnaval »<sup>139</sup>.

D'un point de vue ethnologique, d'autres carnivals, beaucoup moins réputés, sont plus intéressants. On pense au carnaval de Saint-Claude, dans le Jura, ou à Nontron, en Dordogne, où défile le personnage du soufflacul. Les soufflaculs sont des jeunes hommes en longue robe blanche, masqués ou grimés en noir de suie ou avec de la farine, qui font cortège, munis de soufflets pour conjurer le mal et chasser les mauvais esprits.

---

<sup>139</sup> ANONYME, « Les origines » [en ligne], consulté le 2 mai 2023. Il faut noter que cette information historique, reprise par beaucoup sites internet et par de nombreux journalistes, n'est pas sourcée.

À Trèves, village du Gard d'une centaine d'habitants, c'est le pétassou qui défile dans les rues et les hameaux voisins. Le personnage du pétassou est joyeux parce qu'il marque la transition entre la saison morte et le renouveau de la nature. Il s'invite dans la population, ripaille, boit. René Domergue, qui a publié à compte d'auteur une sorte de dictionnaire sur le parler méridional (autour du Gard), définit le costume du pétassou comme un rapiéçage de différents tissus de couleurs très contrastées. Le terme «pétassou» viendrait du méridional «pétasser», c'est-à-dire rapiécer un vêtement<sup>140</sup>. Le personnage du pétassou se retrouve ailleurs dans le Midi, souvent sous forme de pantin que l'on brûle à la fin du Carnaval. Comme le *compnidori* d'autrefois à Oristano (voir section 2.3.3.1), le pétassou jusque dans les années cinquante était anonyme et masqué. On l'habillait secrètement avec ce costume fait de bouts de tissus et dans le dos, il portait une vessie de porc gonflée. Son objectif était d'embrasser les jeunes filles, également masquées d'un loup, tandis que les enfants tentaient de crever la vessie. Bien que la fête soit célébrée à la Saint-Blaise, patron du village et des métiers de la soie (d'où le choix de cette date), elle n'a rien de religieux. Comme de nombreuses fêtes rituelles, une partie est cachée aux «profanes» :

Le soin apporté au secret de la préparation de la fête est, à une autre occasion, mis en évidence par René Nelli, qui, parlant des manifestations d'hommes languedociennes du cycle «Carnaval-Carême», dit qu'elles étaient préparées en grand mystère, souvent dans des cabanes retirées et une atmosphère de «société secrète». Les femmes ne prenaient, à la cérémonie, d'autre part que celle de victimes. C'est bien en effet ce qui se passe avec le Pétassou<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> René DOMERGUE, *Le parler méridional*, Montpezat, René Dormergue, 2014, p. 72.

<sup>141</sup> Maurice LOUIS, « Le "pétassou" de Trèves », *Folklore*, tome XIV, numéro 1, 1959, p. 6.

Nous établissons ici un parallèle avec ce qui se déroule dans les carnivals de Barbagia, par exemple (voir section 2.4), où les personnages sont également masqués dans une atmosphère de « société secrète » et tentent d'attraper les jeunes femmes dans la rue. Cela nous fait pareillement penser à la fête de l'Ours, en Vallespir (Pyrénées), qui se déroule le 2 février. Comme les fêtes de Sardaigne que nous analysons au chapitre 2, la fête de l'Ours marque à la fois le réveil de la nature, la fertilité des femmes (en les enduisant de cendres) et la domination de l'homme sur la bête<sup>142</sup>.

Le *Pétassou* n'est, sans aucun doute, qu'une variante du culte de l'ours observé dans les Pyrénées. Par ses attaques sexuelles, il est l'homme-sauvage-ours qui permet le renouveau de la nature<sup>143</sup>.

Les rituels du carnaval proposent un espace de libération. Ce sont des rituels de transformation, de métamorphose. Les soufflaculs, le pétassou et les masques en général disent comment les sociétés, à travers ce « chaos » qu'est le carnaval, rechargent les énergies collectives et individuelles.

Le masque, tel qu'on le connaît aujourd'hui dans les carnivals européens, fait son apparition assez tardivement. Dans les villages, de la suie, de la farine ou de la terre permettait de s'enduire le visage pour se transformer. Les villes, plus riches, promenaient dans leur cortège carnavalesque un animal symbolique, comme le bœuf, qui incarnait la virilité, mais également le renouveau (animal reproducteur) tout autant qu'il était la nourriture encore autorisée avant le carême.

---

<sup>142</sup> Claude GAIGNEBET, Marie-Claude FLORENTIN, Claude METTRA, *Le Carnaval: essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

<sup>143</sup> Marie-France GUEUSQUIN, « Le masque dans la tradition européenne », *Ethnologie française*, vol. 6, n° 1, 1976.

## L'INVERSION DES GENRES

On a souvent vu, lors des carnivals, des inversions de genres, dans la plupart des cas des hommes qui se travestissent en femme, souvent dans un but transgressif. En Thrace, deux fêtes, le Jour de Babo (le 8 janvier) et les Caloyeri (à Carnaval) sont intéressantes, car le travestissement concerne à la fois les femmes et les hommes, comme c'est le cas en Chine (voir page 118) dans une sorte de rituel d'inversion<sup>144</sup> : le Jour de Babo, les femmes se déguisent en hommes dans une attitude d'insoumission, et lors de la fête des Caloyeri, ce sont les hommes, avec la même attitude, qui s'habillent en femme. Encore assez peu documentées, voire volontairement cachées pour certains de leurs aspects, ces fêtes sont instructives en raison des populations grecques-anatoliennes qui la pratiquent, exilées de force en Thrace<sup>145</sup>, emportant avec elle des traditions millénaires jalousement gardées comme cela se produit souvent dans les communautés minoritaires. Conséquence de ceci : la fête du Jour de Babo est peu documentée<sup>146</sup> : c'est un carnaval qui se transmet de façon orale et les femmes participantes sont réticentes à entrer dans les détails.

---

<sup>144</sup> Iphigénie ANASTASSIADOU, « Deux Cérémonies de travestissement en Thrace : le Jour de Babo et les Caloyeri », *L'Homme*, vol. 16, n° 2-3, 1976, p. 70.

<sup>145</sup> Il s'agit d'une population grecque orthodoxe d'Anatolie (Turquie), environ un million et demi de personnes, contrainte de migrer vers la Grèce, tandis qu'une population turque de Grèce (environ quatre cent mille), migrait vers la Turquie. L'événement se déroulait après 1922. On note la présence de Grecs en Anatolie depuis plus de trois mille ans.

<sup>146</sup> Il existe une thèse et deux articles scientifiques en langue française : *Du jour de Babo à la gynécocratie : la réactualisation d'une coutume festive en Thrace*, thèse de doctorat de Françoise GRÉGNAC (université d'Aix-Marseille) ; un article scientifique de Margarita XANTHAKOU, « Le jour de Babô. Un rituel néohellénique d'inversion du genre Comparaisons, convergences, filiations », *Ethnologie française*, n° 3, 2016 ; et un article scientifique de Iphigénie ANASTASSIADOU, « Deux Cérémonies de travestissement en Thrace : le Jour de Babo et les Caloyeri », *L'Homme*, vol. 16, n° 2-3, 1976. L'auteure n'a pas assisté aux fêtes de la Thrace, mais fournit un remarquable travail à partir des auteurs grecs. Une recherche en langue anglaise retourne très peu de sources. C'est en langue grecque que se trouve un fonds plus consistant.

Babo, c'est la sage-femme, mais aussi la vieille femme, celle qui a l'expérience d'accoucheuse. La fête se déroule ainsi :

Très tôt dans la matinée, dès que le jour se lève, après avoir préparé les objets rituels qui serviront pendant la nuit à huis clos, toutes les femmes, dont certaines sont habillées en hommes (naguère, quelques-unes portaient des uniformes de gendarme ou de soldat), se répandent dans les rues du village, en criant, en chantant et elles vont à l'église sonner les cloches. Par la suite, toute la journée, ces femmes vont occuper les cafés et les tavernes, en buvant, en jurant et en fumant ostensiblement, en jouant aux cartes...<sup>147</sup>

En soi, ces attitudes sont déjà transgressives. Mais les femmes vont encore plus loin. Elles accrochent devant les bars des légumes de forme phallique avec des paires d'oignons, afin qu'il n'y ait aucun doute : c'est un acte symbolique de castration, ou bien d'appropriation des organes reproducteurs masculins. Ce jour-là n'est pas le jour des hommes qui doivent s'occuper des tâches domestiques. Si le cortège de femmes en croise un dans la rue, il sera déshabillé, battu et renvoyé de l'espace public. Les hommes jouant un rôle dans la fête (barmans, musiciens, etc.) seront vêtus en femmes<sup>148</sup>. Mais c'est la nuit que la fête prend un tour plus secret. Cette partie de la fête concerne uniquement les femmes mariées (ni les jeunes femmes ni les femmes stériles n'y sont admises). Magarita Xanthakou décrit :

Elle met en jeu les rites des Matrones, de Babô, de la Vulve et du Phallus sacrés — grands simulacres de bois et de cuir qu'il s'agit d'accoupler, très littéralement. On n'en sait pas grand-chose. En tout cas, je n'ai pu y assister et les folkloristes

---

<sup>147</sup> Margarita XANTHAKOU, « Le jour de Babô. Un rituel néohellénique d'inversion du genre Comparaisons, convergences, filiations », *Ethnologie française*, n° 3, 2016, p. 528.

<sup>148</sup> *Ibid.*

grecs des débuts du siècle dernier n'insistent pas là-dessus. Ce que j'en connais me fut rapporté, avec beaucoup de sous-entendus et de très rares détails vraiment clairs, par trois vieilles dames qui m'avaient prise en sympathie et me demandèrent de ne rien révéler de trop explicite. Elles parlent de «caresses réciproques» que les participantes se prodiguent pendant la nuit...<sup>149</sup>

L'intérêt de cette fête, outre qu'elle est inversion, comme tous les carnivals, mais en poussant à l'extrême, c'est qu'il s'agit d'une fête importée en Grèce depuis l'Anatolie (où on emploie l'expression *Babo Günü*, qui signifie jour de Babo). Cette région de la Turquie était, dans ses fêtes populaires, un véritable conservatoire des rites de l'Antiquité grecque. La figure de la Babo anatolienne est à rapprocher du mythe grec de Baubô, à Éleusis, qui tentait de soulager la tristesse de Déméter en soulevant ses vêtements, pour laisser entrevoir son sexe<sup>150</sup>.

Des fêtes comme celle de Babo, selon Magarita Xanthakou, «l'anthropologie et l'histoire comparée en ont répertorié de nombreux exemples dans plusieurs régions du monde, à des époques diverses»<sup>151</sup>. On trouve une fête similaire en Bulgarie, qui a recueilli également des «exilés» d'Anatolie : la fête de Babinden (jour de Babo).

Malgré des différences notables, les carnivals d'Europe ont ceci de commun : ils favorisent l'inversion sociale (et de genres souvent), ils symbolisent le renouveau et la fertilité, ils repoussent les

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 529.

<sup>150</sup> Quand Déméter, la mère de Perséphone, désespérée par l'enlèvement de sa fille, se rend à Éleusis, elle est accueillie par Baubô qui, pour la sortir de son chagrin, va exécuter des gestes comico-obscènes. In ITALIAMEDIALE, *Il comico, il sacro, l'osceno e altri nodi della letteratura medievale*, interview de l'auteur, Massimo Bonafin, 2022 (00:12:40).

<sup>151</sup> Margarita XANTHAKOU, « Le jour de Babô. Un rituel néohellénique d'inversion du genre Comparaisons, convergences, filiations », *Ethnologie française*, op. cit., p. 529.

forces négatives, ils renforcent l'appartenance à une communauté, ils offrent une plate-forme pour la satire et la critique sociale, ils sont un rite de passage pour les jeunes gens, enfin ils préservent et transmettent des traditions locales (danses, chants, costumes, instruments...). Ces significations peuvent se chevaucher et varier selon les traditions locales, mais elles contribuent toutes à faire des carnivals des événements riches et multidimensionnels en Europe.

L'étude de ces rites dans les fêtes de l'Antiquité, aussi bien que dans celles, contemporaines, qui se déroulent partout dans le monde, nous a parfaitement convaincu d'une sorte de similitude dans les comportements, quand les humains sont face aux forces de la nature. Confronter ces rites à ceux que nous avons étudiés sur place en Sardaigne, nous a permis d'en comprendre le sens, d'en mesurer l'effet sur les populations.



---

**2 ▶ LE MASQUE AU CENTRE  
DE LA SARDAIGNE**

---

**LES TRADITIONS  
POPULAIRES SONT  
L'EXPRESSION ANONYME ET  
COLLECTIVE DU GÉNIE  
CRÉATIF D'UNE LIGNÉE, LE  
DOCUMENT LE PLUS  
AUTHENTIQUE DE L'ÂME DE  
CHAQUE UNITÉ ETHNIQUE<sup>152</sup>**

(CIT. ORIGINALE J).

## 2.1 LA SITUATION SOCIOGÉOGRAPHIQUE

On a beau s'interroger sur l'âme de la Sardaigne, sur sa singularité, on arrive difficilement à la définir tant elle échappe à notre entendement de continentaux. C'est finalement Gustavo Malan, un Vaudois occitaniste de Torre Pellice (Piémont, Italie), sensible aux minorités européennes dont il est issu lui-même (les Vallées vaudoises, à la frontière italo-française), qui nous en donne la meilleure définition :

Les touristes croient que la Sardaigne est un pays de mer. La Sardaigne est au contraire avant tout un pays de terre, à qui la mer donne certaines particularités. [...] Et elle est dans sa partie la plus caractéristique un pays de montagne. Une montagne qui a toujours opposé une résistance à l'emprise des envahisseurs et à l'uniformisation culturelle dite judéo-chrétienne ou gréco-latino-germanique. La pureté presque latine

---

<sup>152</sup> Francesco MASALA, « Etnografia di un'antica Sardegna – Dietro le tragiche maschere dei Mammuthones l'eterna prigionia del popolo sardo », in *La nuova Sardegna*, 5 mars 1955, p. 3.

de la langue de la Barbagia en est une preuve : on prend ainsi de toutes pièces une langue étrangère<sup>153</sup>.

En effet, la Sardaigne présente des contrastes marqués entre les régions intérieures et côtières sur les plans géographique, socio-économique et linguistique. Bien que deuxième plus grande île de la Méditerranée (après la Sicile), elle est, entre toutes, celle qui possède le littoral le plus long, nettement plus découpé au nord, alors que le sud bénéficie de grandes plages. L'arrière-pays sarde est dominé par des montagnes, des forêts et des plaines, avec de vastes territoires inhabités. Une variété d'écosystèmes qui fait de l'île un « microcontinent ». Ces espaces verts et désertiques avaient été décrits par Honoré de Balzac dans une lettre à Mme Hanska. Il y raconte que, durant son voyage en Sardaigne en 1838, alors qu'il traversait l'île à cheval, il lui semblait se trouver chez les Hurons ou en Polynésie; faisant jusqu'à dix-huit heures de cheval sans trouver une maison<sup>154</sup>.

L'arrière-pays conserve des traditions plus profondément enracinées, avec une économie basée principalement sur l'agriculture et le pastoralisme. La tendance à l'intégration entre la côte et l'arrière-pays s'accroît, en particulier dans la partie orientale, où l'on s'efforce de développer une plus grande cohésion territoriale. Les zones côtières, sous le poids du tourisme, sont plus ouvertes aux influences extérieures, avec une culture davantage cosmopolite; alors que les zones intérieures sont les gardiennes des traditions anciennes, avec des festivals populaires, de l'artisanat et une langue sarde encore préservée. Ces zones proposent une immersion dans les racines historiques et culturelles de l'île.

La Sardaigne est depuis 2016 divisée en cinq départements (provinces) qui ne représentent pas le découpage historique et

---

<sup>153</sup> Gustavo MALAN, « La bataille pour la Sardaigne », *Le Monde*, Paris, 1977.

<sup>154</sup> Rossana DEDOLA, *In Sardegna con Grazia Deledda*, Roma, Giulio Perrone editore, 2020, p. 15.

culturel de la région. Durant la décennie précédente, à partir de 2005, l'île avait été divisée en huit départements. Encore auparavant, en quatre départements, et en remontant encore, à trois et à deux départements lors de l'unification italienne. Depuis 1861 donc, aucune division administrative ne correspond à la Sardaigne historique : nous entendons par Sardaigne historique celle des jugicats, dont sont issues de nombreuses manifestations.

Du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, avant la domination aragonaise puis espagnole, la Sardaigne était découpée en quatre jugicats souverains : Torres, Arborea, Cagliari et Gallura. Les jugicats étaient une forme de gouvernement apportée par l'Empire byzantin, nettement plus moderne que celle qui existait dans l'Europe féodale. L'autorité de chaque jugicat était remise entre les mains d'un « juge ». La région centrale et montagneuse, celle que les Romains, dans l'impossibilité de la soumettre totalement, baptisèrent *Barbaria* (Barbagia), fut elle-même fractionnée en quatre, chaque jugicat prenant sa part. Certainement, il avait été jugé plus facile d'administrer cette zone rebelle, peu urbanisée, habitée de bergers, en la divisant. D'autres sources émettent l'hypothèse que les premiers juges étaient eux-mêmes issus de la Barbagia et que la division de l'île s'est faite à partir de leur fief. Quoi qu'il en soit, les carnivals que nous avons choisi d'étudier sont, d'un côté, le carnaval d'Oristano, une fête de grande ampleur, avec beaucoup de moyens, dans une ville côtière importante de Sardaigne, et ses opposés : les carnivals barbagnois<sup>155</sup> qui, bien que renommés, n'ont pas la réputation de la *Sartiglia* d'Oristano. Le contraste entre eux est conséquent : l'une est une joute équestre, rituelle et colorée qui se déroule sur la côte, dans la plaine du Campidano ; les autres pratiquent des rites qui miment la vie pastorale dans les montagnes, fêtes aux couleurs sombres.

---

<sup>155</sup> Nous adopterons le gentilé/adjectif francisé « barbagnois » pour désigner les habitants ou qualifier ce qui a trait à la Barbagia.

Le contraste entre terres intérieures et littoral, à l'aune des écrits de Grazia Deledda, originaire de Nuoro, dans la Barbagia, nous paraît significatif. Dans un livre consacré au prix Nobel de littérature sarde, Rossana Dedola nous donne sa version de l'image que renvoyaient les Barbaginois aux Romains :

Les Romains n'ont jamais vu d'un bon œil les Sardes empelissés<sup>156</sup>, c'est-à-dire ceux couverts de peaux : l'habitude de porter de longs manteaux faits de peaux de chèvre ou de mouton, descendant jusqu'aux pieds, donnait aux habitants un aspect sauvage. Ils les considéraient comme de véritables barbares et les régions situées au centre de l'île étaient appelées Barbagia ou Barbagie : la Barbagia de Seulo, de Belvì, d'Ollolai et du Mandrolisai<sup>157</sup> (cit. originale K).

Cette image du Sarde des montagnes corrobore celle que Deledda décrit dans un de ses premiers romans, publié en 1903, *Elias Portolu* :

Les deux jeunes hommes se ressemblaient beaucoup : petits, robustes, barbus, avec un visage cuivré et de longs cheveux noirs. Même oncle<sup>158</sup> Berte Portolu, le vieux renard, était bas de taille, avec une chevelure noire et emmêlée qui tombait sur ses yeux rouges et malades et recouvrait ses oreilles, se confondant ainsi à sa longue barbe noire tout aussi emmêlée. Il portait un habit assez sale, avec une longue houppelande sans manches en peau de mouton noir, la laine tournée vers

---

<sup>156</sup> Nous avons traduit l'italien « pelliti », couverts de peaux, par « empelissés » qui est un terme de l'argot paysan : recouvrir un agneau orphelin de la peau d'un agneau mort-né afin qu'il soit adopté par la mère de ce dernier. In Olivier TURQUIN, Guillaume LEBAUDY, *Petit manuel du berger d'alpage*, Avignon, Cardère, coll. « Hors les drailles », 2015, p. 218. Toutefois, dans un courrier à son frère Henri, Frédéric le Grand emploie le terme en tant que vêtement : « Je vous conjure, mon cher frère, de vous bien empelisser et de vous bien calfeutrer à votre retour. Je crains que vos nerfs délicats ne souffrent de la rigueur du froid. » In *Œuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen*, vol. 26, Berlin, Rodolphe Decker, 1846, p. 338.

<sup>157</sup> Rossana DEDOLA, *In Sardegna con Grazia Deledda*, op. cit., p. 13.

<sup>158</sup> En Sardaigne et particulièrement en Barbagia, le terme « oncle » ne désigne pas forcément un membre de la famille, mais n'importe quel homme d'un certain âge.

l'intérieur. Parmi toute cette fourrure, on distinguait seulement deux énormes mains rouge bronze et un gros nez tout aussi rouge bronze<sup>159</sup> (cit. originale L).

L'image un peu effrayante de ce Sarde sauvage n'est plus d'actualité, mais resurgit à l'occasion des carnivals barbaginois. De nombreux personnages de carnivals prennent l'aspect traditionnel de ces hommes des pâturages montagneux : ici on ajoute un masque, là on se noircit le visage avec du charbon de liège. Tout à coup, cette Sardaigne ancestrale ressuscite dans son centre où courent avec le vent froid les légendes les plus glaçantes. Se mêlent le passé mystérieux et le fade présent. La monotonie du quotidien s'efface à la cadence des *ballu tondu*<sup>160</sup> que, de mémoire d'homme, on a toujours dansés. On tambourine la terre pour la sortir de sa torpeur hivernale, on invoque les esprits pour que le printemps apporte l'abondance et nourrisse le clan. Dans son ouvrage de référence sur le *ballu tondu*, Franciscu Sedda précise que «la dimension rythmico-musicale joue un rôle prépondérant dans les transformations que subissent le corps et les corps des danseurs au cours du rite, à tel point que la partie verbale et chantée est davantage à considérer dans sa dimension "sonore". [...] autrement dit, on entend juste le son, approprié au moment individuel et rituel que l'on est en train de vivre, à la transformation émotionnelle et de valeur dans laquelle on est impliqué»<sup>161</sup> (cit. originale M).

Le reste du temps, durant les mois les plus froids, les villages appartiennent aux femmes. Manlio Brigalia écrit :

Entre décembre et mai, la population diminue. [...] Pendant les périodes de transhumance, les villages de montagne

---

<sup>159</sup> Rossana DEDOLA, *In Sardegna con Grazia Deledda*, op. cit., p. 14.

<sup>160</sup> Traditionnelles danses en cercle.

<sup>161</sup> Franciscu SEDDA, *Tradurre la tradizione*, Milano, Mimesis, coll. « Insegne », 2018, p. 19.

restent déserts. Seules les femmes, les vieillards et les enfants sont visibles : l'aspect du village donne alors l'impression d'une société matriarcale [...]. Mais l'image matriarcale [...] est le résultat d'une illusion purement optique, d'une erreur de perspective : en réalité, les femmes dirigent le village parce qu'elles sont laissées seules pour y vivre et y travailler<sup>162</sup> (cit. originale N).

Cette réputation d'une société matriarcale est largement répandue dans l'île, aussi bien dans les montagnes que dans les plaines et sur les côtes. Elle ne résiste pas à l'analyse. De nombreuses activités récréatives ou culturelles sont encore fermées aux femmes, ou bien elles y occupent un rang subalterne, pour respecter la tradition.

## 2.2 LE CARNAVAL, ACTUALITÉ EN SARDAIGNE

***LE VRAI VISAGE N'EST  
PAS CELUI QUE LE MASQUE  
CACHE, MAIS CELUI QU'IL  
FAIT EXISTER***<sup>163</sup>

En sarde, le mot carnaval se dit «*carrasecare*» (avec de nombreuses variantes orthographiques locales). L'origine du mot est latine et pourrait se décomposer ainsi : *carra* pour *carne* (chair), *secare* pour couper. Mais, l'interprétation diffère d'un chercheur à l'autre : il y a les partisans de la thèse «se couper de la chair», c'est-à-dire faire carême (comme le mot «carnaval», *carnelevare*, ôter la viande,

---

<sup>162</sup> Rossana DEDOLA, *In Sardegna con Grazia Deledda*, op. cit., p. 29.

<sup>163</sup> Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, trad. de Jean TORRENT, p. 196.

pourrait l'indiquer<sup>164</sup>), et ceux, comme Giulio Fara, qui considèrent que *segarepezza* (autre forme de carnaval en Sarde) n'est pas l'injonction de faire maigre, mais exactement le contraire :

En langue sarde, *segarepezza*, de *segare* (couper) et *pezza* (viande), indique une période où l'on utilise beaucoup de viande pour la cuisine. Signification identique à l'italien «carnesciale», époque où l'on fait «gaspillage de viande». Les expressions ci-dessus nous laissent très hésitants sur l'étymologie actuelle de carnaval. On aimerait qu'elle vienne de *carnem-levare*, enlever la viande, en référence à l'origine au premier jour du Carême. Il nous semble qu'il s'agit d'une étymologie forcée, alors que plus spontanément et conforme à *segarepezza* et *carnesciale*, «carnaval» c'est le moment où la «viande» est «valable», c'est-à-dire largement consommée<sup>165</sup> (cit. originale O).

Dolores Turchi fait remonter le terme à un rite préchrétien :

Le carnaval sarde s'appelle *carrasecare*, ou *carre de secare*, viande à découper, à démembrer. Mais le terme *carre* n'indique pas la viande de boucherie, qui est toujours appelée *petta* ou *petza*, *carre* indique la chair vivante, en particulier la chair humaine. C'est ce *carre* qui qualifie et révèle les arcanes des carnivals traditionnels sardes et la fonction que les masques qui les représentent encore avaient autrefois, bien qu'avec des intentions différentes. Il s'agit de carnivals tristes, qui présupposent une victime qui, dans l'Antiquité, devait être lacérée, déchiquetée, comme le voulait le rite de commémoration du dieu déchiqueté par les Titans. Un dieu qui meurt, selon le mythe, pour renaître avec la végétation; un dieu qui devait être commémoré de manière tragique et sanglante, année après année.

---

<sup>164</sup> Nous notons que le mot *vale*, en latin, signifie adieu. *Supremum vale dicere* (dire le dernier adieu). « Carnevale » signifierait donc : adieu (*vale*) à la viande (*carne*).

<sup>165</sup> Giulio FARA, *L'Anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, coll. « Le arti e le tradizioni popolari d'Italia », 1940, p. 95.

Les adeptes de la religion dionysiaque égorgeaient, en effet, des chevreaux et des taureaux pour communier avec lui en répétant, à travers une victime sacrificielle, sa passion et sa mort. Un culte qui répugne à la conscience de l'homme moderne, mais jugé nécessaire pour obtenir des pluies abondantes par le dieu Maimone, nom sous lequel Dionysos était appelé en Sardaigne en qualité de dieu de la pluie<sup>166</sup> (cit. originale P).

La Sarde Dolores Turchi, dans de nombreux ouvrages et communications, fait part de sa certitude qu'il existe un lien direct entre le carnaval contemporain et les fêtes et cultes de l'Antiquité dédiés à Dionysos. Avec l'ethnologue sarde, nous convenons que la longue histoire des peuples grecs et romains, durant laquelle les célébrations en l'honneur de Dionysos-Bacchus ont été si importantes qu'elles ont fini par « exporter » son culte dans de nombreuses autres civilisations, n'a pas pu s'arrêter brutalement avec l'avènement du christianisme. Au contraire, elle a continué, permettant même la transition entre la religion polythéiste et la religion monothéiste. Il n'est donc pas étonnant de trouver des rites semblables à ceux des peuples anciens. Toutefois, l'analyse des rituels lors des fêtes masquées, à la fois dans le temps et dans l'espace, nous fait imaginer que des rituels, beaucoup plus anciens, ont été intégrés dans les pratiques humaines, en particulier celles qui concernent les activités agraires et pastorales.

Si, comme l'affirme Françoise Viatte, en Europe, le « carnaval a presque disparu et le masque, quand il descend dans la rue, affiche un visage vide, multiplié à l'infini »<sup>167</sup> est une réalité, ce n'est pas le cas en Sardaigne. Sur l'île, il y a peu d'agglomérations sans carnaval.

---

<sup>166</sup> Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, Roma, Newton Compton editori, 2018, p. 16.

<sup>167</sup> Françoise VIATTE, Dominique CORDELLIER, Violaine JEAMMET, et al., *Masques, mascarades, mascarons : exposition, Paris, Musée du Louvre, 19 juin-22 septembre 2014*, Paris Milan, Louvre éditions Officina Libraria, 2014, p. 19.

Tous n'ont pas un intérêt historique ou folklorique et beaucoup revendiquent une ancienneté difficile à prouver. Mais, un petit nombre a retenu l'attention des chercheurs en raison des rituels qui les accompagnent. Salvatore Colomo, dans son guide des carnivals de Sardaigne, en a recensé quatre-vingt-quatre :

Il ne s'agit pas seulement des carnivals les plus connus et suivis, mais aussi de ceux considérés comme «secondaires» ou «mineurs», qui en réalité suscitent toujours un certain intérêt et revêtent souvent une importance notable. En effet, dans plusieurs cas, ils sont restés inchangés depuis des décennies ou des siècles, ou bien leur résurrection et leur réinterprétation, fondées sur des études approfondies, n'ont eu lieu que récemment, après une période d'oubli<sup>168</sup> (cit. originale Q).

Sur la carte en annexe (d'après celle de Salvatore Colomo avec nos ajouts<sup>169</sup>) [Figure 17 p. 214], chaque point rouge signale un des quatre-vingt-quatre carnivals retenus par l'auteur. Nous constatons une concentration spectaculaire de ces carnivals dans le centre de l'île et plus particulièrement en Barbagia. C'est effectivement dans cette zone que les rituels et les croyances populaires, liés à l'activité agropastorale, ont été le mieux préservés. Parmi ces pratiques populaires, il en est une, singulière, qui n'a plus cours aujourd'hui, mais dont de nombreux Sardes affirment qu'il s'agit de faits qui se sont produits et non d'une légende : l'*accabadora*<sup>170</sup>. La pratique de l'*accabadora*, tiré de l'espagnol *acabar* (mettre fin), consistait à abrégé

---

<sup>168</sup> Salvatore COLOMO, *Sardegna: immagini del carnevale*, vol. III, Nuoro, Editrice archivio fotografico sardo, coll. « Immagini della Sardegna », 2015, p. 3.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>170</sup> Albert de La Marmora, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, s'interroge : « l'usage de hâter la fin des moribonds, qu'on a prétendu exister jadis dans l'île, et dont se seraient chargées des femmes dites pour cela accabadure, a-t-il réellement existé ? ou n'est-ce, comme il est très probable, qu'une simple tradition populaire ? Je ne saurais le décider, malgré la vive polémique que ce sujet a éveillé dernièrement dans le pays ; le fait est que de nos jours il n'en existe aucune trace. » In Albert DE LA MARMORA, *Voyage en Sardaigne*, Paris, Arthus Bertrand Libraire, 1839, p. 279.

l'agonie d'une personne. Nous nous emparons de cette pratique parce qu'à notre sens, elle est liée à la présence du personnage de la *filonzana* au carnaval d'Ottana, celle qui provoque la mort (lire plus loin). L'*accabadora* se fait à la demande de la famille, lorsque la mort tarde à venir chez une personne en fin de vie. La tradition dit que l'on faisait appel à une vieille dame, vêtue de noir, qui se déplaçait la nuit, à la faveur de l'obscurité totale dans les villages dépourvus à l'époque de lanternes publiques. Cette vieille dame s'isolait avec l'agonisant et d'un coup de son instrument de bois, la *mazzucca*, sur une partie de la tête bien précise, provoquait une mort instantanée. La légende prétend que la vie s'accrochait à certaines personnes parce qu'elles étaient protégées par des amulettes et autres talismans. Les histoires sur l'*accabadora*, comme d'autres légendes établies sur des faits réels ou imaginaires, qui se déroulaient en Sardaigne, circulent encore aujourd'hui et font l'objet de débats et d'articles de presse, souvent de manière polémique. Ce qui nous renvoie à un phénomène particulier aux terres qui sont peu exposées aux influences extérieures : la transmission orale.

C'est justement la transmission de génération en génération qui nous a guidés dans le choix des quatre carnivals que nous avons décidé d'étudier parmi les quatre-vingt-quatre dignes d'intérêt.

Le tout premier d'entre eux, qui a lieu sur la côte ouest à Oristano, *Sa Sartiglia*, jouit aujourd'hui d'une popularité exceptionnelle par rapport à la fréquentation moyenne des fêtes dans l'île. Bien loin de la renommée internationale des manifestations comme le carnaval de Venise ou le *Palio* de Sienne. En dehors de la Sardaigne, la *Sartiglia* est peu connue et peu étudiée. Voici comment elle se déroule.

### 2.3 SA SARTIGLIA, LA FACE LUMINEUSE DU DIEU

Tout à coup jaillit une clameur, forte, uniforme. On l'entend en tous points de la petite ville. Le speaker s'époumone sans que l'on comprenne bien ses mots à travers les sons stridents des haut-parleurs. Ici, on pleure, là, on s'étreint. Personne ne parvient à contenir sa joie. On voudrait le toucher. Mais, il est perché sur son cheval, hors d'atteinte. Il ne peut poser le pied au sol avant le soir. C'est tabou. Le dieu a accompli sa tâche pour le bien de la communauté, pour la prospérité de la ville. On en parlera encore pendant des mois, des années. Les journaux, les télévisions locales en feront le héros du jour.

Voilà des semaines que, tous les jours, il répète les gestes de la cérémonie. Il connaît par cœur le déroulement de la journée. Elle sera riche en émotions. Chaque moment sera important, mais, ce qu'il ne doit absolument pas rater, ce qui le tourmente depuis qu'il sait qu'il devra l'accomplir avec succès devant des milliers de personnes, c'est ce geste précis, d'une prouesse extrême, qui lui vaudra une reconnaissance de tous. Il ne verra presque rien, ne pourra pas viser. Son cheval sera lancé au triple galop. Une main sur les rênes, les jambes en tenaille sur le dos de sa monture, pour ne faire qu'un avec elle. L'autre main tendue droit devant, l'épée calée dans la paume, à l'horizontale... Malgré le masque, qui obstrue un peu la vue, malgré les habits de cérémonie cousus sur le corps, malgré l'oscillation de la lame, il devra ficher l'épée dans la forure d'une étoile de métal, un trou d'à peine deux centimètres de diamètre [Figure 18 p .215]. Lui, c'est le *componidori*, en sarde, ou le *capocorsa*, le chef de la course. Cette journée-là, c'est «sa» journée. Sa corporation l'a chargé de tout diriger et de réussir. On le regarde avec respect et dévotion. Parce que le *capocorsa* n'est plus vraiment un homme. Après une cérémonie rituelle, il devient un homme-dieu, un être sacré. Il porte toute la communauté, il est la communauté.

### 2.3.1

### APERÇU SPATIOTEMPOREL

Au Centre-Ouest de la Sardaigne, à la lisière d'une plaine fertile (le Campidano), qui s'étend devant elle jusqu'au sud de l'île, au bord du golfe éponyme, se trouve Oristano, une ville de taille moyenne, quasi ronde, dans laquelle les rues les plus larges forment des cercles concentriques autour d'un petit centre-ville.

Cette ville de trente mille habitants est la septième plus grosse ville de Sardaigne, connue grâce surtout à sa joute équestre, improprement appelée carnaval, une des rares à exister encore aujourd'hui en Europe. Capitale et évêché de l'ancien judicat d'Arborée depuis près de mille ans, elle a bénéficié en même temps de l'immense plaine fertile du Campidano et des mines d'obsidienne dans les montagnes à l'est de la ville, les monts Arci. À l'ouest se trouve la presqu'île du Sinis, un des lieux les plus chargés en vestiges archéologiques : complexe funéraire nuragique du Mont'e Prama (tombeaux de jeunes gens et statues de géants), ruines de l'antique cité punique de Tharros; au nord, le Montiferru, d'où l'on extrait du fer.

On serait tenté, comme l'a fait l'encyclopédie en ligne Treccani, de faire remonter la fondation d'Oristano à 1070 de notre ère, après un «déménagement» des habitants de Tharros vers ce nouveau lieu :

Fondée vers 1070 par les habitants de la ville détruite de Tharros, Oristano devint la capitale du judicat d'Arborée et fut une ville florissante entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. Elle fut le cœur de la résistance sarde contre les Aragonais jusqu'à la défaite de Macomer (1478)<sup>171</sup> (cit. originale R).

Mais, on sait aujourd'hui qu'Oristano est un lieu habité depuis beaucoup plus longtemps. L'origine de la capitale d'Arborée a été mieux définie depuis une vingtaine d'années après des découvertes archéologiques importantes (cf. Raimondo Zucca dans le chapitre

---

<sup>171</sup> AA. VV., *Encyclopédie en ligne Treccani* [en ligne], (entrée Oristano).

«Oristano. Racines historiques» du livre *Oristano*<sup>172</sup>). Selon Zucca, il faut abandonner la légende de la princesse Aristana, qui, venue de Tharros, installa une colonie qui devint Oristano. Cette légende fut prise au sérieux au XIX<sup>e</sup> siècle par le non moins sérieux Giovanni Spano, archéologue, linguiste, ethnologue, professeur d'université et prêtre italien, dont les travaux ne furent pas démentis jusqu'à ce que de récentes fouilles mettent en évidence une présence humaine depuis le néolithique<sup>173</sup>. Pour Raimondo Zucca, « nous devons donc supposer, sur la base des observations linguistiques, une *massa fundorum Aristiana*, nommée d'après le propriétaire des *fundi*, appartenant à la gens *Aristia*. [...] D'où la possibilité qu'*Aristiane* ne soit pas un simple toponyme pré-dial, mais le résultat urbain et toponymique d'une *Mansio Aristiana* qui aurait emprunté le nom de la *massa fundorum* des *Aristii* »<sup>174</sup> (cit. originale S).

Oristano demeura la capitale d'Arborée jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, capitale d'un judicat convoité par les rois d'Aragon depuis 1326, conséquence du traité d'Anagni<sup>175</sup>. C'est du temps de cette autonomie

---

<sup>172</sup> AA. VV., *Oristano, la storia le immagini*, Oristano, Editrice s'Alvure, 2004, p. 9-14.

<sup>173</sup> Giuseppe SEDDA, *La ricerca scientifica in una manifestazione tradizionale a cavallo: il caso-studio della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Sassari, Sassari, 2016, p. 5.

<sup>174</sup> AA. VV., *Oristano, la storia le immagini*, op. cit., p. 11.

<sup>175</sup> Guy SCIORTINO-CARIA, *Les Vêpres siciliennes*, Mémoire de master 2, Jean-Jaurès, Toulouse, 2020, p. 27. « Le traité d'Anagni est une sorte de marché entre les grands royaumes en guerre et la papauté aux dépens des Siciliens. Pour comprendre cela, il faut revenir au royaume d'Aragon dont les successions sur le trône se précipitèrent. Peu après avoir succédé à son père, Alphonse III disparaissait à son tour, en 1291, sans descendance, et c'est naturellement son frère, celui-là même qui était le roi de Sicile, Jacques II, qui monta sur le trône d'Aragon. Sans renoncer à Palerme, il nomma comme lieutenant de Sicile son frère Frédéric. Mais, entre 1291 et 1295, Jacques II commença à changer de politique. La guerre contre les Anjou et leurs alliés coûtait cher et le roi d'Aragon cherchait une voie pacifique qui eut contenté tout le monde, sauf les Siciliens. Des négociations furent menées entre les belligérants et le pape Boniface VIII. En substance, Jacques II et Charles II remettaient entre les mains du pape le royaume de Sicile. En contrepartie, le pape levait l'excommunication du roi d'Aragon et lui remettait la couronne de Sardaigne et de Corse, royaume qui n'existait pas encore. Le traité fut signé le 20 juin 1295 avec pour conséquence immédiate la fin des hostilités entre Barcelone et Naples et le retour de Palerme dans

qu'un personnage hors du commun régna comme régente du Judicat étendu à la presque totalité de l'île : Éléonore d'Arborée. En 1392, elle donna au petit royaume une charte, sorte de code législatif, à destination du peuple : la *Carta de logu, usus et costumus de Sardigna* (Charte du peuple, des usages et des coutumes de Sardaigne). Écrite en langue vernaculaire, cette charte garantissait, entre autres, des droits aux femmes afin de mieux les protéger. Il faut retenir que, globalement, la *Carta de logu* est une avancée juridique assez remarquable et unique pour l'époque, et qui resta en vigueur jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>176</sup>.

Alors que l'île était toujours en état de guerre, sous le règne de Ugone III (selon ses ennemis « d'un aspect fier et d'un naturel barbare » — « dall'aspetto fiero e dalla barbara naturaleza »<sup>177</sup>), puis sous la régence d'Éléonore et les règnes de ses fils Federico et Mariano V, et enfin de Guglielmo II, les Aragonais finirent par s'emparer de la totalité de l'île et transformèrent le judicat en marquisat. [Figure 19 p. 216]

Ce survol historique montre la résolution des Sardes à défendre leurs coutumes, et, même si, aujourd'hui, l'influence aragonaise puis espagnole persiste à travers la langue ou certaines traditions, le poids d'une histoire plurimillénaire est déterminant pour comprendre l'âme sarde. La *Sartiglia*, cette grande joute équestre d'Oristano, doit s'analyser en se référant aux grandes époques, de la

---

l'escarcelle angevine. Avec cette *licentia invadendi*, Boniface VIII, entendait mettre fin aux quatre *Giudicati sardi*. La guerre se serait ainsi déplacée de Sicile vers les deux autres grandes îles de la Méditerranée, la Sardaigne et la Corse. Toutefois, l'entreprise mit plusieurs dizaines d'années avant que le nouveau royaume fût soumis. »

<sup>176</sup> La *Carta de Logu* fait toujours la fierté des Oristanais. En octobre 2021, lors d'un débat du conseil municipal concernant la révocation de la citoyenneté d'honneur offerte à Benito Mussolini en 1924, Andrea Riccio, élu municipal, rappelait qu'Oristano était un berceau du droit depuis des siècles (« Oristano è una culla del diritto da secoli »). Ce rappel à la *Carta de Logu* n'a toutefois pas suffi à réunir une majorité en faveur de la révocation. Vincenzo SANGALLI, « Oristano, il Consiglio Comunale non revoca la cittadinanza onoraria a Benito Mussolini » [en ligne], *La Milano*, Milan, 2021.

<sup>177</sup> Andrea SANNA, *Le torri, le porte e le mura medievali della città di Oristano*, Oristano, Camelia edizioni, 2019, p. 54.

période prénuragique jusqu'à l'unification italienne. Les historiens qui ne s'en remettent qu'aux preuves historiques, documentées, commettent l'erreur de déconsidérer la portée des rites ancestraux sur les pratiques actuelles.

Bien entendu, l'étude des joutes équestres d'îles voisines, comme les Baléares<sup>178</sup>, dont le souverain siégeait aussi sur le trône de Sardaigne au XVI<sup>e</sup> siècle, aiguille vers une origine espagnole. Mais, malgré cela, certains rituels de la fête oristanaise nous font supposer qu'il y a eu syncrétisme entre des rituels antiques et une fête équestre médiévale.

### 2.3.2 LA JOUTE DES CONFRÉRIES

Il y avait sept confréries professionnelles à Oristano durant la période espagnole : les céramistes (*figoli*), les tisserands (*sarti*), les forgerons (*fabbri*), les cordonniers (*calzolari*), les maçons (*muratori*), les menuisiers (*falegnami*) et les paysans (*contadini*)<sup>179</sup>. Depuis la loi de 1864 interdisant les guildes professionnelles, il ne reste que trois confréries actives à Oristano, qui ont adapté leurs statuts pour être conformes à la nouvelle législation : celle des maçons, celle des menuisiers et celle des paysans; ces deux dernières organisent chacune une *Sartiglia*. La fête est donc double et identique : le dimanche, c'est la *Sartiglia* des paysans, le mardi qui suit, c'est-à-dire le Mardi gras, celle des menuisiers. On parle, par habitude et en raison des dates durant lesquelles il se déroule, du «carnaval» d'Oristano. Mais, en fait, il s'agit d'une joute équestre où l'on met à l'épreuve la dextérité des

---

<sup>178</sup> À Minorque, l'été, existent depuis le Moyen-Âge des fêtes équestres, certainement héritées de la période arabe.

<sup>179</sup> Maurizio CASU, *Giostre e tornei equestri nelle città regie della Sardegna tra XVI e XXI secolo: fenomenologia ed evoluzione della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Jean-Jaurès, Toulouse, 2023, chapitre : I gremi in Oristano.

cavaliers. Les historiens spécialistes de la *Sartiglia*, comme Maurizio Casu, précisent que la joute (*giostra*) est documentée depuis 1547 (document conservé dans les archives de la ville). Cette source ne nous apprend rien sur ce que la «*sortilla*» était avant cette date. Raimondo Zucca et Maura Falchi suggèrent que la fête soit née en 1543<sup>180</sup>. Et Giuseppe Sedda imagine que La *Sartiglia* a certainement pour ancêtres ces tournois médiévaux qui servaient, en temps de paix, à l'entraînement pour la guerre<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> Selon Walter Tomasi, la proposition des historiens Raimondo Zucca et Maura Falchi, dans leurs ouvrages sur l'histoire de la *Sartiglia*, de faire remonter la naissance de la fête le 4 février 1543 « semble sans valeur scientifique, car elle est étrangère aux preuves documentaires directes attestées. ».

Walter Tomasi ajoute : « Encore aujourd'hui nous regrettons la perte d'un document épigraphique singulier, découvert en 1988 par M. Armando Saba d'Allai sur le territoire de la villa disparue de Loddua, dans la curadoria arboreuse del Barigadu, dédié "Assa sancta gloria / de Guantinu de Ru / cumponidore maiore / dessa Saradilia nostra / de Sancta Maria" et daté du 7 février 1310 (ou, moins vraisemblablement, 1410), qui attesterait, si les futures études historiques et linguistiques sur la question démontrent une correspondance sémantique entre les termes « Saradilia » et « componidore » et ceux de « Sartiglia » et de son « componidori » (« cavalier de tête »), que cette forme de spectacle équestre était répandue dans les anciennes terres du Royaume d'Arborea bien avant qu'elles ne fassent partie du Royaume de Sardaigne. »

(In M. G. MELE, *Due interessanti ritrovamenti medioevali nella 'curatoria' arboreuse di Barigadu*, « Bollettino Bibliografico della Sardegna », n.s., X, 17, 1993, pp. 166-168 — In M. ZEDDA, *Fordongianus : memorie litiche, immagini, frammenti di storia civile e religiosa*, Sestu, Zonza, 2004, pp. 183-184)

[« Ancora oggi rammarica la perdita di un singolare documento epigrafico, scoperto nel 1988 dal sig. Armando Saba di Allai nel territorio della villa scomparsa di Loddua, nella curadoria arboreuse del Barigadu, dedicato "Assa sancta gloria / de Guantinu de Ru / cumponidore maiore / dessa Saradilia nostra / de Sancta Maria" e datata 7 febbraio 1310 (o, meno probabilmente, 1410): questa preziosa testimonianza, attesterebbe, se futuri studi storici e linguistici al riguardo dimostreranno una corrispondenza semantica tra i termini «Saradilia» e «componidore» e quelli di «Sartiglia» e del suo «componidori» ('capo corsa'), che tale forma di spettacolo equestre era diffusa nelle antiche terre del Regno d'Arborea molto prima che queste divenissero di fatto parte del Regno di Sardegna. »]

Walter TOMASI, « "Sortilles", Palii e altri spettacoli equestri nella città regia di Oristano », *Archivio storico del comune di Oristano. Bollettino*, n° 3, 2008.

<sup>181</sup> Giuseppe SEDDA, *La ricerca scientifica in una manifestazione tradizionale a cavallo: il caso-studio della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Sassari, op. cit., p. 10.

On ignore également quand furent précisément fondés les *gremi*, confréries professionnelles, ni sous quelle appellation ni avec quel fonctionnement.

À l'époque espagnole, les villes royales du royaume de Sardaigne, dont Oristano, jouissaient de prérogatives particulières. L'une d'entre elles était la possibilité de créer des *gremi*. Ceux-ci réunissaient dans des guildes religieuses les membres qui exerçaient le même métier, comme les agriculteurs, les charpentiers, les ferronniers, les tailleurs, les cordonniers, les céramistes et les charretiers.

Les guildes étaient chargées de régler l'entrée des nouveaux membres, l'apprentissage des novices et l'examen de passage d'apprenti à maître artisan. Elles étaient également chargées d'élaborer des lois relatives à la qualité des produits et aux prix des biens manufacturés.

L'entraide entre les membres, l'assistance aux membres indigents, l'accompagnement funéraire des membres décédés et la participation aux fêtes solennelles du calendrier religieux et aux principales fêtes de l'association étaient strictement réglementés et respectés par les membres, sous peine d'amendes et d'expulsion de la corporation des maîtres<sup>182</sup> (cit. originale T).

Bien que le mot « *gremio* » soit d'origine espagnole (guilde en français, *gremium* en latin), il paraît peu probable que les Sardes aient attendu l'occupation espagnole pour créer des confréries de métiers. Elles existaient déjà dans la Rome antique et n'ont pas cessé d'exister durant la période médiévale dans de nombreux pays européens. Oristano et les villes côtières de la Sardaigne, fortement influencées par les puissances étrangères qui les ont occupées, ont très certainement eu des guildes professionnelles. On ne peut donc attribuer la création des *gremi* d'Arborée à une « prérogative » accordée par les Espagnols, bien que nous n'ayons pu trouver beaucoup d'études sur le sujet.

---

<sup>182</sup> AA. VV., « Sartiglia » [en ligne]. Site officiel. (I protagonisti / i gremi)

Les *gremi* doivent s'envisager comme un compagnonnage masculin, sorte de phase pour le jeune en apprentissage qui n'est rien d'autre qu'un rite de passage, comme le précise Nicolas Adell :

Le compagnonnage avait alors quelque chose des organisations de jeunesse de l'Ancien Régime. De ce fait, il encourageait l'exercice d'une sociabilité masculine et favorisait le passage à l'âge adulte pour les hommes, même si, bien évidemment, il n'était pas pensé sous cet aspect<sup>183</sup>.

Le fonctionnement des trois guildes subsistantes est très codifié et extrêmement lié à l'Église. Les maçons (*muratori*) choisissent sainte Lucie comme protectrice et leur église est située au cœur de la ville. Les agriculteurs (*contadini*) optent pour saint Jean-Baptiste, et leur lieu de culte est situé à la périphérie de la ville, à proximité des champs. Enfin, les menuisiers (*falegnami*) choisissent saint Joseph comme protecteur et leur chapelle se trouve dans la cathédrale d'Oristano. L'aspect religieux n'est pas à négliger. Les *gremi* rassemblent chacun ses adhérents lors de messes données dans leur église respective. Ce sont des moments de grande dévotion et de solennité. Pour les deux guildes qui organisent une *Sartiglia*, une messe suivie d'une fête se déroule après la nomination du *componidori*<sup>184</sup>, c'est-à-dire celui qui va être métamorphosé en demi-dieu lors de la joute. Cette nomination officielle se fait le 2 février, jour de la Chandeleur (bien qu'en réalité l'annonce soit faite secrètement quelques semaines avant) : le président de chaque *gremio* se rend au domicile de l'élu pour l'en informer. Autrefois, cela se faisait dans le secret et le public ne connaissait le nom du *componidori* qu'après les joutes. Aujourd'hui, il y a tout un cérémonial public : de nombreux Oristanais

---

<sup>183</sup> Nicolas ADELL, *Le masque et le visage. Deux paradigmes en épistémologie du genre*, Chisinau, Editions Universitaires Européennes, 2015, p. 11.

<sup>184</sup> La guilde des maçons se rassemble aussi pour la Chandeleur dans l'église santa Lucia. Le déroulement de la messe est le même que pour les deux autres *gremi*, mais sans présence de *componidori* puisque les *muratori* ne sont pas organisateurs d'une *Sartiglia*.

attendent devant le domicile du *componidori* nouvellement désigné qu'il apparaisse à la fenêtre. Aussitôt que la foule le voit, une forte clameur monte, des cris de joie, des pleurs, la fanfare trompette et tambourine, on boit à sa santé. Quelques instants plus tard, un cortège se forme autour de lui pour se rendre en musique à l'église du saint patron afin d'assister à la messe. Après la bénédiction de la foule par aspersion d'eau bénite, chaque participant allume une bougie avec la flamme de la bougie de son voisin, depuis la bougie initiale, celle consacrée par le prêtre. Les bougies ointes par la flamme « divine » seront ensuite rendues au *gremio*<sup>185</sup>.

Les guildes, dans ce fonctionnement autant religieux que profane, sont également démocratiques puisque le président remet son mandat tous les ans, le jour de la fête du saint patron. Une fois élu, il devient dans la ville un personnage important et très respecté. Maurizio Casu, deux fois *componidori*, lors d'une interview, parle de son rapport au président du *gremio* :

Je me souviens bien de ces nuits entre fin novembre et début décembre quand on sait que l'autorité du *gremio* va nommer en secret, de nuit, le cavalier qui aura ce très grand honneur. Je me souviens de la peur, de la joie, mais également de l'appréhension, que vienne chez moi le président du *gremio*. Il vint le 13 décembre. Le président Gianni Obino me choisit, moi. Avec l'expérience de huit *Sartiglias*, très jeune cavalier, j'étais pris de terreur. Il y avait d'autres cavaliers plus capés que moi pour ce rôle. Mais en même temps je le voulais. [...] je sentais toute la responsabilité du rôle pour un presque néophyte. Le jour de l'investiture<sup>186</sup>, «*s'oberaiu majori*»<sup>187</sup> me dit : «*fai mi fai*

---

<sup>185</sup> ORNEWS, *Candelora di Oristano. La messa di San Giovanni*, [en ligne], 2024.

<sup>186</sup> L'investiture se fait le jour de la Chandeleur.

<sup>187</sup> *S'oberaiu majori*, l'ouvrier suprême, est le président de la guilde des paysans ; *su majorale en cabo*, le responsable en chef, est le président de la guilde des menuisiers. Les *majorales*, à l'époque judiciaire, étaient les membres qui formaient le Conseil des notables. *Majorales in Antoninu RUBATTU, Dizionario universale della lingua di Sardegna*, Sassari, EDES, 2006.

bella figura»<sup>188</sup>. J'ai trouvé la signification de ce mot du président dans l'étude de documents. Nous avons découvert qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, les «*mantenidores*», les chefs de courses<sup>189</sup>, étaient les présidents des *gremi* eux-mêmes. C'était donc comme si le président me demandait d'être *componidori* à sa place. J'ai compris que je n'étais pas Maurizio Casu, *componidori*, mais le *componidori* du *gremio*, nommé par le président, en son nom et pour son compte<sup>190</sup>.

Les liens entre l'église et les guildes sont si soudés qu'il paraît difficile d'imaginer un fonctionnement séparé. Maurizio Casu et Francesco Obino écrivent à propos du *gremio dei contadini* :

Dans la soirée du 24 juin, les festivités commencent par le port du drapeau depuis la maison de *s'oberaiu majori* jusqu'à l'église de *Santu Giuanni de Froris*. Le même soir, il est de tradition d'allumer des feux en l'honneur du saint à l'église et dans plusieurs rues de la ville, et de resserrer les liens de parrainage avec San Giovanni. Le 24 juin, jour de la fête, la première messe à l'aube annonce une journée [...] marquée par la célébration de messes et de banquets jusque tard dans la nuit. Le 25 juin, le matin, est donnée la messe de suffrage des membres décédés; le soir, les membres du *gremio* désignent officiellement le nouveau bureau lors d'une réunion à huis clos qui se tient dans le local attenant à l'église. Une fois la réunion terminée, les portes de l'église s'ouvrent, le drapeau est sorti et, au milieu de bouquets de blé et de fleurs, il est placé sur la charrette à bœufs. Les membres du *gremio* prennent place

---

<sup>188</sup> Ce qui pourrait se traduire par « ne me déshonore pas ».

<sup>189</sup> Les *componidoris*.

<sup>190</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), Sa *Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], 2021, (Maurizio Casu, 00 : 47 : 35).

sur la charrette du tracteur et, avec le cortège de cavaliers, se dirigent vers la maison du nouvel *oberaiu majori*<sup>191</sup> (cit. originale U).

Cette «élection» du nouveau président du *gremio* ressemble fortement à un conclave. Dans le texte ci-dessus, le nombre important de cérémonies religieuses auxquelles sont tenus d'assister les membres des *gremi* est un bon moyen de constater ce lien fort entre religion et guildes.

La place des deux guildes dans la ville est notable. Les *sartiglias* qu'elles organisent occupent à temps plein de nombreuses personnes. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, les «*sortillas*», bien qu'organisées par les plus hautes autorités de la ville pour un événement particulier (comme le mariage du roi d'Espagne), mobilisaient les sept confraternités de la ville.

L'organisation des deux *Sartiglias* est génératrice d'emplois à l'année : il faut préparer ou recoudre les costumes de centaines de participants, fabriquer les décorations du harnachement de fête des cent vingt chevaux, s'entraîner à la course à l'anneau et aux figures acrobatiques des *pariglie*. Pour une ville d'à peine trente mille habitants, les moyens requis par les deux joutes sont énormes et impliquent, à divers degrés, une partie de la population. L'engagement des Oristanais peut être mesuré (de manière indicative et non scientifique) en regardant le taux de remplissage de la grande salle de cinéma d'Oristano lors de la projection de «*Sa Sartiglia, la cavalcata del dio*»<sup>192</sup>, le 6 novembre 2021. En raison de la pandémie du covid, le cinéma avait dû restreindre de moitié le nombre d'entrées, mais, devant l'engouement des citoyens pour tout ce qui a trait à la *Sartiglia*, il avait dû ouvrir un peu plus large ses portes.

---

<sup>191</sup> Maurizio CASU, Francesco OBINO, *Il Gremio dei Contadini di San Giovanni Battista di Oristano*, Oristano, Associazione culturale Aristiane, 2012, p. 33.

<sup>192</sup> Titre pour la version italienne. In Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], 2021.

Cette passion pour ces joutes doit s'analyser d'un point de vue mystique, religieux. Il y a les tenants d'une thèse de l'origine païenne qui voient dans certains rituels une référence à Dionysos, il y a ceux convaincus qu'il s'agit d'une simple fête à rattacher au calendrier chrétien, dont les rites sont propitiatoires, il y a ceux persuadés d'une origine nuragique et ceux certains d'une importation espagnole au XV<sup>e</sup> siècle. Dans tous les cas, cela provoque un investissement enflammé. On peut mesurer cela dans la ferveur oratoire des Oristanais dès que le sujet est abordé. Tout étranger qui manifeste son intérêt pour ces fêtes devient un invité de prestige. Les artistes locaux qui ont la *Sartiglia* pour sujet central sont élevés au rang de héros. Ce fut le cas pour «Peppetto» Pau en 1998 : la Confartigianato d'Oristano (confédération des artisans) attribuait le «masque d'argent» (reproduction en métal précieux du masque du *componidori*) à ce barde oristanais de la *Sartiglia*, à titre posthume. L'hommage était ainsi rédigé : «À Peppetto Pau d'Oristano, poète du ciel, de la terre et de la mer de Sinis, pour avoir étudié avec amour la *Sartiglia*, dont il a dévoilé l'âme triste comme les confettis à l'aube dans les rues après la pluie de la nuit, et pour avoir chanté la ville de la *Sartiglia* où les branches des peupliers regardent les derniers masques, les loqueteux d'un jour et de tous les jours qui pleurent...» (cit. originale V). Ce poème est un «mélange d'images poétiques sur l'esprit du Carnaval avec des inclusions futuristes, comme le missile, la fusée, etc. Mélange entre images naturelles poétiques et éléments technologiques. C'était une mode à cette époque-là, qu'on retrouve chez d'autres poètes, comme Montale. C'est un poème qui surprend parce qu'il y a ce mélange entre deux figures, celle du futur et celle du passé, l'enfance d'un côté et de l'autre, les hommes du futur. Est-ce qu'il n'y a pas là une métaphore de la Sardaigne?»<sup>193</sup> Voici quelques strophes :

---

<sup>193</sup> Margherita ORSINO, extrait d'un entretien sur la poésie de Giuseppe Pau.

I rami dei pioppi  
guardano le ultime maschere,  
straccioni di un giorno et di ogni giorno  
E piangono.

Il crepuscolo verde di una risata  
dell'ultimo inverno.  
Se ne va. Tornerà.  
E l'ultimo riso  
dell'ultimo carnevale,  
assurdo,  
come il raggio verde del crepuscolo.

Assurda. Stolta è la tua vuota  
forma di vita.  
Come assurde le maschere.  
Come l'estremo carnevale dell'atomo

Maschere misteriose  
come i missili.  
Strane. Mai viste.  
E sempre uguali.  
Maschere grottesche  
come i radar.

Urli di bimbi mascherati.  
Straccioni. Padroni del mondo.  
Un'ora. Due ore.  
Il trillo delle trombette  
è simile a quello dell'Astronave.  
Che da altri mondi  
reca un sorriso.

Maschere e coriandoli,  
estrema inutile illusione.  
Illusione di un giorno.  
Nessune ti crede,  
illusione.  
Triste, come i coriandoli dell'alba  
sulle strade  
dopo la pioggia della notte<sup>194</sup>.

Les branches des peupliers  
observent les derniers masques,  
loqueteux d'un jour et de tous les jours.  
Et ils pleurent.

Le crépuscule vert d'un éclat de rire  
du dernier hiver.  
S'en va. Reviendra.  
Et le dernier rire  
du dernier carnaval,  
absurde,  
comme le rayon vert du crépuscule.

Absurde. Insensée est ta vaine  
forme de vie.  
Comme absurdes sont les masques.  
Comme l'est l'ultime carnaval de l'atome.

Masques mystérieux  
comme des missiles.  
Étranges. Jamais vus.  
Et toujours identiques.  
Masques grotesques  
comme des radars.

Cris d'enfants masqués.  
Loqueteux. Maîtres du monde.  
Une heure. Deux heures.  
Le son des trompettes  
est pareil à celui du vaisseau spatial.  
Qui d'autres mondes  
Apporte un sourire.

Masques et confettis,  
extrême illusion inutile.  
Illusion d'un jour.  
Personne ne te croit,  
illusion.  
Triste, comme les confettis de l'aube  
dans les rues  
après la pluie de la nuit.

Du point de vue de leur attractivité, les joutes de la *Sartiglia* attirent de plus en plus de touristes italiens, mais aussi étrangers.

---

<sup>194</sup> Giuseppe PAU, *Autunno: fredda è la tua voce*, Oristano, Fondazione Oristano, 2020, p. 24. Le poète Giuseppe Pau (1915-1989) fut également archéologue et directeur de *l'Antiquarium Arbosense* d'Oristano, de 1945 à 1989. Ce poème date de février 1961, probablement inspiré par la *Sartiglia* qui se déroulait les 12 et 14 février cette année-là.

Toutefois, elles souffrent d'un handicap : les dates ne sont pas propices au tourisme. En 2025, la *Sartiglia* s'est fêtée les 2 et 4 mars (Dimanche gras et Mardi gras), qui ne sont pas des dates de vacances pour une grande partie de l'Europe<sup>195</sup>. Les responsables des *gremi* et ceux qui dirigent la Fondation Oristano<sup>196</sup> sont bien conscients de ce problème de saisonnalité. Ce décalage avait été évoqué le 23 mars 2016 lors de la conférence «S. Efsio, *Sa Sartiglia*, Cavalcata Sarda. L'impatto degli eventi sul territorio», à Cagliari, qui était une conférence de clôture du projet de recherche «Suivi et évaluation de l'impact économique des événements culturels et sportifs sur l'économie régionale»<sup>197</sup>. Le sujet avait été évoqué également lors d'une autre rencontre, en 2019, qui a donné lieu à une synthèse très documentée sur l'économie des grands événements culturels et sportifs en Sardaigne<sup>198</sup>, en présence de Francesco Obino, directeur de la Fondation Oristano. Voici quelques données sur la *Sartiglia* :

Nombre moyen de participants par an : 80000-120000.

Billets vendus : 5000/6000 pour un total de 135000 €.

Coûts *Sartiglia* : 500000/550000 (45 % sources publiques, 55 % sources privées). Répartition du budget : 40 % mise en scène, 32 % ressources humaines (*gremi*, cavaliers, batteurs et trompettistes, personnel d'organisation et de service), 20 % marketing et promotion, 6 % taxes, 2 % frais divers et généraux.

---

<sup>195</sup> En Italie, seules six régions sur vingt sont en vacances d'hiver (moins d'une semaine) ; en France, seule la zone A est compatible avec les dates de la *Sartiglia* ; ailleurs en Europe, de nombreux pays ne sont pas en vacances durant la Semaine Grasse.

<sup>196</sup> La Fondation Oristano s'appelait jusqu'en 2019 « Fondation *Sartiglia* ». C'est une émanation de la municipalité. Elle est chargée de l'organisation et de la promotion de la *Sartiglia*. Depuis 2019, ses compétences s'étendent à tout le patrimoine socio-culturel, matériel et immatériel d'Oristano.

<sup>197</sup> <https://crenos.unica.it/crenosterritorio/archivio-news-ed-eventi/convegno-sefio-sa-sartiglia-cavalcata-sarda-limpatto-degli-eventi-sul>

<sup>198</sup> <https://aperiturismo.consorziouno.it/principali-eventi-in-sardegna-anche-turistici/>

L'analyse fait ressortir que malgré l'augmentation de la fréquentation (304 % sur la semaine, 455 % le dimanche et le mardi de la fête — chiffres 2018 uniquement basés sur les structures d'accueil), la *Sartiglia*, «se déroulant en basse saison (février/mars) [...] peine à attirer de nombreux touristes en dehors du bassin régional malgré tous les efforts de promotion, les transports étant souvent trop chers ou trop peu pratiques pour inciter les touristes à venir visiter la Sardaigne en général<sup>199</sup> (cit. originale W).

Pour les spécialistes, il est aisé d'analyser les chiffres de fréquentation de la *Sartiglia*, car les joutes se déroulant en basse saison, on sait que la présence de touristes est uniquement motivée par cet événement en particulier.

### 2.3.3 UNE FÊTE RITUALISÉE

La *Sartiglia*, avant de devenir cette attraction aux dates du carnaval, était une manifestation épisodique, organisée pour fêter quelque événement. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que les choses changent, la fête équestre devient annuelle, confiée aux *gremi* :

En 1807, la «Sortiglia» fait l'objet d'un récit entièrement nouveau. Quelque chose a changé pour toujours : il s'agit d'une *sartiglia* organisée directement par les «gremi», qui, les jours de carnaval, se déroule le long de la rue de la cathédrale de la ville. Si, d'une part, le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle qui marque la fin de l'histoire des divertissements équestres organisés par les autorités civiles lors d'occasions extraordinaires pour célébrer des événements exceptionnels, d'autre part, c'est le siècle qui accomplit le miracle, à Oristano, de sauver une ancienne joute équestre, la course à l'étoile, de la maintenir jusqu'à

---

<sup>199</sup> *Ib.*

aujourd'hui, en la liant chaque année aux jours de carnaval<sup>200</sup>

(cit. originale X).

### 2.3.3.1 LA VESTITION

Le matin de la *Sartiglia*<sup>201</sup>, un héraut à cheval, suivi d'un cortège de porte-drapeaux, de trompettes et de tambours, parcourt la ville pour annoncer, à la manière des crieurs publics médiévaux, le spectacle de l'après-midi. Pendant ce temps, en milieu de matinée, l'homme choisi pour être le *componidori* se dirige, à pied, vers le lieu de sa transformation. C'est l'heure de la *vestizione*. L'homme arrive, ému et nerveux, se frayant un chemin à travers la petite foule qui l'acclame déjà. Il s'avance vers la *mesitta*, sorte d'estrade ou d'autel où il sera consacré par le rituel. Malgré le froid, il ne porte qu'un sous-vêtement à manches longues, un pantalon et des bottes de cavalier. Sur l'estrade, il est seul, il salue les invités, debout, devant la cathèdre de sa métamorphose. Les tambours rythment l'ascension. Avec les trompettes, ils marqueront la marche céleste de celui qui ne touchera plus le sol de la journée.

L'utilisation d'un autel, d'une plate-forme, d'un espace élevé, se retrouve dans de nombreux rituels. C'est l'espace de transition entre la terre et les cieux. Le commun des mortels ne peut y accéder : seuls les êtres en communion avec les puissances divines y pénètrent. Dans l'Église catholique, cet espace, symboliquement surélevé, au milieu du chœur, s'appelle le sanctuaire, c'est-à-dire l'endroit le plus sacré

---

<sup>200</sup> Maurizio CASU, *Giostra e tornei equestri nelle città regie della Sardegna tra XVI e XXI secolo: fenomenologia ed evoluzione della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse Jean-Jaurès, op. cit. Chapitre : Sartiglia nel XIX secolo, la Sartiglia di carnevale.

<sup>201</sup> Étant donné que les deux *Sartiglias* sont identiques, nous décrivons le déroulé comme s'il s'agissait d'une seule fête. Il faut retenir que le Dimanche Gras, le *componidori* de la *Sartiglia* des paysans porte un masque de couleur terre et un camélia rouge à la boutonnière, tandis que le Mardi Gras, le *componidori* des menuisiers a un masque blanc et un camélia rose. Quelques autres détails distinguent les deux *componidoris*, mais rien de significatif.

où se déroule le mystère de l'eucharistie, autrement dit où se manifeste la présence du fils de Dieu avant d'être offert au peuple des croyants pour sa rédemption. Au Brésil, c'est autour d'une table, lieu sacré, que s'opère le culte de la *Jumena*. La *Jumena de mesa*, c'est le rituel d'invocation des esprits : les médiums autour de la table produisent des consultations spirituelles<sup>202</sup>. Chez les Mixe, indiens de l'État d'Oaxaca au Mexique, c'est aussi sur la *mesa* que se déroule le rituel incantatoire :

Comme d'autres populations de Mésoamérique et des Andes, les Mixe réalisent très fréquemment des dépôts cérémoniels, associés à des sacrifices de volailles. Ces dépôts consistent à réunir sur un même espace, parfois appelé *mesa*, des éléments matériels comptés tels que des cierges, de la poudre de maïs, des roulés de pâtes de maïs sur lesquels on verse le sang des volailles sacrifiées ainsi que de l'alcool. De tels rites sont effectués afin de solliciter l'aide d'entités de la nature dans des domaines aussi divers que la thérapeutique, l'agriculture, le cycle de vie ou la politique<sup>203</sup>.

Chez les Polynésiens, cet espace s'appelle le *marae*. C'est une plate-forme lithique, lieu de rencontre entre humains et esprits des ancêtres, entre humains et dieux.

Ces exemples de « *mesitta* » nous permettent de constater que, quelle que soit la culture, et nous citons volontairement des civilisations qui n'ont jamais eu de contact direct ou indirect entre elles, il y a la volonté chez l'humain de consacrer un espace, souvent surélevé, qui permet la connexion avec le monde des esprits ou des dieux. La *mesitta*, objet transculturel, joue le même rôle que le masque : elle est

---

<sup>202</sup> Clélia PINTO, Zuleica Dantas PEREIRA CAMPOS, Philippe JORON, « Jurema : culte, religion et espace public », *Sociétés*, n° 1, De Boeck Supérieur, 2018.

<sup>203</sup> Perig PITROU, « Parcours rituel, dépôt cérémoniel et sacrifice dans la Mixe Alta de Oaxaca (Mexique). L'intégration de l'activité des agents non-humains entre construction de la vie et résolution des conflits », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 41-2, 2011.

«le moyen d'une transformation, de par sa nature même, d'une "mobilité" entre l'homme et le divin»<sup>204</sup>.

À Oristano, au fil du temps, la *mesitta* s'est agrandie et enrichie de symboles, comme les grains de blé, les pétales de fleurs, signes d'espérance, offrandes propitiatoires; la *mesitta* est aujourd'hui devenue un grand plateau pour s'offrir à la vue de quelques dizaines d'invités. Dans les années cinquante, l'ambiance était encore à la sobriété et l'élévation se faisait dans le secret de la maison du président du *gremio*. Aucun spectateur n'y était autorisé. La métamorphose se faisait à l'abri des regards : on cachait l'homme pour ne laisser apparaître que le dieu. Dans les registres des siècles passés, le nom du *componidori* n'était même pas mentionné. Son identité était dévoilée à la fin de la fête, quand le masque tombait. Dans les années cinquante et soixante, la *mesitta* était une petite table sur laquelle était placée la chaise du *componidori*. Sur cette petite surface, outre le *capocorsa*, se tenaient, dans un équilibre précaire, deux *massaieddas*<sup>205</sup>. Elles étaient dirigées, depuis le sol, par une femme plus âgée, expérimentée, la *massaia manna*<sup>206</sup>. Aujourd'hui, certainement pour des raisons de spectacularité, le nombre de *massaieddas* présentes peut aller jusqu'à douze, mais seulement deux d'entre elles, comme le veut la tradition, montent sur l'estrade pour l'habillement.

Le rituel de la vestition, rythmé par les tambours et les trompettes, est lent. Les *massaieddas*, jeunes filles autrefois vierges, comme

---

<sup>204</sup> Margherita ORSINO, « Le masque objet transculturel en Sardaigne / A máscara objeto transcultural na Sardenha », dans *III colòquio internacional da Rede PICNAD*, Universidade Aveiro (Portugal), 2018, page 270.

<sup>205</sup> Les *massaieddas* sont des jeunes femmes, en habit traditionnel, chargées d'habiller le *componidori*.

<sup>206</sup> La *massaia manna* ou *priorissa* (prieure), c'est la femme du *massaiu*, c'est-à-dire du paysan. Autrement dit, la patronne de maison. Dans le contexte de la *Sartiglia*, c'est la femme du président de la guilde, ou celle qui la représente. Elle est la véritable cheffe de cérémonie.

le rappelle Carmine Piras<sup>207</sup>, pareilles à des vestales, procèdent avec précaution, avec minutie.

Le rite commence par l'habillage de la chemise blanche aux poignets dentelés, suivi du laçage d'un corset de cuir marron clair. Tout le long des manches de la chemise, des rubans sont cousus, et, au col, un ruban est noué. Puis, sur le visage, on fixe deux bandelettes en croix (la première fait le tour de la tête verticalement en passant sous le menton, la seconde, au niveau du front, vient croiser la première horizontalement sur les tempes). Ces deux bandelettes sont solidement cousues entre elles, car c'est sur elles que viendra se fixer le masque, et rien ne doit bouger durant les mouvements violents à cheval.

À ce moment de la vestition s'opère une halte, car c'est le moment où l'homme est encore homme avant sa disparition sous le masque pour laisser place au dieu. On sert un verre de *vernaccia* que l'on porte en toast avec le public. Les familiers montrent leur émotion. C'est un instant grave, une phase transitoire, une étape chrysalidaire.

Immédiatement après vient la pose du masque. Les *massaieddas* le présentent dans un geste qui va du bas vers le haut, de la terre vers le ciel, et le posent sur le visage du *componidori*. Le masque est attaché, puis cousu sur les bandelettes. Il ne sera retiré que lors d'une cérémonie inverse à la vestition. «Le masque, nous dit l'ethnologue Claude Gaignebet, ne cache pas quelque chose, au contraire, il révèle. Et que révèle-t-il? Il révèle ce qui n'est pas visible, ce qui n'a pas de corps, l'âme, l'esprit, l'esprit des morts, l'esprit de la divinité»<sup>208</sup>. Si, d'une manière générale, on ne peut dissocier le masque du costume (ils forment un tout), dans la phase de la vestition c'est précisément quand le masque est posé sur le visage que naît «l'autre», la divinité. Elle ne

---

<sup>207</sup> Carmine PIRAS, sculpteur, archéologue expérimental, Oristano.

<sup>208</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], op. cit. (Margherita Orsino, 00:43:22).

naît pas n'importe comment : ce sont des femmes qui lui donnent vie et ce sont elles encore qui seront à la manœuvre dans un processus inverse, à la fin de la fête. La couture du masque sur le visage a certes un aspect pratique indéniable (il ne doit pas glisser pendant les cavalcades), mais également une signification symbolique : les mêmes mains doivent impérativement faire naître puis renvoyer le dieu avec des gestes antithétiques, mains « ilithiennes » autant que « thanatiques ». Ces mains-là doivent être impérativement celles de femmes à qui l'on attribue le pouvoir de donner la vie, mais aussi de la faire disparaître. Dans de nombreux mythes, c'est la femme qui procrée, mais c'est aussi elle qui donne la mort. Même s'il existe des exceptions (Dionysos naît certes d'une mortelle, mais aussi, renaît de Zeus), il y a cette dualité chez la femme dans les mythes : celle par qui la vie est créée doit être la même que celle qui la fait disparaître. Nous le voyons avec la vestition du *componidori*. Les *massaieddas* dans un même geste, font « mourir » l'homme pour qu'apparaisse le dieu, et, dans un geste symétriquement inverse, le soir, « ressuscitent » l'homme. La femme est donc l'être de passage : du néant à la vie et de la vie au néant.

Une fois le masque posé, sur la *mesitta* se poursuit la vestition. Les éléments vestimentaires qui s'ajoutent ensuite peuvent sembler superficiels, mais ils sont importants : celui qui va se montrer au public doit impressionner, être le plus beau. Ainsi, un autre bandeau, blanc, également cousu, vient ourler les bords du masque avant qu'un voile de tulle, élément féminin, également cousu, ne coiffe la tête du *capocorsa*. En Sardaigne, il n'est pas rare, lors d'habillages cérémoniels, que des vêtements féminins s'additionnent aux effets masculins. À Oristano précisément, il existe une légende d'une cérémonie de guérison où l'homme « malade » est habillé en femme et contraint de danser pour qu'avec sa sueur le poison sorte du corps. Il s'agit de la danse de l'*argia*, un rituel qui a lieu après qu'un homme a été mordu

par une tarentule<sup>209</sup>. La légende de l'homme mordu par une tarentule était assez répandue en Sardaigne (et d'une manière générale dans l'Italie méridionale<sup>210</sup>), mais la cérémonie de guérison était différente selon les lieux. Dans certains endroits, l'homme était couvert de paille pour amener la guérison par exsudation. Autour de lui, des hommes et des femmes dansaient pour éloigner la mort. À Oristano, c'est le malade qui dansait pendant qu'un groupe de familiers chantait et jouait de la musique. Mais, pour cela, il fallait qu'il fût travesti en femme. Comme le fait remarquer Clara Gallini, en Sardaigne,

le travestissement sexuel est une prérogative uniquement masculine et ne concerne jamais les femmes<sup>211</sup>.

En endossant simultanément les attributs masculins et féminins, la figure androgyne du *componidori* revêt une importance fondamentale : elle transcende les catégories traditionnelles de genre. Elle devient une allégorie de l'unité et de l'harmonie. Elle incarne une figure sacrée, médiatrice et porteuse de renouveau.

Il n'est pas anodin que des hommes, pour accomplir une tâche « virile », prennent un aspect androgyne<sup>212</sup>. On peut rapprocher ce

---

<sup>209</sup> On sait que la morsure de tarentule n'est pas mortelle, mais qu'elle provoque une douleur persistante. Les plus dangereuses, parfois mortelles, sont la Veuve Noire et l'Araignée Violon.

<sup>210</sup> Le mot tarentule est directement tiré de la ville de Tarente. Dans cette région de l'Italie, la légende dit qu'un homme mordu par cette araignée a des mouvements convulsifs qui ressemblent à une danse. Par la suite, le remède réputé pour guérir d'une piqûre de tarentule fut une danse qui est probablement à l'origine de la tarentelle, danse traditionnelle du sud de l'Italie. La danse considérée comme une thérapie permettait d'échapper aux interdits religieux touchant les danses.

<sup>211</sup> Clara GALLINI, *La danse de l'argia : fête et guérison en Sardaigne*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 49.

<sup>212</sup> En Grèce antique, « le lendemain des *Pyanepsies* avaient lieu les *Oschophories*, une procession de jeunes gens depuis le temple de Dionysos jusqu'au sanctuaire d'Athéna Skira. Les jeunes hommes (*oschoi*), déguisés en femmes, portaient des sarments d'où pendaient des raisins », in Montserrat CAMPS-GASET, *L'année des grecs : la fête et le mythe*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de Recherches d'Histoire Ancienne » 131, 1994, p. 93.

travestissement de celui de Dionysos quand il se présenta aux Thébains : « Dionysos prend une forme mortelle, se dote d'un corps masculin aux attributs masculins, mais il a l'apparence d'une femme<sup>213</sup>; Penthée<sup>214</sup> le qualifie ou plutôt le traite d'étranger efféminé<sup>215</sup>. Se féminiser, c'est se faire autre, ajoute Florence Gherchanoc<sup>216</sup>. Le travestissement ici n'a pas la dimension sociale et psychologique qu'on rencontre dans les carnivals où il sert à une inversion des rôles, à une exploration des identités sexuelles, à une caricature des normes genrées ou tout simplement à un défoulement collectif. Le travestissement dans la *Sartiglia* est comme celui des joueurs de flûte dans les Petites Quinquatries romaines : il permet d'activer des cycles naturels (passage des saisons) ou de favoriser la fertilité et la régénération de la terre. Ce travestissement nous renvoie à Hermaphrodite qu'une fusion des corps avec la naïade Salmacis rend androgyne. C'est-à-dire un être doté des deux sexes, un être parfait selon Platon, médiateur avec le divin. Cette figure de l'androgyne se retrouve chez Ardhanarishvara, en Inde, pour signifier le principe d'unité et d'équilibre. Sans être formellement androgyne, le dieu masculin du Nil, Hapi, est représenté souvent avec des seins afin de symboliser le caractère nourricier du fleuve. L'androgyne, perçue comme la fusion des genres, peut être considérée comme un retour au chaos originel, matrice primordiale d'où émergera l'ordre, c'est-à-dire une masse informe qui porte en soi les germes d'éléments différenciés (Leone Ebreo avait tenté de

---

<sup>213</sup> Dionysos se présente avec des cheveux blonds, bouclés et parfumés, les pommettes rouges, c'est-à-dire maquillées, le charme d'Aphrodite. In EURIPIDES, *Les Bacchantes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche » 32, 2002 (vers 235).

<sup>214</sup> Roi de Thèbes, qui se rendit, travesti en femme, sur la montagne où Dionysos avait exilé les Thébaines, dont la mère de Penthée, et se fit écarteler par elles. In *Ibid.*

<sup>215</sup> Florence GHERCHANOC, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance », *Revue Historique*, n° 628, 2003, p. 742.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 744.

rattacher le mythe de l'androgynisme de Platon<sup>217</sup> à la tradition biblique de la Chute, interprétée comme une dichotomie de l'homme primordial<sup>218</sup>). L'androgynie c'est un état d'unité où les opposés consubstantiels portent en eux les catégories fixes de genre. C'est une métaphore de la transformation et du renouveau, où l'indétermination précède la structuration. Le travestissement androgynisme est une tentative de « revenir » à une matrice primordiale,

À Oristano, le rôle du dieu androgynisme est essentiellement tenu par les hommes. Quelques femmes ont toutefois revêtu l'habit du *componidori* : trois pour le *gremio* des menuisiers, une seule pour celui des paysans<sup>219</sup>. Cela ne change rien, semble-t-il, à la dimension spirituelle du personnage. En Chine, les acteurs du théâtre traditionnel peuvent porter des vêtements féminins s'ils sont des hommes, ou des vêtements masculins s'ils sont des femmes, dans un ballet

---

<sup>217</sup> Selon Platon, il existait trois genres : le mâle (issu du Soleil), la femelle (issue de la Terre) et l'androgynisme (qui a les attributs des deux autres, issu de la Lune). Les androgynismes, de forme ronde (parfaite) puisqu'ils étaient composés des deux autres genres, capables d'autoreproduction, s'attaquèrent aux dieux. En réponse, Zeus divisa leur corps en deux pour les affaiblir : deux jambes et deux bras au lieu de quatre, un visage au lieu de deux, etc.

<sup>218</sup> Mircea ELIADE, *Méphistophélès et l'androgynisme*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » 103, 1962, p. 128.

« Néanmoins, de nombreuses contradictions entre les deux mythes sont relevées par Philon, comme par exemple concernant le péché qui est cause de la séparation dans le cas du mythe platonicien, alors qu'il est le résultat de cette même séparation des deux genres dans le récit biblique. » In Marie GÉAL, *Les Dialoghi d'amore de Léon Hébreu et leur traduction française par Pontus de Tyard : deux œuvres au cœur de la dynamique des échanges humanistes*, Mémoire de Master 2, Université Stendhal, Grenoble, 2012, p. 40.

<sup>219</sup> *Gremio* des menuisiers : Emanuela Colombino (2014), Valentina Uda (2013), Elisabetta Secchi (2010). En 1940 ou 1943, il s'agissait peut-être d'une femme, Maria Murtas ; cela fait toujours débat, des témoignages indirects l'affirment. *Gremio* des paysans : Anna Dina Cozzoli (1973). Cette dernière, réputée être la première femme *componidori* a donné son nom à un jardin public d'Oristano. Elle s'était particulièrement illustrée en décrochant l'étoile aussi bien avec l'épée qu'avec la lance.

propitiatoire où les dieux sont invités. Cette cérémonie religieuse se déroule avant l'opéra laïc<sup>220</sup>.

### 2.3.3.2 L'ÉPIPHANIE DU *COMPONIDORI*

À ce stade, la vestition du *componidori* est terminée. Les *massieddas* ajoutent un haut de forme et une fleur de camélia pour conclure la cérémonie sur la *mesitta*.

Le rituel de la *vestizione*, c'est celui de la métamorphose. Le rituel qui suit est épiphanique. Le dieu incarné va se montrer aux hommes dans son habit lumineux. Il y a quelques dizaines d'années, quand le *componidori* faisait son épiphanie, un cheval joliment harnaché était approché d'une fenêtre. Le *capocorsa* pouvait ainsi passer de la *mesitta* au dos du cheval, à travers la fenêtre, sans mettre le pied au sol. Quand c'était possible, on faisait entrer le cheval directement dans la pièce de la vestition.

Aujourd'hui, le principe est le même. Le cheval est amené au pied de l'estrade afin que le *componidori* puisse le monter sans toucher terre. Dans le contexte de la *Sartiglia*, le cheval n'est pas une monture quelconque avec laquelle l'homme pourra montrer son habileté. Le fait que le cheval fasse continuité avec l'autel de la vestition lui donne un caractère sacré. Il est un animal psychopompe dans de nombreuses civilisations : dans l'Inde ancienne, lors du rituel de l'*ashvamedha*, le cheval symbolisait la souveraineté et la puissance du monarque<sup>221</sup> ; chez les Germains et les Slaves, les hennissements des chevaux et leurs traces au sol étaient interprétés comme des présages ; chez les chamans de l'Altaï, l'âme du défunt était conduite par

---

<sup>220</sup> Jacques PIMPANEAU, *De la religion au théâtre en Chine*, film documentaire, CNRS, 1980 (00:15:30).

<sup>221</sup> Philippe SWENNEN, « Portrait du cheval sacré dans la religion védique », *Studien zur Indologie und Iranistik*, vol. 24, Wezler, 2007, p. 173.

un cheval<sup>222</sup>; chez les Celtes, le cheval représentait le lien entre le roi et les divinités<sup>223</sup>. Il n'est donc pas étonnant que, pour les Sardes aussi, le cheval soit l'instrument du dieu. Le *componidori* fera corps avec son animal. On pourrait presque dire qu'ils ne font qu'un. Maurizio Casu avoue qu'à la fin d'une journée de *Sartiglia* très réussie, il a béni sa jument trois fois (« parce que je devais formellement remercier cette jument qui a permis le succès de la fête »)<sup>224</sup>.

Au moment où le *capocorsa* franchissait à cheval le seuil de la porte de la maison du président de la guilde, aujourd'hui symboliquement marqué par une arche fleurie, il se couchait sur sa monture. Il y a deux explications à ce mouvement : l'une mécanique, l'autre symbolique. Il y a ceux qui expliquent que le *componidori* n'a pas le choix : il doit se coucher pour pouvoir passer la porte. Et ceux qui pensent que le geste est surtout rituel. Il est bien évident que, pour pouvoir passer la porte, il fallait se coucher sur la monture. Mais, naturellement, pour éviter un obstacle quand on est à cheval, on se couche vers l'avant, sur le cou du cheval. Or, le *componidori*, lui, se couche en arrière, appuyant son dos sur la croupe du cheval<sup>225</sup>. Pour Carmine Piras, aucun doute n'est possible, le *capocorsa* « monte sur le cheval et sort de cette pièce, à l'origine une pièce dans le noir. Cela a un sens : c'est le jour et la nuit [...] La première chose qu'il doit voir, c'est le soleil qui représente la divinité. En sortant, il est illuminé par le

---

<sup>222</sup> AA. VV., article « Culte du cheval » [en ligne], dans *Wikipédia*.

<sup>223</sup> Philippe SWENNEN, « Portrait du cheval sacré dans la religion védique », *Studien zur Indologie und Iranistik*, op. cit., p. 173.

<sup>224</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée d'un dieu*, film documentaire, [en ligne], op. cit. (Maurizio Casu, 00:36:37).

<sup>225</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, De La Marmora constate qu'il est d'usage, dans les villages de Sardaigne, d'organiser des courses où les cavaliers se renversent en arrière pendant le galop. In Albert DE LA MARMORA, *Voyage en Sardaigne*, op. cit., p. 254.

soleil»<sup>226</sup>. Cela l'oblige à se coucher en arrière, le visage tourné vers l'astre du jour. Le passage d'une porte dans un rituel symbolise une transition, le changement d'un état, voire le changement d'univers. La porte est une frontière entre deux espaces : le profane et le sacré. Le rite permet le passage du matériel au spirituel. La porte peut être symbolique. Dans le christianisme, Jésus est lui-même la porte, la «porte des brebis» qui ouvre l'accès à la vie éternelle («Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé : il entrera, il sortira & trouvera des pasturages»<sup>227</sup>).

Sitôt la porte franchie, le *componidori* se redresse. Il est acclamé par la foule qui réclame sa bénédiction. Il s'agit ici d'un rite christianisé : muni d'une sorte d'*aspergillum*<sup>228</sup> fleuri aux deux extrémités, appelé *pippia e' maju*, il fait des signes de croix à la manière d'un prêtre qui bénit l'assistance des fidèles. Ce geste s'appelle l'«*arremada*»<sup>229</sup>. Selon Carmine Piras, autrefois, à la place de la *pippia e' maju*, il y avait un panier rempli de fleurs que le *componidori* lançait dans un geste symbolique d'ensemencement de la terre<sup>230</sup>. Que ce soit un geste d'ensemencement ou un geste d'aspersion, la signification est la même : il s'agit d'augurer des pluies abondantes pour les cultures ainsi que la fertilité de la terre et des femmes. Le rite de l'aspersion<sup>231</sup> se rencontre dans de nombreux carnivals ou Mardi gras. À Limoux, les meuniers

---

<sup>226</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée d'un dieu*, film documentaire, [en ligne], *op. cit.* (Carmine Piras, 00:26:45).

<sup>227</sup> AA. VV., *Le Saint Evangile de Jesus-Christ selon saint Jean*, Paris, Guillaume Desprez, 1696, p. 493.

<sup>228</sup> Le thyrses de Dionysos ?

<sup>229</sup> Ou «*arramada*» ou «*remada*».

<sup>230</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée d'un dieu*, film documentaire, [en ligne], *op. cit.* (Carmine Piras, 00:28:10).

<sup>231</sup> Du latin *aspersio* et du verbe *ad-spargere* : répandre sur.

soufflent de la farine sur la foule. À Nice, des confettis tombent du ciel, etc.

À la fin de la course à l'anneau, l'*arremada* devient spectaculaire parce que le *capocorsa* l'exécute couché en arrière sur son cheval au galop. Cette prise de risque, très appréciée du public, Franciscu Sedda la résume ainsi :

C'est le rituel en soi qui légitime et assure la manifestation du sacré. La condition «divine» de *Su Componidori* est instaurée à travers un rituel complexe ayant au cœur la capacité d'affronter et de gérer un risque croissant. Cette relation risque/sacralité commence par la séparation entre l'homme (qui va se transformer en *Su Componidori*) et le sol, la terre, séparation qui doit être respectée jusqu'à la fin du rituel. De la vestition du costume (androgyné), à la rencontre avec le cheval (imprévisibilité), à la course à l'étoile, avec l'épée, puis avec la lance (*stocco*), à *sa remada*, le risque augmente<sup>232</sup>.

Cette prise de risque qui va *crescendo* doit être perçue comme un moyen de démontrer sa foi, son courage, sa bravoure, mais aussi son charisme et son leadership : il doit inspirer et guider les autres. Le *componidori* est choisi pour les exploits héroïques qu'il sera en mesure d'accomplir et qui auront un impact sur la cité et les habitants. C'est une figure d'honneur et d'intégrité, un exemple de vertu.

Durant la joute, le *capocorsa* est accompagné de *su segundu* (le deuxième) et *su terzu* (le troisième), ses «*aiutanti*», ses aides, deux cavaliers choisis également pour leur bravoure et leur dextérité. Derrière eux défilera le cortège composé d'une centaine d'autres cavaliers, puis de femmes et d'hommes à pied, de musiciens, etc. Les costumes sont chatoyants et renvoient à la culture sarde d'il y a plusieurs centaines d'années. C'est certainement la seule partie, la *sfilata*

---

<sup>232</sup> Franciscu SEDDA, « Sartiglia : le rituel souverain » [en ligne], présenté à *Filmer le patrimoine culturel immatériel. Le cas d'une fête sarde : la Sartiglia d'Oristano*, Université Jean-Jaurès, Toulouse, 2022.

*del corteo* (le défilé du cortège), qui peut faire songer à un carnaval. Mais, contrairement au carnaval dont le maître-mot est « liberté », le défilé de la *Sartiglia* est extrêmement encadré, à un niveau de détail peu courant (lire en annexe la cit. originale Y) qui ne laisse aucune place à l'originalité, car il s'agit avant tout de respecter la tradition (le cortège du *Palio* de Sienne, pour les mêmes raisons, est aussi sévèrement réglementé, et c'est le cas partout où sont organisés des défilés en costumes d'époques).

### 2.3.3.3 LA COURSE À L'ÉTOILE

Le défilé à Oristano est un moment important, car c'est celui qui « emmène » le *componidori*, ses assistants et les autres cavaliers sur le lieu de la course à l'anneau<sup>233</sup>. Cette dernière n'est pas qu'un exercice de dextérité, comme c'est le cas en général pour ce genre de courses moyenâgeuses. À Oristano, il n'y a pas de prix à gagner et personne n'établit un classement<sup>234</sup>. On compte simplement le nombre de réussites. Plus il est important, plus cela portera chance à la ville, et si le *componidori* attrape l'étoile<sup>235</sup>, la joie des spectateurs devient immense : « *si sente un boato indescrittibile* » (on entend un

---

<sup>233</sup> L'anneau se disait *sorticula* en latin, et a donné *sartiglia* en passant par l'espagnol *sortija*. On retrouve la racine latine « *sors* », chance.

<sup>234</sup> Toutefois, un cavalier qui réussit à attraper l'étoile recevra en souvenir une étoile d'argent. Si le cavalier a participé aux deux *sartiglias* avec la même réussite, il recevra une étoile d'or.

<sup>235</sup> On ne sait pas exactement quand l'anneau médiéval a été remplacé par une étoile à Oristano. Un document de 1722 fait référence à l'étoile à propos d'une course organisée par le *gremio dei contadini*. Au départ il s'agissait d'une étoile à cinq branches, perforée d'un trou assez large. Aujourd'hui, le diamètre du trou est plus petit et l'étoile est à six ou huit branches. Il n'existe, à notre connaissance, aucun document qui explique pourquoi c'est précisément une étoile qui a remplacé l'anneau (cas unique). On peut émettre l'hypothèse qu'est apparue l'étoile dans une *Sartiglia* en l'honneur du mariage de Carlo-Emanuele III de Savoie, roi de Sardaigne, pour honorer ce monarque, régnant sur une grande partie de l'Italie, pays dont l'emblème est justement une étoile à cinq branches depuis l'Antiquité (cf. Stésichore). Voir également Laura FOURNIER-FINOCCHIARO, « Giovanni Lista, La Stella d'Italia » [en ligne], dans *L'Unité italienne racontée, volume II : Voix et images du Risorgimento*, Caen, Presses universitaires, 2013, p. 267-269.

grondement indescriptible) disent les Oristanais. La course à l'anneau de la *Sartiglia* est une phase propitiatoire dans la fête. Chaque cible atteinte augmentera les chances de prospérité de la ville, et au-delà des murs, les probabilités d'une bonne saison agraire, d'un renouveau abondant de la nature.

Dans le détail, il s'agit pour le *componidori*, su *segundu* et su *terzu*, de lancer leur cheval au grand galop et de tenter d'attraper avec l'épée une étoile percée d'un trou minuscule ou devra s'enficher la lame. Plusieurs dizaines de cavaliers, autorisés par le *capocorsa*, tenteront également d'attraper l'étoile avec leur épée. Pour rendre la chose encore plus difficile, le *componidori* et ses deux assistants, et eux seulement, essaieront d'attraper l'étoile avec *su stoccu* (une lance en bois); le diamètre plus grand de la lance laisse peu de chance d'accrocher l'étoile. La réussite n'en est que plus fêtée.

Au-delà d'une démonstration acrobatique et d'une remarquable prouesse, la course à l'anneau doit être envisagée comme un rituel de fertilité. Elle symbolise l'acte de fécondation. L'anneau, comme cercle, n'a ni début ni fin, il représente l'éternité dans une forme cyclique. Il est le symbole de l'alliance, la connexion entre les individus : l'anneau « sanctifie » l'union de deux êtres (l'alliance matrimoniale), lie le pape et l'humanité qu'il doit amener à Dieu (l'anneau du Pêcheur). Dans le contexte de la *Sartiglia*, l'anneau est l'utérus : enfiler l'anneau avec l'épée ou la lance symbolise l'acte de fécondation. Quand l'acte est réussi, le public exprime une joie intense. Cela touche à l'inconscient collectif. Cela nous avait semblé relever de l'archétype de la « grande mère » (tel que le définit Jung<sup>236</sup>), toutefois, un échange sur ce sujet avec Franciscu Sedda nous renvoie à une autre hypothèse : celle du coït choral à finalité apotropaïque. Nous avons déjà relevé que le geste de la *remada*, qui semble être une bénédiction

---

<sup>236</sup> Carl Gustav JUNG, *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 11-59.

du *componidori* sur la foule, relève de l'ensemencement de la terre aussi bien que de la foule. Ces deux gestes, la course à l'anneau et la *remada*, symbolisent le renouveau, la bonne saison qui arrive, la «(re)—naissance». Dans la course à l'anneau, le *componidori* n'est plus l'individu masqué, il est la communauté. Il n'est pas un, il est tous. Quand la lame de son épée pénètre l'étoile dans un geste de fécondation, c'est la ville entière qui féconde. Le ressenti est intense, incontrôlable, jouissif.

#### 2.3.3.4 LES PARIGLIE

L'autre moment important des joutes équestres, ce sont les *pariglie*. Il s'agit d'acrobaties à trois cavaliers. Les chevaux sont menés au galop, les corps rapprochés, pendant que les hommes au-dessus font des figures périlleuses. Les *pariglie* étaient autrefois des courses qui se faisaient à deux chevaux (comme leur nom l'indique), mais aujourd'hui, cette forme a quasiment disparu au profit d'une démonstration à trois. Elles se déroulent légèrement plus à l'extérieur du centre-ville, alors que la première partie, la course à l'anneau, emprunte un itinéraire symbolique qui va du lieu du pouvoir, Piazza Eleonora, au lieu spirituel, la cathédrale, c'est-à-dire du profane au sacré.

Les *pariglie* se courent à la nuit tombée, vers 18 h 30. Il n'y a pas un rituel particulier ni de but propitiatoire. Il s'agit d'admirer le courage et les exploits des cavaliers. Toutefois, comme le fait remarquer Franciscu Sedda,

il faut revenir à ce Moyen Âge que la *Sartiglia* semble évoquer, à l'importance des cavaliers pour la communauté entière, tel que le chapitre XCI de la Carta de Logu le rappelle en parlant des *lieros*, les cavaliers du royaume qui doivent «toujours se

tenir prêts avec armes et chevaux, lorsque nous les ferons convoquer, pour parader et chevaucher»<sup>237</sup>.

Il est important de noter que les cavaliers ne sont pas des professionnels. Ils doivent donc engager une grande partie de leur temps libre à un entraînement rigoureux. Pour arriver à un tel résultat, de nombreux Oristanais ont été sensibilisés dès leur enfance à la *Sartiglia*. Pour les encourager à l'entraînement, l'association *Pro Loco di Oristano* organise une *Sartigliedda*, c'est-à-dire une petite *Sartiglia*, qui vient s'intercaler entre les deux *Sartiglias* des guildes, durant laquelle des mineurs de cinq à dix-sept ans participent aussi bien à une course à l'étoile qu'à des *pariglie*. Une cérémonie de vestition a lieu en public pour «sacrer» un *componidoriddu* (un petit *componidori*). Comme la joute s'adresse avant tout aux enfants, elle prend un aspect un peu plus festif et ressemble davantage à un carnaval avec un lâcher de confettis sur les participants. C'est de cette manière qu'on forge chez les Oristanais l'esprit *sartiglia* qui fait qu'à l'âge adulte la *giostra* sera le moment culminant de leur année. Maurizio Casu nous dit qu'à

à Oristano, les enfants rêvent de faire un jour *su Componidori*, et ils jouent toute l'année à faire *su Componidori*, en montant un manche à balai à la maison ou une canne, en essayant d'enfiler une étoile en carton, en jouant avec des amis à la maison ou dans la rue, dans le quartier<sup>238</sup> (cit. originale Z).

Ce long apprentissage n'est autre qu'un rite de passage qui va organiser leur vie individuelle et leur place dans la société. Ces années d'initiation vont façonner aussi bien leur esprit que leur corps. En effet, lors d'interviews de *componidori*, nous avons pu constater que la *Sartiglia* avait une place centrale dans leur vie. Ils nous

---

<sup>237</sup> Franciscu SEDDA, « *Sartiglia* : le rituel souverain » [en ligne], *op. cit.*

<sup>238</sup> Maurizio CASU, *Giostre e tornei equestri nelle città regie della Sardegna tra XVI e XXI secolo: fenomenologia ed evoluzione della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse Jean-Jaurès, *op. cit.*, chapitre : *su componidori*.

présentaient leur expérience de *capocorsa* comme un moment qu'ils considéraient comme l'acmé de leur vie, l'événement le plus marquant de leur existence. C'est à cela que doit conduire la *Sartigliedda*. Elle peut être considérée comme un rite de passage pour marquer la transition vers l'âge adulte. Elisabeth Badinter nous dit que l'objectif commun des rites d'initiation «est de changer le statut et l'identité du garçon pour qu'il renaisse homme»<sup>239</sup>. Les rites d'initiation sont nombreux et variés. Parmi eux, nous en avons analysé trois qui nous semblent symboliques de la diversité qu'on rencontre lors de ces rituels, ayant tous la même finalité, l'entrée en tant que membre à part entière dans la communauté. Il s'agit des rites des Sambia<sup>240</sup> de Nouvelle-Guinée, des Maasaï<sup>241</sup>, du Kenya, et des amish<sup>242</sup>, aux États-Unis. Chez les Sambia, le rituel de passage dure plusieurs années, comportant six grandes étapes. Certaines d'entre elles peuvent être traumatisantes, comme l'enlèvement des enfants, par surprise, à leur mère (à laquelle ils ne devront plus adresser la parole avant de devenir eux-mêmes pères). «Il s'agit toujours de transformer de gentils petits garçons en terribles guerriers, et de purger l'enfant de tous les fluides, essences et pouvoirs des femmes qui l'empêchent de grandir»<sup>243</sup>. L'épisode du fouet que subissent ces jeunes gens lors des rituels fait penser à celui de la fête d'Artémis Orthia Lygodesma à Sparte, où la flagellation devait être considérée comme «une épreuve de résistance à laquelle sont soumis les éphèbes avant de s'intégrer en tant qu'adultes [...]»<sup>244</sup>. Au Kenya, le cycle rituel des Maasaï dure quinze

---

<sup>239</sup> Elisabeth BADINTER, *XY de l'identité masculine*, Paris, Jacob, 1996, p. 110.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>241</sup> Cristina NUÑEZ, Letitia PFEFFER, « 13 rites de passage étonnants du monde entier » [en ligne], 2016.

<sup>242</sup> Chez les Amish, le In Lucy WALKER, *The devil's playground*, film documentaire, 2002.

<sup>243</sup> Elisabeth BADINTER, *XY de l'identité masculine*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>244</sup> Montserrat CAMPS-GASET, *L'année des Grecs : la fête et le mythe*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de Recherches d'Histoire Ancienne » 131, 1994, p. 75.

ans, de l'âge de 15 ans à l'âge de 30 ans. En trois grandes étapes, l'adolescent sera transformé en guerrier redoutable : 1— passage de l'adolescence à jeune guerrier, 2 — passage à guerrier adulte, 3— passage à «ancien». Le plus curieux des rites de passage est vraisemblablement celui qui concerne les amish. Dans cette communauté religieuse des États-Unis, le rite du *Rumspringa* consiste à éloigner le jeune garçon ou la jeune fille de la communauté. Cet éloignement peut durer de quelques mois à plusieurs années, jusqu'à ce que le jeune décide de rejoindre (ou non) l'église amish. C'est un rite de passage particulier dans la mesure où il n'y a pas d'apprentissage de règles, mais une confrontation avec le monde extérieur, c'est-à-dire avec le diable.

Pour clore cette section sur les *pariglie*, on peut insister sur le fait que, même si elles ne doivent pas être considérées comme rituelles, elles sont une démonstration de force et d'habileté, qui engagent la propre vie de chacun des cavaliers. Si la course à l'anneau est un moment collégial, qui élève toute la société, pour son bien collectif et exclusif, la *pariglia*, elle, est individuelle dans le sens où elle met en jeu jusqu'à la vie du cavalier. Cette prise de risque confronte le cavalier à ses propres peurs, symbolise une volonté de sortir de sa zone de confort et d'affronter l'inconnu : elle implique la possibilité de mort. Les périlleuses figures des *pariglie* font penser à « ces courses acrobatiques [courses de taureaux chez les Minoens, NDR], source lointaine des grands jeux grecs, (qui) faisaient encore apparaître la communion avec le dieu sous son double aspect de joie et de risque »<sup>245</sup>. Les cavaliers qui ont fait l'expérience de la *pariglia* disent que c'est un moment d'intense concentration, qu'à l'instant où leur cheval franchit *su Brocciu*, un porche qui les conduits de l'obscurité à la lumière des projecteurs, ils n'entendent que la vibrante et sourde rumeur qui monte de la foule, mais ne voient rien; comme accaparés

---

<sup>245</sup> Roger CAILLOIS, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio/essais » 56, 1987, p. 144.

à l'intérieur d'eux-mêmes à refaire mentalement les acrobaties de l'entraînement.

### 2.3.3.5 LA « DÉVESTITION »

La fête finit par les *pariglie*. Mais il reste une étape cruciale : la *svestizione* (la dévestition), c'est-à-dire le retour à la situation *initiale*, à la vie quotidienne. Le dieu a terminé sa mission, les *massaieddas* vont lui retirer un à un tous les attributs pour que renaisse l'homme qui a prêté son corps à la divinité. Il faut imaginer la dévestition comme le film de la vestition projeté à l'envers. Avec sa *pippia e' maju*, sur le chemin de la dévestition, le *componidori* bénit une dernière fois la foule. Puis il passe la porte, renversé sur son cheval, s'approche de l'estrade afin de s'y installer pour être dépouillé de ses symboles divins. Maurizio Casu, qui a vécu les rituels de la Sartiglia, explique :

Cette étape, qui est la dernière de la journée de la *Sartiglia*, est également particulièrement émouvante. Le début du rituel, avec la découpe de la sangle du haut-de-forme et du voile, est accompagné par les tambours avec *su Passu de su Componidori*, qui constituent les derniers moments héroïques de la journée. Au moment crucial, juste avant d'enlever le masque, un triple coup de trompette et un roulement retentissant saluent *su Componidori*, qui redevient cavalier<sup>246</sup> (cit. originale AA).

Cette cérémonie ne peut être rattachée aux rites chrétiens, où le déshabillage représente l'abandon du vieux soi et du péché afin de renaître dans la pureté spirituelle. Comme le fait, par exemple, François d'Assise quand, avec le geste spectaculaire du renoncement à ses habits, il signifie par la même occasion au renoncement des biens

---

<sup>246</sup> Maurizio CASU, *Giostre e tornei equestri nelle città regie della Sardegna tra XVI e XXI secolo: fenomenologia ed evoluzione della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse Jean-Jaurès, op. cit., chapitre : I musici della Sartiglia.

matériels, à son train de vie doré et dissipé. Dans le contexte chrétien, la *svestizione* doit être vue comme une vestition : on se débarrasse d'opulents atours pour revêtir les oripeaux du salut de l'âme. Pour le *componidori*, c'est simplement un retour aux origines, à la condition humaine, une désacralisation. Ce moment symbolise la fin du cycle cérémonial. C'est le passage de la dimension rituelle à la dimension quotidienne. Le déshabillage n'est donc pas seulement un acte pratique, mais aussi un acte symbolique : il représente le caractère éphémère du pouvoir sacré parmi les hommes. La dévestition, c'est l'apothéose du dieu, il rejoint l'«Olympe» d'où les hommes l'avaient convoqué pour recevoir sa bénédiction. La *mesitta* est ce lieu mythique de fusion et de séparation : le dieu s'y incarne et s'y désincarne, c'est la porte entre le ciel et la terre. La dévestition est un moment solennel : «c'est émouvant quand elles lui mettent le masque, ça l'est tout autant quand, de dieu, il redevient homme [...] c'est un moment libérateur, d'embrassades, d'applaudissements»<sup>247</sup>.

La *svestizione* terminée, l'homme qui a assumé le rôle du *componidori* peut toucher le sol. Autour de lui, la fête commence, on banquette... la nuit sera longue.

---

<sup>247</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, film documentaire, [en ligne], *op. cit.* (Gabriella Collu, *massaia manna*, 00:33:53).

## 2.4 EN BARBAGIA, LA FACE NOIRE DU DIEU

À l'inverse de la *Sartiglia* parée de costumes solaires, dans la Sardaigne centrale, montagneuse, froide l'hiver, qui s'appelle la Barbagia, les carnivals sont sombres, zoomorphes, sauvages. Les trois carnivals sur lesquels porte notre étude, en raison de leur dimension historique et des rites ancestraux qui rythment leur déroulement, sont ceux d'Orotelli, de Mamoiada et d'Ottana.

Pourquoi avons-nous retenu ces trois carnivals parmi tant d'autres? Parce qu'ils sont certainement ceux qui sont les plus «vrais», dont les masques ne sont pas élaborés aujourd'hui sur la base du souvenir, mais sur la tradition, exception faite du carnaval d'Orotelli, retenu par de nombreux spécialistes comme un des carnivals parmi les plus antiques, mais qui a été «reconstitué» sur la base des souvenirs des anciens, il y a un peu plus de quarante ans.

Deux de ces carnivals, celui d'Ottana et celui de Mamoiada, font penser à des fêtes dionysiaques, tandis que le troisième tire davantage son origine d'une tradition locale, même si entrent en jeu des bêtes cornues que Giulio Concu assimile à Dionysos<sup>248</sup>.

Ainsi, les carnivals de Mamoiada, Ottana et Orotelli, mais aussi ceux d'autres villages comme Austis, Samugheo, Lula, Fonni, Ula Tirso, sont caractérisés par des victimes animales : l'animal à cornes était la représentation la plus commune de Dionysos<sup>249</sup> (cit. originale BB).

---

<sup>248</sup> Franco Stefano RUIU, Giulio CONCU, *Maschere e carnevale in Sardegna*, Nuoro, Imago, 2009, p. 7.

<sup>249</sup> *Ibid.*

Ce que confirme Josiane Ardu : « Les boucs et les taureaux sont directement liés à la religion dionysiaque »<sup>250</sup>.

La thèse d'une origine dionysiaque des masques sardes se retrouve fréquemment chez des auteurs et des chercheurs, comme Dolores Turchi, pour qui « il est évident que les masques traditionnels sont préchrétiens, expression d'un monde agropastoral archaïque, et miment un rite agraire pour la venue de la pluie adressé à Dionysos Mainoles<sup>251</sup>, lequel nom en Sardaigne s'est altéré en Maimone, nom qui est typique des masques sardes, mais nous le trouvons aussi lié à de nombreux toponymes qui évoquent ruisseaux, fontaines, sources »<sup>252</sup> (cit. originale CC). Toutefois, il convient de rester prudent sur l'origine du mot Maimone : est-ce réellement un autre nom de Dionysos? Une divinité nuragique<sup>253</sup>? Un démon<sup>254</sup>? Ou plus simplement, comme nous le supposons, une divinité syncrétique?

---

<sup>250</sup> Josiane ARDU, *Iconographie du char dionysiaque dans le monde romain*, Université Rabelais, Tours, 2000, p. 32.

<sup>251</sup> PHILON D'ALEXANDRIE, Albert Cornelis GELJON, David T. RUNIA, *On planting: introduction, translation, and commentary*, Leiden, Brill, coll. « Philo of Alexandria commentary series » volume 5, 2019, p. 268.. « Mainoles. Philo associates *μαίνομαι* (to be mad) and *μαῖνία* (madness) with the name Mainoles, just as Cornutus (30.12). Mainoles is another name for Dionysus, the god of wine who brings about intoxicated ecstasy and madness (Clement, Protr. 2.12.2; Origen, Cels. 3.23). »

<sup>252</sup> Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, op. cit., p. 14.

<sup>253</sup> Pierluigi SERRA, *Gli antichi popoli della Sardegna: dalle popolazioni prenuragiche ai temibili guerrieri Shardana la storia dei primi dominatori dell'isola più misteriosa del Mediterraneo*, Roma, Newton Compton editori, coll. « Quest'Italia » 554, 2022. « Maimone ha una sua radice lontana, un nome che sembra un essere ingovernabile: così Max Leopold Wagner nel suo dizionario etimologico sardo traduce Maimone con il termine di "Spauracchio" dandogli origini semitiche e spiegando che in origine indicava un scimmia e successivamente avrebbe definito una bestia immaginaria" (Maimone a une racine lointaine, un nom qui désigne un être ingouvernable: ainsi Max Leopold Wagner, dans son dictionnaire étymologique sarde, traduit Maimone avec le terme "épouvantail", lui donnant des origines sémitiques et expliquant qu'à l'origine il désignait un singe et ensuite aurait défini une bête imaginaire).

<sup>254</sup> Giovanni LILLIU, *La civiltà dei sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuoro-Roma, Il maestrale; Rai-ERI, 2003. Selon Giovanni Lilliu, Maimone est un démon que l'on

La Barbagia est un territoire assez vaste divisé en sept zones. Réputé sauvage, en raison des difficultés d'accès, et culturellement (et cultuellement) peu pénétré, voire pas du tout, par les civilisations allochtones... mais cela n'a pas toujours été le cas : des recherches génétiques sur des squelettes de l'époque nuragique prouvent qu'un mélange se serait opéré entre des humains venus de l'actuel Iran et les autochtones. Un même mélange s'opérait simultanément aux îles Baléares. Ce qui se traduit dans le domaine architectural par des similitudes entre les structures que sont les *Nuraghi* sardes, les *Talaiots* baléariques et les tours rondes de Mésopotamie, ces dernières ayant l'antériorité sur les autres, mais pas forcément la même fonction.

Nous ne trouvons aucune preuve d'ascendance iranienne dans les îles Baléares jusqu'à la période phénicienne, à peu près au même moment où nous la détectons en Sardaigne. En Sicile, l'ascendance iranienne était présente à l'âge du bronze moyen, ce qui montre que cette ascendance, qui était répandue dans la mer Égée à cette époque (en association avec les cultures minoenne et mycénienne), s'est également répandue plus à l'ouest. Sur la base de notre analyse des individus modernes, il est possible que cette ascendance se soit répandue vers l'ouest pour la première fois de manière substantielle pendant la période helladique tardive de l'expansion mycénienne, lorsque de fortes interactions culturelles entre la Sicile et la mer Égée sont documentées<sup>255</sup> (cit. originale DD).

Cet exemple architectural, très présent en Barbagia, prouve que, dès la plus haute antiquité, cette partie de la Sardaigne a, comme le reste de l'île, subi les influences étrangères. L'Orient n'est pas seul à avoir laissé son empreinte. La Rome antique, à l'origine du

---

invoque pour faire tomber la pluie. La prière à Maimone est toujours d'actualité en Barbagia : « Maimone, Maimone, Cheret abba su laðre, Cheret abba su siccau, Maimone Laudau ! » (Maimone, Maimone, les céréales ont besoin d'eau, le champ a besoin d'eau, Maimone soit loué).

<sup>255</sup> AA. VV., « The Arrival of Steppe and Iranian Related Ancestry in the Islands of the Western Mediterranean » [en ligne], bioRxiv, 2019.

mot *Barbagia* (*Barbaria*), a laissé des traces de son occupation et il est impossible d'imaginer, comme le démontre dans de nombreux ouvrages Massimo Pittau<sup>256</sup>, que les *Barbaginois* soient demeurés vierges de toute influence romaine. Il en va de même à l'époque précédente, lors de l'installation sur le pourtour de l'île des Phéniciens et des Carthaginois. Les carnivals de cette zone en conservent les traces.

## 2.4.1 LE CARNAVAL D'OROTELLI

### 2.4.1.1 SOS THURPOS

Le carnaval d'Orotelli se déroule sur deux jours : le Mardi gras (en 2024, le 13 février) et le dimanche suivant, ou, selon les années, le dimanche précédent. Tous les personnages se nomment *Sos Thurpos*, ce qui signifie « les aveugles » en Sarde<sup>257</sup>. Ils ne portent pas un masque, mais sont enduits de noir de charbon de liège. Comme le faisaient les paysans grecs de l'Antiquité : « Ils se travestissent avec délectation, se peignent le visage de suie [...] »<sup>258</sup>. Ils sont vêtus d'un long manteau noir à grande capuche et portent en bandoulière des cloches. Ils se déplacent par groupe de trois : par exemple, on peut avoir le *thurpu pastore*, c'est-à-dire le berger aveugle qui frappe les *thurpos boes*, les bœufs aveugles, afin de s'en faire obéir. Dans d'autres groupes, on trouve un *thurpu* paysan qui pousse les *thurpos*

---

<sup>256</sup> Massimo PITTAU, 1921-2019, linguiste.

<sup>257</sup> Dans aucun dictionnaire sarde, que nous avons consultés, nous n'avons trouvé « *thurpu* ». En revanche, avec un nombre conséquent de formes, on trouve « *turpu* », sans le « h », pour signifier aveugle : *zurpu*, *tzurpu*, *itzurpu*, *surpu*, *tzurpu*, *zulpu*, etc.

<sup>258</sup> Yvonne DE SIKE, *Les masques : rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998, p. 29.

bœufs sanglés sous le joug dans le but de labourer la terre. Puis il y a les *thurpos* semeurs qui répandent le grain le long du chemin et, enfin, il y a les *thurpos* maréchaux-ferrants qui ferment les bœufs. Le défilé avance de manière anarchique et investit le public qui entre dans le jeu. Avec un lasso, les *thurpos* tentent de capturer des spectateurs qui ne seront libérés que s'ils offrent à boire. Le mardi, c'est l'inverse, ce sont les *thurpos* qui offrent à boire à leurs « victimes ».

Ce carnaval d'Orotelli est une métaphore du travail paysan et met en scène divers acteurs de la vie paysanne face aux bœufs. On pourrait penser qu'il s'agit ici d'un rite dionysiaque, mais des recherches mettent en évidence plutôt une tradition spécifique à ce village qui autorisait les bergers ou les journaliers à tourner en dérision, sans subir de conséquences, les patrons paysans et les propriétaires des terrains où paissent les animaux. D'une certaine manière, il s'agit de contester avec ironie la rapacité des propriétaires, sans que cela bouleverse la réalité et l'ordre social. C'est une inversion des rôles somme toute classique dans les carnivals occidentaux, sorte de soupe sociale qui cache, le temps d'une journée, les dures conditions de vie des plus pauvres. On ne peut toutefois pas écarter l'hypothèse qu'il s'agisse ici aussi de rites pour favoriser la fertilité et la récolte de l'année qui vient. Selon Raffaello Marchi, il s'agit « d'un rituel aussi vieux que le travail des champs et qui remonte aux temps où le bœuf devint le collaborateur du paysan »<sup>259</sup> (cit. originale EE). Une interprétation qu'il faut toutefois prendre avec précaution puisque le carnaval d'Orotelli n'est pas une manifestation en continu, mais a été « redécouvert » après des dizaines d'années d'interruption, d'après le souvenir des anciens recueilli dans les années soixante. Le premier carnaval contemporain eut lieu le 11 février 1979.

---

<sup>259</sup> Giovanna PALA SIRCA, « La riscoperta dei Thurpos », *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1997.

Giulio Concu assure que le vêtement et le grimage en noir du visage évoquent le deuil et la douleur qui rendent aveugle. Ce deuil et cette douleur sont ceux de l'impossibilité de fertiliser la terre. Leur danse permet d'expié leur stérilité. Autrefois, en guise d'expiation, le carnaval se terminait par les funérailles du *Jorzi* (Georges en français), qui symbolisaient la fin de l'hiver<sup>260</sup>. Il ne faut pas oublier que le grimage en noir est un topos, largement répandu en Europe.

La vestition des *thurpos* se déroule en public, alors qu'à Mamojada et à Ottana, cette cérémonie, qui était autrefois totalement secrète, est ouverte seulement à quelques invités. Elle n'est pas particulièrement ritualisée : les *thurpos* enfilent leur pardessus d'orbace noir (étoffe de laine brute d'origine sarde) et une grande capuche qui leur recouvre la tête et cache une grande partie du visage. Puis, ils passent en bandoulière une ceinture de clochettes, lesquelles en sonnant ont le pouvoir d'éloigner les esprits malfaisants. Durant tout ce temps consacré à l'habillage, dans un feu, brûle du liège. C'est avec le charbon de ce liège que les *thurpos* se noircissent mutuellement le visage<sup>261</sup>.

La vestition à Orotelli, comme dans les autres carnivals de Barbagia, reste une affaire d'hommes. Les femmes n'y sont pas admises, au contraire de ce qui se pratique à Oristano, où ce sont les femmes qui dirigent la vestition (lire ch. 2.3.3.1). Cette différence est peut-être due à la géographie : dans les montagnes de la Barbagia, hommes et femmes vivaient séparés, les hommes résidaient une grande partie du temps seuls dans les pâturages, tandis que les femmes s'occupaient des affaires domestiques chez elles. Les rôles sur ces terres montagneuses étaient bien définis : les métiers pastoraux étaient réservés aux hommes exclusivement (ce qui n'est plus le cas aujourd'hui<sup>262</sup>).

---

<sup>260</sup> Stefano BITTI, *Carrasecare nel cuore della Sardegna, Orotelli*, Film documentaire.

<sup>261</sup> THINTHIEDDU, *Su carrasecare oroteddesu*, film documentaire, Orotelli, 2015.

<sup>262</sup> Anna KAUBER, *Sorelle pastore: la forza delle donne*, film documentaire, 2022.

C'est cette même séparation des rôles que l'on retrouve dans les carnavaux qui reproduisent la vie pastorale. La femme n'y est pas une figure active (mais dans les versions les plus récentes, il arrive que quelques femmes participent à la parade), hormis celle d'accompagner les processions, ou bien de jouer le rôle passif de la victime : elle est la cible des *Issohadores* à Mamoiada, qui tentent de l'attraper au lasso, dans le but unique de lui porter chance.

Dans de nombreux rites religieux de vestition, en Italie du moins, ce sont les femmes qui sont chargées d'habiller les simulacres avant la procession<sup>263</sup>. Cela se fait la plupart du temps dans le secret. Ce moment est vécu comme une prière par les *vestitrici* : «Le rituel de l'habillage est enveloppé d'une atmosphère de grande participation émotionnelle, due non seulement à l'énorme privilège de toucher et de prendre soin de l'effigie [...], mais aussi à la fascination, à la fois visuelle, pour l'éclat et la beauté des broderies et des couleurs, et tactile, pour la douceur des tissus, souvent soyeux»<sup>264</sup> (cit. originale FF). À Oristano, comme nous l'avons vu, la transformation du *componidori* en dieu païen se fait également par les femmes. Parce qu'il s'agit ici de donner au personnage les beaux attributs (au sens physique et métaphysique) qui sont l'apanage des dieux, des déesses et des saints.

#### 2.4.1.2 S'ERITAJU

Il existe à Orotelli un deuxième personnage, lui aussi ressuscité grâce à la mémoire des anciens : *S'Eritaju*. Ce personnage n'a pas la centralité du *thurpu*. Il est, à l'inverse des *thurpos*, vêtu d'une longue cape blanche. Sur sa poitrine sont attachées des peaux de hérisson, piquants tournés vers l'extérieur. Son rôle, lors de la fête, c'est de

---

<sup>263</sup> À Venise, le rituel de la vestition de la Madone est réservé aux femmes, toutes classes sociales confondues, et se fait dans la confidentialité la plus stricte, comme pour créer une frontière infranchissable autour du lieu rituel.

<sup>264</sup> Marta D'AGOSTINO, *Madonne da vestire: l'Incoronata di Foggia e l'Incoronata di Pescasseroli a confronto*, Foggia, Fondazione Banca del Monte, 2011, p. 19.

serrer contre lui les femmes qu'il rencontre afin de piquer leurs seins. Cela pourrait avoir un rapport avec la maternité et le lait qui s'écoule symboliquement fertiliserait la terre. Ce personnage a disparu autour de 1850 et a été redécouvert par Lorenzo Pusceddu, à travers le témoignage de son bisaïeul et transmis de génération en génération. Dolores Turchi considère ce personnage retrouvé comme scientifiquement douteux. Certes, d'autres témoignages confirment son existence passée, mais...

Malheureusement, on sait très peu de choses pour le reconstituer avec la précision documentaire nécessaire, et on en sait encore moins sur son symbolisme. Cependant, étant donné qu'il est clair, d'après de nombreuses découvertes, que de nombreux masques sardes étaient presque similaires et que tous semblent avoir répété d'anciens rituels à des fins de fécondation, malgré les variations que chaque village pouvait apporter, on peut supposer que ce masque n'était pas un produit exclusif d'Orotelli, mais que, en élargissant nos recherches, on peut également en trouver des traces dans d'autres localités de Sardaigne.

Il convient donc d'étudier non seulement les traditions populaires d'Orotelli, mais aussi celles d'autres localités, afin de mieux cerner la fonction de «s'Eritaju» (de eritu, nom utilisé en Sardaigne pour désigner le porc-épic)<sup>265</sup> (cit. originale GG).

Nous resterons prudents sur ce personnage tout en reconnaissant que la méthode proposée par Dolores Turchi pour reconstituer le personnage est tout à fait valide dans le contexte barbaginois où certains types de masques ont de nombreux points communs d'un village à l'autre.

---

<sup>265</sup> Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, op. cit.

## 2.4.2

## LE CARNAVAL DE MAMOIADA

Le carnaval de Mamoiada est un événement culturel remarquable qui attire l'attention non seulement en Italie, mais encore au niveau international. Cette partie de notre étude vise à fournir une analyse scientifique du carnaval, en explorant sa signification historique, culturelle, anthropologique et les croyances liées à son supposé pouvoir apotropaïque. Le carnaval de Mamoiada est l'un des carnivals les plus anciens et les plus authentiques de Sardaigne, profondément enraciné dans le riche patrimoine culturel de l'île. Datant de plusieurs siècles, le carnaval a évolué au fil du temps, tout en parvenant à préserver ses éléments et ses rituels traditionnels, ce qui en fait un sujet d'étude fascinant.

### 2.4.2.1 PERSPECTIVES ANTHROPOLOGIQUES DES MAMUTHONES ET DES ISSOHADORES

Les personnages principaux en scène à Mamoiada sont au nombre de deux : les *mamuthones* et les *issohadores*, opposés, y compris dans les couleurs. Masques noirs contre masques blancs<sup>266</sup>. Masques grimaçants contre masques inexpressifs. En plus de ces deux personnages, depuis une quarantaine d'années, comme l'écrit Paolo Branca<sup>267</sup>, une sorte de pantin de paille et de bois a fait sa réapparition à Mamoiada. Il s'agit du « *Juvanne e' Martis Sero* » qui défile le soir du carnaval, encadré d'hommes habillés en femme dont le visage est noirci au charbon de liège. Il est brûlé en fin de parcours, mettant ainsi un point final à la fête. Dolores Turchi rappelle qu'« autrefois, le pantin de Mamoiada, connue sous le nom de *Juvanne "e*

---

<sup>266</sup> Le masque blanc des *issohadores* ne paraît pas traditionnel. Nous expliquons plus loin les thèses qui divisent deux associations culturelles à son propos, ainsi que notre propre avis à partir d'archives visuelles visionnées.

<sup>267</sup> Paolo BRANCA, « Mamuthones e anche contestazioni al rito antico del carnevale sardo », *L'Unità*, Rome, 1980.

*Martis Sero*, cachait dans son ventre les intestins frais d'un chevreau ou d'un veau. Avant que le pantin ne brûle, ces intestins étaient retirés, coupés en morceaux et dispersés, pour augurer d'une bonne renaissance de la nature. Mais à l'époque de Vassallo<sup>268</sup>, ces morceaux d'intestins servaient à lier les os sur le dos des hommes masqués<sup>269</sup> (cit. originale HH).

La disparition du « *Juvanne e' Martis Sero* » pendant des décennies rend son étude difficile et spéculative. Toutefois, la permanence des deux autres figures du carnaval de Mamoiada, les *mamuthones* et les *issohadores*, ne donne pas non plus d'indications précises sur leur origine.

Selon la tradition locale, les *mamuthones* représentent des êtres mystérieux et anciens. L'origine du nom est énigmatique. Une des hypothèses nous renvoie à l'époque mycénienne avec le terme *Melaneimones*, qui aurait donné le nom *Mamuthone*, lequel qualifiait de manière dépréciative les Phéniciens. *Melaneimones* voudrait dire « figure noire », d'où dérive également *Maimone*, qui signifie « démon ». L'origine mycénienne est avancée par Marcello Pili<sup>270</sup>, entre autres, qui s'appuie sur « les principes de la linguistique »<sup>271</sup> (cit. originale II) pour sa

---

<sup>268</sup> Giovanni Battista VASSALLO, jésuite et missionnaire piémontais du XVII<sup>e</sup> siècle, envoyé en Sardaigne en 1726, très actif dans la ré-évangélisation de l'île. Dolores Turchi laisse penser ici qu'à cette période les rites païens, notamment ceux qui rappelaient les invocations à Dionysos, ont été modifiés pour rompre le lien avec le dieu grec.

<sup>269</sup> Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, op. cit., p. 26.

<sup>270</sup> Marcello PILI, « Carnevale di Mamoiada, Mamuthones, Insogadores e lingua sarda » [en ligne], 2008, consulté le 12 juin 2023, p. 1.

<sup>271</sup> *Ibid.* Marcello Pili se réfère notamment à Leibniz : « les noms des fleuves et des montagnes, qui datent généralement de la plus haute antiquité connue, témoignent mieux que toute autre chose de l'ancienneté de la langue et de l'ancienneté des habitants. Et les langues en général, étant les plus anciens monuments des peuples, avant l'écriture et les arts, indiquent mieux que toute autre chose l'origine, la parenté et les migrations de ces peuples. Quand on n'aurait plus de livres anciens à examiner, les langues prendraient la place des livres, étant en effet les plus anciens monuments de l'humanité. (Leibnitz 1765) Mais Leibnitz (1765) poursuit en disant que : "Il ne

démonstration. Ainsi, il crée des connexions entre les personnages et les noms de lieux qui ont traversé les âges pour établir leur étymologie.

Nous avons encore des noms grecs-nuragiques-mycéniens dans des sujets relatifs aux noms de lieux plus généralement, tels que les frontières entre les Phéniciens et les Nuragiques-Mycéniens et l'indication de noms grecs pour les Phéniciens voisins : de Melaneimones (verbe grec signifiant celui qui s'habille sombrement ou qui a la peau noire ou qui montre du noir ou qui est équipé de noir, et mones — montrer) nous avons Maimones et Mamuthones, et nous avons Punta Mumullonis — Buggerru, Punta Maimone — Tharros, Mamone, Mamutera — Lanusei, encore une fois pour les emplacements déterminés des frontières avec les Phéniciens et ensuite avec les Puniques. Ce terme est encore utilisé dans le monde du Moyen-Orient avec des noms actuels de personnes et de ministres tels que Mamout (Iran), Mahmud (Liban), Mamoudi (Libye) parce que le mot grec était ennoblissant à l'époque. Ces noms sont les parties initiales de Mamuthones et indiquent les Phéniciens en grec, tandis que la deuxième partie, Mamussoni, encore présente en Sardaigne avec le nom de famille Mussoni (Noir), indique le nom de famille en grec donné à un Phénicien (encore présent dans les régions phéniciennes). Puis il y a les autres noms de famille grecs encore usités : comme Loche, Dore (Dorieis - Doriens — Achéens), Gregu, Greco, Pirroni de Pirrys (Rouge), Caria, Chironi (Roi des centaures), au cœur de la Sardaigne, et Locoe comme nom de lieu, pour locos comme fou ou guerrier, pour la route des razzias (Orgosolo)<sup>272</sup>

(cit. originale JJ).

Don Raimondo Bonu n'est pas loin de Marcello Piti et identifie la racine de Mamuthone à la langue sémitique. Selon lui, « le mot comporte deux parties : le morphème sémitique MA— (“Ce qui”) utilisé

---

faut accorder de crédit aux étymologies que lorsqu'il y a une quantité d'indices favorables” ».

<sup>272</sup> *Ibid.*

dans la composante “lieu” ou “milieu”, et la base également sémitique MOTH—, qui signifie “mort, mourir” [...] Dans certains villages de Barbagia (comme Ovodda), le mot « móthcĭa » a été utilisé jusqu’au début du siècle [...] devançant l’actuel mot “mort” : Mamoiada dériverait de la prononciation désuète Momothcĭata »<sup>273</sup> (cit. originale KK). Certains chercheurs font également le lien entre Moth et le dieu ougaritique et phénicien, Mot ou Motu, dieu du chaos, de la mort et du mal (tué par son propre frère, le dieu Baal, auquel il avait volé la Terre et qu’il avait chassé en plongeant le monde dans l’hiver). Mais, d’autres voix avancent que cette dernière théorie aurait été construite par l’Église byzantine pour dissuader les fidèles de porter le masque horrible du *Mamuthone*.

Pour Dolores Turchi, il faut plutôt aller chercher du côté d’une origine dionysiaque :

[...] on s’aperçoit que des masques similaires se retrouvent en Espagne, dans les Alpes, dans les Balkans et dans certaines îles de la mer Égée, sans oublier l’Afrique du Nord. On peut alors déceler les traits communs qui indiquent une matrice unique : les reliques d’un culte qui était présent le long de la côte méditerranéenne dans l’Antiquité. Il s’agit du culte de Bacchus-Dionysos qui s’est développé avec l’avancée de la culture de la vigne<sup>274</sup> (cit. originale LL).

Le mot *Mamuthone* ou *Maimone* (nom donné à Dionysos en qualité de dieu de la pluie, selon Dolores Turchi<sup>275</sup>) pourrait alors dériver de Mainoles, c’est-à-dire fou déchaîné comme Dionysos était qualifié par les Grecs. Mais, pour Salvatore Dedola, «Maimòne signifie

---

<sup>273</sup> Raimondo BONU, *Mamoiada, paese della Sardegna Centrale*, Cagliari, F.lli Fossataro, 1968.

<sup>274</sup> Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna : le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l’influenza degli antichi culti dionisiaci*, op. cit., p. 16.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 17.

littéralement, en langue sémitique : “Temple des eaux”. On le retrouve en fait non seulement dans les personnages carnavalesques sardes, mais également sur le territoire appelé “Mamone”, en Sardaigne, qui est le lieu où naît le fleuve Tirso. Alors, que signifie le mot “Maimòne”? L'origine du nom se trouve dans la langue hébraïque “maim”, qui signifie “eau”. En akkadien, on trouve le mot “māmū”, qui signifie “eau”<sup>276</sup> (cit. originale MM). Le mot Mamuthone pourrait ainsi se décomposer en MAMU «eau», MUTHÉOMAI «appeler» et ONE «homme», autrement dit «hommes qui invoquent la pluie». Thèse avancée par Mario Ligia pour qui la manifestation carnavalesque de Mamojada est à rattacher justement à un antique culte de l'eau et, dans notre cas en particulier, à l'imprécation de la pluie<sup>277</sup>.

À l'époque moderne, la trace écrite la plus ancienne du mot Mamuthone a été trouvée à Samugheo, une ville proche d'Oristano. Mario Cubeddu en fait la relation :

Il a été trouvé le plus ancien témoignage de l'existence d'un masque dans le village (de Samugheo, NDR) que l'on disait très semblable à celui désormais célèbre dans le monde entier, des Mamuthones de Mamojada. Samugheo et sa voisine, Barigadu, avaient ainsi la confirmation de leur identité culturelle et historique spécifique, non du Campidano, non de l'Arborée, mais de la Barbagia<sup>278</sup>, du moment qu'elles semblaient partager les rites et la culture de la Sardaigne de l'intérieur (c'est-à-dire de la Barbagia, NDR)<sup>279</sup> (cit. originale NN).

---

<sup>276</sup> Nicola MARONGIU, Cinzia CARRUS, Francesco ORRÙ, *Sardegna Tempio delle Acque*, film documentaire, [en ligne], 2016, consulté le 15 janvier 2024.

<sup>277</sup> Mario LIGIA, *La lingua dei Sardi. ipotesi filologiche*, Ghilarza, Ed. Iskra, 2002, p. 75.

<sup>278</sup> En effet, Samugheo et Barigadu, sont deux communes de la province d'Oristano, mais elles se situent en Barbagia, au frontières de la plaine du Campidano dont elles tirent leurs particularismes linguistiques.

<sup>279</sup> Mario CUBEDDU, «Poeti ritrovati, poeti inventati» [en ligne], 2006.

Quelle que soit leur origine, qui est sans nul doute très ancienne, les *mamuthones* renvoient à la mort, au deuil, à la décomposition, mais également au renouveau, car tout ce qui se décompose se re-compose pour un nouveau cycle.

En revanche, l'*Isshadore* est un personnage dont l'origine semble plus récente. Sa veste rouge, son masque et sa culotte blancs renvoient à une origine espagnole, d'avant l'unification de l'Italie. Ces couleurs se retrouvent à Oristano, lors du défilé et des joutes de *Sa Sartiglia* [Figure 8 p. 207]. Mais, pour Pili, l'origine de l'*Isshadore* est, comme pour le *Mamuthone*, mycénienne. Il fait un rapprochement entre les termes *Isshadore* et *Insogadore* (les deux termes se retrouvent indifféremment dans les études sur les personnages du carnaval de Mamoiada), et ce dernier mot, décomposé en *In Soga Dore*, viendrait de «dorien», c'est-à-dire mycénien, donc lacédémonien, qui signifierait «Visages lumineux»<sup>280</sup>, d'où les masques blancs! Assimiler la terminaison «dore» à «dorien» semble douteux, puisque les terminaisons «tore», «dore», «trice», «drice» de l'italien viennent des terminaisons latines «tor», «toris», «trix», «tricis». Nul doute qu'il en est de même pour la langue sarde et ses variantes barbaginoises très proches du latin.

Dans le dictionnaire universel de la langue sarde, le mot «insogadore» vient de «insogare», qui signifie prendre avec le lasso<sup>281</sup>, ce que font les *isshadores* lors du défilé.

---

<sup>280</sup> Marcello PILI, «Carnevale di Mamoiada, Mamuthones, Insogadores e lingua sarda» [en ligne], *op. cit.* Nous n'avons pas réussi, lors de nos recherches, à refaire ce cheminement sémantique de Marcello Pili qui conduit de *isshadores* à «Visages lumineux».

<sup>281</sup> Antoninu RUBATTU, *Dizionario universale della lingua di Sardegna*, *op. cit.*. On retrouve la racine «soga» en italien et espagnol (pour «corde», du latin *soca*). Selon le dictionnaire étymologique espagnol en ligne (<https://etimologias.dechile.net/?soga>), le mot latin *soca* ne fait pas partie du répertoire du latin classique. «Certains considèrent qu'il a une origine celte et d'autres disent qu'il pourrait venir du basque.» L'origine probable celte est également avancée par le dictionnaire en ligne Treccani. *Soha*, qui est une variante de *soga*, signifierait «lasso» et aurait

#### 2.4.2.2 SYMBOLISME ET RITUEL

La fête commence par une cérémonie de vestition qui n'est pas ouverte au public (cependant quelques invités sont autorisés à assister à la cérémonie). C'est un rite initiatique, aussi sérieux que joyeux. La vestition prend du temps, car chaque élément de l'habit est endossé avec minutie et dans un ordre strict. Dans le déguisement du *mamuthone*, la partie la plus spectaculaire, en dehors du masque, est le port de vingt-cinq à trente kilos de sonnailles sur le dos que les *mamuthones* feront sonner en sautant brusquement au cours d'une danse très lente. Les sonnailles sont sanglées très serrées, ce qui ajoute, en plus du poids, une difficulté respiratoire très bien acceptée par les participants conscients de représenter le mal. C'est une douleur expiatoire.

La vestition du Mamuthone est une expérience de transformation considérable. C'est l'expérience de la contrainte et de l'inversion. Les cordes se resserrent autour de la poitrine, comprimant la respiration, tordant le corps. On enfile la veste à l'envers. Le masque noir de poirier descend sur le visage. On couvre la tête avec le foulard féminin. L'homme devient Mamuthone<sup>282</sup> (cit. originale OO).

Sur un costume de velours (*su billudu*), qu'il revêt chez lui, le *Mamuthone* va endosser, lors de la vestition, une peau de mouton noir, la *mastruca* (*sas peddes*), autrefois portée à l'envers. Ensuite, les membres de l'association commencent à nouer, dans un ordre très précis, les sonnailles (*sa carriga*) sur le dos du *mamuthone*. Selon Franco Sale, l'apparition de ces sonnailles est relativement récente. Les anciens qu'il avait questionnés sur le sujet affirment que le bruit sourd de la parade était provoqué par des os attachés dans le dos et

---

donné le mot Issohadore. On trouve une variante avec "soca id. o socca o soga o sogato; v. issocareadòre" (Luigi FARINA, *Bocabolariu Sardu nugoresu - italianu, italiano - sardo nuorese*, Roma, Il Maestrale, 2002.).

<sup>282</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, Milano, Spirali, 2004, p. 13.

qui s'entrechoquaient<sup>283</sup>. Ce que confirme un poème sarde de 1775 : « Barras de aineddu, a garrigu in s'ischina, ligadas'a istenna, sonat'in costas » [mâchoires d'âne, chargées sur le dos, liées par des intestins, sonnent sur les épaules]<sup>284</sup>.

Après des essais de mouvements, le *Mamuthone* pose sur la tête un béret sarde noir (*su bonette*), puis au tout dernier moment le masque (*sa bisera*). Béret et masque seront maintenus en place par un foulard féminin brun ou grenat (*su muncadore*) noué à la gorge. Le port d'une pièce d'étoffe féminine est déjà une inversion des genres. Pour Bandinu, « l'inversion est signe d'une perte totale d'identité »<sup>285</sup> (cit. originale PP). Cette transformation, comme celles que nous avons pu observer ailleurs, ou celles documentées par des ethnologues, demeure aujourd'hui empreinte de solennité, de gravité, mais également d'une certaine joie. Le ressenti des *mamuthones* après la vestition est comparable à ceux de la plupart des fêtes masquées dans le monde. Le témoignage de Franco Sale, qui fut *mamuthone* à plusieurs reprises, est très précieux pour nous :

Après avoir mis le masque et le foulard, j'éprouve une sensation magique, j'ai l'impression d'acquérir le pouvoir des divinités d'autres époques. Ce sentiment est réel lorsque le *Mamuthone* accomplit sa tâche sans retirer le masque de son visage, je sens ce pouvoir en moi et tout ce que je porte devient un bloc, sans m'en rendre compte, corps, vêtements et cloches ne font plus qu'un. En même temps, j'ai la sensation que ma personnalité se dédouble, sans comprendre comment cela se produit ni pourquoi, mon esprit se détache de la réalité, bien que convaincu d'être moi-même, je me sens comme envahi et possédé par une autre entité. Je suis chargé de

---

<sup>283</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro*, n° 1, 2010, p. 8.

<sup>284</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (II parte) », *Antropologia e Teatro*, n° 2, 2011, p. 63.

<sup>285</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, *ibid.*, p. 12.

mysticisme et de frénésie comme si je m'identifiais et entrais dans l'intérieur d'une personne d'une autre époque, j'ai la forte sensation de vivre un événement d'une période lointaine, des frissons parcourent périodiquement mon corps, l'adrénaline monte en flèche. La tension est très forte, je deviens même intraitable, je ne ressens ni douleur ni fatigue, l'orgueil m'envahit, c'est comme si j'étais en transe, j'ai seulement conscience que j'ai l'obligation de maintenir une position altière et un grand respect pour ce que je dois faire et représenter. Mes jambes semblent devenir molles, je donne souvent des coups de pied comme pour enlever quelque chose que j'ai sur moi dans l'attente anxieuse du feu vert du conducteur pour les premiers sauts qui me ramèneront à la normalité, dans ces moments éternels, j'ai le désir de regarder mon visage pour me scruter, pour voir ce qui m'arrive, mais je ne peux pas le faire<sup>286</sup> (cit. originale QQ).

Lors de la vestition, les *Issohadores* aident les *Mamuthones* à faire leur transition.

Il n'y a pas de rituel particulier concernant l'habillage de l'*Issohadore*<sup>287</sup>. Avant ou après la vestition des *mamuthones*, il endosse, sur une chemise en lin (*su curittu*) et un pantalon (*su cartzone*) blancs, une tunique rouge (*sa veste «e turcu*). En bandoulière vient se superposer une ceinture (*sa gutturada*) avec des clochettes (*sos sonajolos*). Aux pieds, des guêtres (*sas cartzas*) maintiennent le bas du pantalon. À la taille, les *issohadores* nouent en triangle un châle de femme (*s'issaletto*). Sur la tête le béret sarde (*sa berritta*) est fixé avec un foulard de femme roulé et noué sur le dessus.

---

<sup>286</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro*, op. cit., p. 22.

<sup>287</sup> « Jusqu'à l'avant-guerre, le corsage rouge était porté à l'envers, signe évident de deuil. » [“Il corpetto rosso era fino all'anteguerra indossato a rovescio, un chiaro segno di lutto.”] in Dolores TURCHI, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, op. cit., p. 16.

On comprend aisément pourquoi le foulard est utile, mécaniquement, au maintien des couvre-chefs et des masques lors d'un défilé dans lequel les pas et les mouvements sont vigoureux. La question qui se pose : pourquoi choisir un foulard féminin? En Sardaigne, de nombreux déguisements carnavalesques utilisent des éléments masculins et féminins. Si l'on accepte la thèse d'une origine dionysiaque, on comprend mieux le port de vêtements des deux genres, puisque Dionysos est un dieu intrinsèquement masculin et féminin. Nous n'oublions pas non plus qu'il existe une longue tradition en Sardaigne d'inversion de genres ou d'androgynie : la statuette de bronze à la fois ubérale et ithyphallique, retrouvée à Ittica (Sardaigne), jouant des *Launeddas* (sorte de clarinette à triple tuyau toujours utilisée) date de l'âge de fer [Figure 10 p. 208]. Mais pour Franco Sale, il s'agirait de porter à l'envers un vêtement féminin pour conjurer le mauvais sort<sup>288</sup> et rendre hommage à la Déesse-Mère<sup>289</sup> :

Il faut savoir qu'à Mamojada, mais aussi dans de nombreux autres villages sardes, on dit que cet élément du costume féminin doit être porté à l'envers (dans la mesure où il s'agit d'un vêtement féminin) pour conjurer le mauvais œil. Cette façon de porter les vêtements à l'envers était une coutume très pratiquée, c'était une médecine, elle servait et sert encore à combattre ou à guérir le mauvais œil ou une personne que l'on croyait possédée par le diable. Dans le village, il y avait des «praticone» qui exerçaient cette profession ou cette coutume de manière confidentielle, sans demander d'honoraires pour ne pas contaminer le remède, ils ne recevaient que quelques dons volontaires. Ce sont toujours des femmes qui pratiquent la médecine du mauvais œil (*sa medihina de s'ocru malu*), bien qu'elle soit aujourd'hui presque tombée en désuétude. Il reste encore quelques vieilles à Mamojada qui la pratiquent

---

<sup>288</sup> En Sicile, il était courant de mettre un tricot de peau à l'envers aux enfants afin d'éloigner le mauvais sort (souvenir personnel).

<sup>289</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro*, op. cit., p. 21.

efficacement, si bien qu'elles peuvent être comparées aux chamanesses d'autres parties du monde. Je suis convaincu que la présence du foulard porté par les *mamuthones* est l'élément clé de tout le scénario théâtral, car il a une signification de respect absolu et de grandeur. Ce point doit être sérieusement pris en considération car il affecte l'ensemble avec détermination : ceux qui ont eu l'occasion d'observer attentivement l'habillement auront certainement remarqué qu'aucun des *mamuthones* ne peut commencer le rituel atavique s'il n'a pas préalablement arrangé ce vêtement avec soin. Je me demande alors ce que fait l'élément féminin et ce qu'il peut représenter chez les *mamuthones*, sachant que, dans l'Antiquité, les femmes n'étaient pas impliquées dans les affaires de la société. Je peux déduire avec certitude que ce vêtement était utilisé pour honorer ou représenter la Déesse-Mère : son utilisation renferme quelque chose de très significatif, on peut observer avec quel soin on le pose sur la tête, le nouant sous le menton, sans pouvoir bouger jusqu'à ce que tous l'aient placé comme ornement autour de la tête et du masque. Comme pour enfermer quelque chose d'ancestral, déterminant en fait tout le scénario de la vestition.<sup>290</sup> (cit. originale RR).

Lors du défilé, la marche du Mamuthone est en déséquilibre. Tandis que le pied gauche avance, le pied droit recule légèrement, ce qui fait tressaillir le corps et donne un mouvement contraire au buste. Ce sursaut brusque permet de faire tinter très bruyamment les cloches. Le mouvement va alternativement en inversant les pieds gauche et droit, puis au signal de l'*Issohadore* qui conduit la marche, trois petits sauts rapides à pieds joints sont exécutés. Pour Bachisio Bandinu,

Il y a un blocage, une interdiction. [...] C'est une inhibition qui opère. Le corps expérimente la chute entre le pied et le pas dans le parcours. Le masque est le symptôme, cela signifie qu'il n'y a pas de représentation. Il n'y a pas d'allégorie.

---

<sup>290</sup> *Ibid.*

Seulement l'acte d'exécution. Aucun système de signes. Seulement l'expérience du corps et de la scène. Il n'y a pas d'effigie symbolique. Ni icône, ni signe, ni indice. Ni comédie, ni tragédie, ni pantomime. Il n'y a ni acteur ni spectateur. Aucun espace scénique. Ni texte ni contexte. C'est la pratique expérimentielle d'une autre scène<sup>291</sup> (cit. originale SS).

À l'opposé, *Los Issohadores*, avec leurs habits blancs et rouges, ont en bandoulière une ceinture sur laquelle sont cousues de toutes petites clochettes qui contrastent avec les pesantes sonnailles lugubres des *mamuthones*. Les *issohadores* sont équipés d'un lasso tressé en corde de jonc avec lequel ils tenteront d'attraper les femmes dans le public. Ce geste a une connotation apotropaïque.

Le masque blanc des *issohadores*, appelé *visèra «e santu*, ne semble pas traditionnel. Une seule des deux associations culturelles le fait porter à ses membres et, dans les années cinquante, Raffaello Marchi notait que les *issohadores* défilaient visages découverts et sans clochettes<sup>292</sup>, ce que constate également Franco Sale. Selon ce dernier, le masque des *issohadores* était blanc et noir, et avait été porté par un *issohadore* dans les années cinquante pour pouvoir observer anonymement ses «ennemis» après qu'un jeune homme de son clan fut tué lors d'une vendetta. Afin de garantir son anonymat et par solidarité, tous les *issohadores* portèrent ce jour-là un masque, et ce fut là une occasion unique<sup>293</sup>. Toutefois, Salvatore Dedola, pour qui le masque blanc est traditionnel, avance que la *visèra «e santu* n'est pas liée à cette affaire de vendetta et, malgré son aspect lisse et pur, n'est pas le résultat de l'influence de la religion chrétienne, comme d'autres le soutiennent. Pour Dedola, le mot «santu» provient d'un archaïque terme babylonien, «Šantu». Terme qui introduit l'idée de tourment,

---

<sup>291</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, op. cit., p. 12.

<sup>292</sup> Raffaello MARCHI, « Le maschere barbaricine », *Il Ponte*, n° 9-10, 1951.

<sup>293</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro*, op. cit., p. 10.

lacération, supplice, etc., et renvoie à l'*Issohadore*, qui « a manifestement joué le rôle que jouent aujourd'hui d'autres masques de Barbagia, qui tiennent un être par la corde, lequel se détache souvent et s'enfuit, puis le rattrapent en le frappant sauvagement, jusqu'à ce que, selon le rituel, cet être démoniaque soit tué ou brûlé vif »<sup>294</sup> (cit. originale TT). On retrouve symboliquement ce rituel au carnaval d'Ottana avec la mort du *boe*. À l'association *Pro Loco*, le masque blanc a été réintroduit dans la manifestation dans les années quatre-vingt-dix, après que des anciens ont témoigné de sa réalité dans le passé. Mais, ce masque reste l'objet de polémiques encore vives et Franco Sale fait remarquer que le masque moderne, blanc, n'a rien à voir avec le masque que l'on voit sur les photographies et qui a servi de base à sa réintroduction. C'était un masque noir dans la partie supérieure et blanc dans la partie inférieure<sup>295</sup>. Nos propres visionnages de documentaires nous conduisent à beaucoup de prudence. Dans des images captées au début des années cinquante, certains *issohadores* portent un masque entièrement blanc et sans expression, d'autres un masque sombre. Il semble que les *mamuthones* n'en portent pas (mais les images sont d'une qualité telle qu'il nous est impossible de ne rien affirmer)<sup>296</sup>. En 1965, dans un reportage tourné pour la RAI, ni *mamuthones* ni *issohadores* ne portent de masque<sup>297</sup>, alors que, dans des images de 1961, on remarque que seuls les *mamuthones* sont masqués<sup>298</sup>. Fiorenzo Serra, en 1957 et en 1960, avait filmé le carnaval de

---

<sup>294</sup> Salvatore DEDOLA, « Riflessioni sulle maschere carnavalesche » [en ligne], 2008, consulté le 11 avril 2023.

<sup>295</sup> Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro, op. cit.*, p. 12.

<sup>296</sup> ANONYME, *Mamuthones et Issohadores*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1950, consulté le 23 décembre 2023.

<sup>297</sup> Luca PINA, Gino MORDINI, *Sardegna 1965*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1965, consulté le 23 décembre 2023.

<sup>298</sup> Emilio BUFFO, *Mamuthones a Mamoiada*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1961, consulté le 23 décembre 2023.

Mamoiada. Là encore, seuls les *mamuthones* étaient masqués<sup>299</sup>. Même chose en 1964, dans un reportage de la BBC<sup>300</sup>. Cette affaire du masque blanc des *issohadores* envenime les relations entre les deux associations culturelles : *Pro Loco* et *Atzeni-Beccoi*, la première, défenseuse d'une tradition masquée, la seconde favorable à une parade non masquée. Difficile dans ces conditions de certifier qu'il y a une continuité dans la tradition<sup>301</sup>.

Le 17 janvier, on célèbre la fête de Sant'Antonino Abate avec le premier défilé de l'année, «sa prima essida». Autrefois, les *mamuthones* étaient disposés par six de chaque côté de la voie, symbolisant les douze mois de l'année, mais aujourd'hui le nombre est variable. Ils sont guidés et encadrés par les *issohadores*. Les *mamuthones* et les *issohadores* dansent différemment, mais de manière synchronisée. La danse des *mamuthones* est lente et chargée de morosité. Celle des *issohadores* est plus vive. Avec leur lasso, exactement comme à Orotelli, les *issohadores* capturent des spectateurs qui devront payer leur libération contre une embrassade ou un verre de vin. Cette première sortie permet de relier toutes les parties de la ville dans laquelle sont allumés des feux. À chaque halte, des douceurs typiques sont offertes, comme les «caschettas», une feuille de pâte très fine en serpent fourrée aux amandes et au miel, avec de l'écorce d'orange et du safran; les «popassinos biancos», sorte de biscuits taillés en losange aux amandes; les «popassinos nigheddos», gâteau cuit durant quatre heures, au sirop de moût de raisin, de noix et de raisins secs;

---

<sup>299</sup> Fiorenzo SERRA, *I Mamuthones*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, coll. « La mia terra è un'isola », 1957, consulté le 23 décembre 2023.

<sup>300</sup> Julian PETTIFER, BBC, *Mamoiada*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1964, consulté le 23 décembre 2023.

<sup>301</sup> Dans un poème de 1952, Giuanninu Fadda écrit en Sarde : « S'issogadore cun sa cara ispozada », in Franco SALE, « Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (II parte) », *Antropologia e Teatro*, op. cit., p. 72. (« L'issohadores, au visage nu » – ispozare se traduit par déshabiller, ou, au sens figuré, dérober, c'est-à-dire qu'on pourrait traduire aussi bien par « visage nu » que par « visage dérobé », dans le sens de caché par un masque – NDR).

ou les «coccone hin mele», sorte de pain doux au safran et autrefois au miel [Figure 11 p. 209]. Pour accompagner ces gâteaux traditionnels, le vin nouveau est servi. Cette première sortie est certainement la plus importante : elle dure toute la journée et revêt un caractère propitiatoire. La danse, lourde, semble marteler la terre dans l'intention de favoriser une bonne saison agraire, de réveiller la nature. À la fin de la journée, les costumes seront rangés pour quelques semaines jusqu'à l'arrivée des défilés du carnaval, «su harrasehare».

Ce carnaval renvoie, selon certains chercheurs, comme Raffaello Marchi, à une lutte entre les Sardes (grimés en *issohadores*) et les Maures (les *mamuthones*) :

Les *mamuthones* seraient donc les Maures; et peut-être qu'en cherchant parmi les idiomes de ces mahométans, on peut trouver quelque appellation ressemblant au *Mamuthone*, que les Sarrasins devaient utiliser pour railler les Sardes et que les Sardes donnaient alors, en retour, à leurs captifs<sup>302</sup> (cit. originale UU).

#### 2.4.2.3 LE MASQUE DU MAMUTHONE

Le masque des *mamuthones* est aujourd'hui sculpté dans du bois de poirier sauvage ou d'aulne (selon Giulio Concu<sup>303</sup>) ou même en noyer, mais, autrefois, il l'était dans du bois de figuier ou de chêneliège (Raffaello Marchi<sup>304</sup>). Toutefois, il faut tenir compte de l'expérience de sculpteur de Franco Sale qui, lors de ses recherches sur l'élaboration du masque, avait tenté d'en sculpter dans du bois de figuier, arbre sacré (on retrouve son nom dès l'époque mésopotamienne sur des tablettes d'argile, puis sur les papyrus égyptiens, où il

---

<sup>302</sup> Raffaello MARCHI, « Le maschere barbaricine », *Il Ponte*, op. cit.

<sup>303</sup> Giulio CONCU, *MyMamoiada. Un'esperienza di viaggio unica nel cuore della Sardegna*, Mamoiada, Cooperativa Bisera, 2021.

<sup>304</sup> Raffaello MARCHI, « Le maschere barbaricine », *Il Ponte*, op. cit.

était symbole de fécondité et d'abondance). Le travail de la matière de ce bois est facilité par sa tendresse. Mais, remarque Franco Sale, le masque de figuier est impossible à porter en raison de l'odeur qu'il dégage. « Il sent trop fort et vous ne pouvez pas résister à une odeur aussi nauséabonde, c'est donc un masque que vous ne pouvez pas porter »<sup>305</sup> (cit. originale VV). Après avoir sculpté ses masques dans de nombreuses variétés de bois, citées ou non dans les textes, Franco Sale a définitivement opté pour l'aulne, en raison de sa facilité de ciselage, sa dureté et sa légèreté. Ce changement de type de bois correspond à une professionnalisation du travail de sculpture des masques. *Sa visèra*, dans le passé, était sculptée par le porteur du masque lui-même. Il lui fallait donc un bois facile à tailler, comme le chêne-liège. Aujourd'hui, ce travail est confié à un ébéniste qui va prendre un bois plus dur, destiné à la fois aux *mamuthones* et à la vente aux touristes.

### 2.4.3 LE CARNAVAL D'OTTANA

Ottana est un village de deux mille cinq cents habitants dont le carnaval est l'un des plus authentiques et des plus vieux de Sardaigne. Dans la vallée du fleuve Tirso (le plus long de Sardaigne, qui s'étire jusqu'à Oristano), Ottana a bénéficié, il y a une cinquantaine d'années, de l'intérêt du gouvernement italien qui entendait industrialiser la zone pour enrayer la précarité, due à une baisse de l'activité pastorale, et stopper le phénomène du banditisme<sup>306</sup>, exagérément

---

<sup>305</sup> Franco SALE, « La lavorazione del legno » [en ligne], 2023, consulté le 12 décembre 2023.

<sup>306</sup> Il y a plusieurs raisons à ce phénomène du banditisme en Barbagia :

- Géographique : La Barbagia, avec son territoire montagneux et inaccessible, offrait un refuge naturel pour les « bandits ».
- Politique : la méfiance envers l'État, vu comme oppresseur et étranger et dont « l'occupation » depuis l'unification du pays (après celle du Piémont) n'a pas amélioré les conditions de vie des Barbaginois.
- Économique : l'insuffisance des ressources entraînait les activités illicites.
- Sociale :

popularisé par la littérature et la presse en Italie. Pour citer Bachisio Bandinu, c'était « l'usine comme démiurge de la mutation. Et comme propédeutique à la civilisation »<sup>307</sup> (cit. originale WW).

Dans les années soixante et soixante-dix, un pôle chimique et industriel fut implanté le long du fleuve. Il prévoyait des milliers d'emplois (quatorze mille rien qu'à Ottana), mais le résultat fut plus que modeste et, durant les cinquante ans qui nous séparent du lancement de l'opération, les industries, restées à l'état embryonnaire, ont toutes définitivement fermé<sup>308</sup>. C'est davantage la modernisation des villes, la forte émigration vers les grandes métropoles, vers l'Italie continentale et à l'étranger, qui ont mis fin au banditisme.

C'est dans ce contexte géographique et social préindustriel que se déroulait le carnaval de la petite cité barbaginoise. Après le mirage économique promis par Rome, même la fête de carnaval a changé. Celle d'avant les promesses industrielles était fortement influencée par la pauvreté de la vallée. C'était un carnaval populaire où se distinguait particulièrement la jeunesse d'Ottana. Un court-métrage de Fiorenzo Serra de 1957 montre le carnaval d'une population pauvre où l'on voit l'état vétuste des rues et des bâtiments<sup>309</sup>. Durant le mois de février, plusieurs jours étaient consacrés à la fête. Les trois derniers jours, les jeunes gens se déguisaient avec les vêtements les

---

La structure sociale de la Barbagia est basée sur une culture pastorale et clanique. Le banditisme était souvent lié à des rivalités de familles et la « vendetta », appelé localement la « faida », était une sorte de justice privée.

Comment se manifestait le phénomène ? Les « bandits » pratiquaient l'« abigeato » (terme espagnol utilisé en Sardaigne), c'est-à-dire le vol de bestiaux. Des attaques de voyageurs pouvaient également avoir lieu, tout comme la séquestration de personnes, libérées contre une rançon. Ces pratiques avaient le soutien de la population et le code d'honneur interdisait la délation.

<sup>307</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, op. cit., p. 52.

<sup>308</sup> Federico SEDDA, « Cinquant'anni di sogni e chimere. L'abbaglio della grande industria » [en ligne], *La nuova Sardegna*, Cagliari, 2020, consulté le 15 janvier 2024.

<sup>309</sup> Fiorenzo SERRA, *Maschere di paese (extrait: I merdules di Ottana)*, Vidéo, [en ligne], Ottana, coll. « La mia terra è un'isola », 1957.

plus colorés de leur garde-robe et masquaient leur visage d'un simple tissu, le plus souvent blanc, dans lequel ils perçaient deux trous pour les yeux. Dans ces années d'après-guerre, cet accoutrement apportait une touche de gaieté à leur quotidien. Ces jours de carnaval, les jeunes dansaient en formant un cercle qui s'agrandissait à chaque arrivée d'un nouveau danseur. Les entrées dans le cercle ajoutaient de la complexité : davantage de variations et de mouvements. La danse était l'acmé du carnaval. C'était le moment où le sentiment d'appartenance à une communauté était à son comble. Pour Fiorenzo Serra, la cadence de cette danse était presque triste, douloureuse, à l'image de la vie à Ottana : primitive, laborieuse, difficile<sup>310</sup>. À cette mascarade s'ajoutait le défilé de personnages traditionnels, les *merdules* et *boes*, qui n'avaient pas la centralité qu'ils ont maintenant, mais qui évoluaient en parallèle de la fête, comme un vestige des temps anciens. Le personnage de la *filonzana*, tellement célèbre aujourd'hui, n'apparaît pas dans le reportage, certainement parce qu'il n'existait pas ou bien avait disparu pendant cette période.

#### 2.4.3.1 MERDULES, BOES ET FILONZANA

Aujourd'hui, le carnaval se termine toujours par un bal qui n'est quasiment plus déguisé ni masqué. Le bal comme point focal n'existe plus. C'est le défilé des *merdules* (paysans), des *boes* (bœufs) et de *Sa Filonzana* (la fileuse de laine) qui est le centre de l'attention. Ils sont quasiment les seuls personnages à revêtir un costume et un masque. *Merdules* et *boes* portent une peau de brebis tandis que la *filonzana* revêt des habits de paysanne.

Selon la théorie la plus courante, le mot « merdule » dérive de l'époque nuragique, étant la contraction de « Mere 'e su ule » (c'est-à-dire « mere » : patron ; « ule » : bœuf). Mais il faut rester circonspect sur

---

<sup>310</sup> *Ibid.*

cette origine, puisque le langage de l'époque nuragique n'a laissé presque aucune trace écrite<sup>311</sup>. On sait, à travers les vestiges archéologiques, que *Mere* ou *Merre*<sup>312</sup>, dans la mythologie nuragique, était une divinité centrale, adoptée par les Puniques (Eshmun Merre), les Grecs (Asclépios Merre) et les Romains (Esculape Merre) lors de leur occupation de l'île.

*Su Merdule* (appelé également *Su Gubbeddu*, c'est-à-dire le bossu) est équipé d'un bâton et d'une corde en cuir non tanné. Il recouvre sa tête d'un foulard féminin qui permet de maintenir attachée la casquette. Son masque noir, anthropomorphe et grimaçant, représente un visage sévère, avec une bouche tordue et parfois des dents grossières. Le personnage doit être repoussant, inquiétant, de manière à provoquer la peur, jusqu'à effrayer le diable lui-même et éloigner le mauvais œil. Face au *boe*, il est l'homme, il est la civilisation et doit conserver le contrôle sur l'animal. Sous sa peau de bête<sup>313</sup>, il revêt l'habit de berger. En Sardaigne, l'habit de berger est plus qu'un vêtement. Selon Bachisio Bandinu, «la tenue des bergers, composée d'une casquette, d'une veste et d'un pantalon de cavalier, de jambières de cuir et de brodequins, présente un caractère identitaire fort, au point d'être une métaphore du métier de berger»<sup>314</sup> (cit. originale XX). Bandinu précise que c'est lors d'un rite de passage (qui se déroule dès la prime adolescence, après la dernière année d'école primaire) que l'on revêt le costume de berger. Dans un premier temps, l'enfant est

---

<sup>311</sup> Toutefois, les toponymes et les phytonymes ont traversé les âges et les civilisations et nous apportent un éclairage ténu sur la langue protosarde.

<sup>312</sup> *Mere* ou *Merre* fait partie de la triade vénérée sous forme bétyle en Sardaigne (avec *Maimone* et *Norace*). On retrouve *Merre* en suffixe dans le toponyme *Macomer* (*Maqum Merre*, cité de *Merre* pour les puniques).

<sup>313</sup> La *mastruca*, terme latin qui désigne le vêtement grossier en peau d'animal que portaient les Sardes et les Germains. In Félix GAFFIOT, *Dictionnaire en ligne Gaffiot. Latin-français* [en ligne]. Le terme *mastruca* est entré dans le vocabulaire sarde.

<sup>314</sup> AA. VV., *Costumi: storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, coll. « Etnografia e cultura materiale », 2003, p. 387.

emmené par sa mère chez le tailleur et le cordonnier afin de mesurer le corps au sens physique et symbolique.

Une relation forte s'établit entre» *este e corpus* (l'habit et le corps, NDR). Le vêtement est personnel et identitaire. Quand tout est prêt, il y a la vestition qui opère une métamorphose. Rendu soudainement jeune homme, il est prêt pour la bergerie. Il y a un faire et un savoir-faire pour devenir *homine de campu* (pasteur, NDR)<sup>315</sup> (cit. originale YY).

Quand le *merdule* défile les jours de carnaval, il garde son costume de berger sous la peau de mouton (blanche la plupart du temps). Parce que le costume de berger est identitaire, il est endossé en toute circonstance. Il est donc naturel que les jours de carnaval, *merdules* et *boes* ne quittent pas cette tenue habituelle. Ils vont simplement la dissimuler sous ce grand manteau en peau de bête.

Dans l'ouvrage sur les instruments de musiques sardes, Gian Nicola Spanu rappelle que c'est la présence de sonnailles sur le *boe*, et «rien que cela», qui fait la différence :

Leur habillement n'est pas très différent de celui des *boes* : ils ont la *mastruca* (la peau de mouton, NDR) et le masque taurin, mais ils n'ont pas les sonnailles, l'élément qui sans équivoque doit distinguer l'homme de la bête<sup>316</sup> (cit. originale ZZ).

*Su Boe* garde donc son habit de berger, mais, pour qu'il y ait transformation, il porte par-dessus la *mastruca*. Sur le visage, il pose

---

<sup>315</sup> Ibid.

<sup>316</sup> Gian Nicola SPANU, *Sonos: strumenti della musica popolare sarda*, Nuoro, ISRE, coll. « Collana di etnografia e cultura materiale », 1998, p. 63. Contrairement à ce qui est affirmé ici, le masque taurin n'est pas commun aux *merdules* et *boes*. Celui des *merdules* est anthropomorphe et non cornu, celui des *boes* est zoomorphe et cornu. Ce masque et la ceinture de sonnailles sont les deux seuls éléments qui les distinguent.

le masque cornu<sup>317</sup> et cache sa tête sous un foulard de femme<sup>318</sup>. Sur les épaules, en bandoulière, lui sont attachées de lourdes sonnailles en bronze. Ces deux éléments, masque et sonnailles, le transforment en bête cornue, celle qu'on mène au pré, dans un tintamarre assourdissant. Le personnage du bœuf dans le carnaval d'Ottana est à rapprocher de la légende de l'*Erchitu*, une légende sarde selon laquelle l'expiation d'une faute grave, d'un crime impuni, se faisait par la transformation du criminel en bœuf. Par cette mutation, le mal est renvoyé à l'instinct bestial.

Contrairement aux *mamuthones* de Mamoiada, qui exécutent une sorte de pas violent, rythmé et répétitif, les *boes* d'Ottana avancent vivement avec des pas désordonnés, des arrêts de rébellion, des rebuffades et des immobilisations au sol. La disposition des cloches en grappe (aussi bien chez les *boes* que chez les *mamuthones*) fait que chaque mouvement brusque les fait tinter, à la fois par l'extérieur, dans l'entrechoc du métal des cloches, et par l'intérieur, par l'action du battant, de sorte qu'il y a deux sons qui s'entremêlent. Le crissement ferreux et la frappe du battant amplifient le son et donnent l'impression d'un gigantesque troupeau. Cela a pour effet de faire vibrer l'air et d'impressionner le public. Dans de nombreux rituels, le tintamarre permet de purifier l'espace sacré ou d'éloigner les esprits mauvais. En outre, aussi bien à Mamoiada qu'à Ottana, le tintement assourdissant des sonnailles évoque le chaos et le désordre, tout autant que la protestation et la révolte. Le bruit, c'est la rupture avec l'ordre établi.

Le troisième personnage du carnaval d'Ottana, c'est *Sa Filonzana*, la fileuse, toujours interprétée par un homme travesti. Il porte un masque noir et triste et endosse une jupe sombre de paysanne et un ample châle noir. *Sa Filonzana* a la démarche d'une bossue (un

---

<sup>317</sup> Sa Caratza, cara en sarde signifie visage

<sup>318</sup> Merdule et filonzana nouent également un foulard noir sur leur tête.

coussin attaché sous ses vêtements donne l'illusion d'une bosse). Elle tient dans ses mains une quenouille et des ciseaux : elle est la veuve et la mort, le fil de son fuseau représente le fil de la vie. Elle est à elle seule les trois *Moires des Grecs*<sup>319</sup>, *Clotho*, celle qui tisse et tient le fil de la vie, *Lachésis*, celle qui mesure le temps de chacun et enroule le fil sur le fuseau, et *Atropos*, celle qui coupe le fil et provoque la mort. Elle défile d'un pas lent et erratique, allant d'un spectateur à un autre, puis à la fin accomplit le rite de la mort et de la résurrection du bœuf. «En Espagne, cette même vieille, avec la quenouille et le fuseau s'appelle la *filandorra*»<sup>320</sup> (cit. originale AAA). Le défilé de la *filandorra* et des trois autres personnages (le diable, la *Madama* et *El Golan*) a lieu le 26 décembre à Ferreras de Arriba (Espagne); ils représentent le bien contre le mal.

#### 2.4.3.2 SYMBOLISME ET RITUEL

Le carnaval d'Ottana commence le 17 janvier pour la Saint-Antoine Abate<sup>321</sup>. Après quelques cérémonies chrétiennes liées à ce saint, des groupes d'hommes jeunes vont dans la campagne chercher du bois de chêne-liège qui servira à alimenter un gigantesque bûcher. Première manifestation carnavalesque : durant le ramassage de bois, les jeunes, dans une attitude fébrile, se noircissent le visage les uns les autres avec le gras des tracteurs agricoles<sup>322</sup>. Sur la grande place du village, en contrebas de l'église San Nicola<sup>323</sup>, les tracteurs arrivent

---

<sup>319</sup> Ou les équivalentes romaines, les *Parques* : *Nona*, *Decima*, *Morta*. Cette triade se retrouve dans d'autres légendes ou mythologies : Les pré-islamiques Al-Lat, Al-Uzza et Manat ou les Scandinaves Urd, Verdandi et Skuld.

<sup>320</sup> Giovanni KEZICH, *Carnevale. La festa del mondo*, Edition digitale, Bari, Laterza, 2019, chapitre 245.

<sup>321</sup> Saint Antoine le Grand.

<sup>322</sup> Italo SORDI, *Il carnevale di Ottana*, film documentaire, 1990.

<sup>323</sup> Cathédrale de 1160 à 1503, de style roman, elle a été bâtie sur une colline. Au pied de cette colline est allumé le feu de la Sant Antonio Abate.

les uns après les autres, déchargent et amoncellent les branches de bois. Alors que le feu s'intensifie, les hommes du village retirent des branches aux bouts calcinés avec lesquelles ils se noircissent le visage. Comme le précise Italo Sordi, il s'agit d'une forme primitive de déguisement ou de signe d'appartenance au groupe, qui concerne uniquement les hommes<sup>324</sup>.

La Saint Antoine Abate est fêtée dans presque la totalité de l'île. Le rituel autour d'un grand feu naît d'une légende sarde selon laquelle saint Antoine, pris de pitié pour les Sardes frigorifiés par les rigueurs de l'hiver, apporta le feu.

Saint Antoine descendit en enfer et réussit à tromper Lucifer en enflammant un bâton de fêrule<sup>325</sup>, un bois qui, au contact du feu, brûle sans rougir, mais en noircissant seulement. De retour sur terre, le saint secoua le bâton jusqu'à ce que des étincelles en jaillissent et se répandent dans le pays. Enfin, il l'enterra, permettant ainsi à la terre de se réchauffer et de porter ses fruits<sup>326</sup> (cit. originale BBB).

La légende du saint est explicitement tirée du mythe de Prométhée qui vola le feu aux dieux pour le rendre aux hommes à qui Zeus l'avait retiré. Dans la Grèce antique, les célébrations en l'honneur de Prométhée consistaient à défiler dans les rues avec des torches allumées et les prytanées conservaient une lampe constamment allumée.

Autour du feu de la grande place d'Ottana, les femmes, en tenue traditionnelle, participent à la procession des pains, bénits et

---

<sup>324</sup> Italo SORDI, *Il carnevale di Ottana*, film documentaire, op. cit. (00:06:43). *Ibid.* (00:06:43).

<sup>325</sup> C'est aussi une tige de fêrule qu'employa Prométhée pour transporter le feu. Le bâton du pape s'appelle fêrule pontificale (certainement parce qu'elle se présente comme une longue tige). Les Romains corrigeaient les écoliers et les esclaves avec une fêrule. La fêrule catholique et la fêrule romaine sont certainement sans rapport autre que la forme extérieure avec la tige de la plante qui est creuse et n'aurait pu servir ni de bâton d'appui, ni d'instrument de flagellation.

<sup>326</sup> Gian Paolo CAREDDA, *Le sagre della Sardegna: tra sacro e profano*, Sassari, C. Delfino, 2010, p. 99.

distribués à la population, tandis que des hommes dont le prénom est Antoine sont chargés de transporter la statue du saint. Alors que la procession tourne autour du feu, apparaissent les personnages traditionnels du carnaval : *merdules*, *boes* et *filonzana*. Jusqu'à la tombée de la nuit, les *merdules* vont mimer le choc avec les *boes*, dans une attitude très agressive. De la même manière, ils saisissent des spectateurs et les obligent à entrer dans un bar pour leur payer un verre de vin.

Italo Sordi, qui a beaucoup filmé et beaucoup écrit sur le carnaval d'Ottana, considère que « *boes* et *merdules* reproduisent de mille manières, toujours identiques et toujours différentes, la molécule élémentaire d'un drame existentiel irrésolu. Acte d'une société éloignée de nous, expression de son mal de vivre, ce théâtre, loin d'être une simple curiosité folklorique, s'impose encore aujourd'hui à nous comme une expérience humaine non reproductible »<sup>327</sup> (cit. originale CCC).

Ce carnaval symbolise la lutte entre civilisation et sauvagerie, entre l'homme et l'animal. *Su Merdule*, le meneur de bœuf, court le risque, à tout moment, de perdre son humanité, c'est-à-dire de devenir semblable à l'animal. Toute son attention est donc concentrée sur la domination de la bête.

*Su Boe*, quant à lui, mime la révolte : rebuffades, coups de patte, mugissements... À la fin, il s'effondre sur le sol, épuisé.

Pour accomplir le rite, *Su Boe* a besoin du public : son pas et le tintement de ses sonnailles doivent étourdir les spectateurs en même temps qu'il intime à la terre l'ordre de se réveiller. Il s'accroche au public, tire sur son lien, se traîne, tente de s'enfuir, puis se calme dès qu'un spectateur lui donne à boire. Les mouvements parfois très vifs et très violents du *boe* ainsi que le poids conséquent des sonnailles (entre quarante et cinquante kilogrammes) interdisent aux anciens

---

<sup>327</sup> Romano FODDAI, Leonardo SOLE, Renata MOLINARI, et al., *Alle radici del teatro*, Sassari, Gallizzi, 1993, p. 40.

du village de tenir le rôle. Quant aux plus jeunes, ils affirment qu'ils ne pourraient supporter la charge s'il n'y avait pas cette transformation d'homme en bête de somme, par la force même que donne le masque :

Qu'éprouve-t-on quand on porte le masque?

Le *boe*, qui porte 40 à 50 kilos de sonnailles et défile sur 7 ou 8 kilomètres sans fatigue, si tu lui ôtais le masque, il ressentirait la fatigue doublement. À l'inverse, quand on porte le masque, il semble que ça vous donne une force énorme, qu'on parvient à faire précisément ce qu'on a à faire. Il semble que le masque lui-même aide à résister au sacrifice qu'on doit faire<sup>328</sup> (cit. originale DDD).

Cette mutation, Bachisio Bandinu l'explique de cette manière :

L'homme devient un dieu-animal. La métamorphose procède de la pulsion, prend l'apparence du masque et initie le rituel. Le rituel des masques tragiques dans le centre de la Sardaigne n'est ni du théâtre populaire ni une manifestation carnavalesque. Il n'a rien à voir avec la sémiotique ou la psychologie, avec la technique de jeu ou l'art du maquillage. Le rituel est un rêve du temps. Se masquer est un destin. [...]

Le *boe* d'Ottana n'est pas l'expression d'un visage, c'est tout le corps qui est masqué. Rien à voir avec le mimétisme. Il n'y a pas d'entrée en scène, pas de texte à mettre en jeu, pas d'espace contrôlable et sémiotisable<sup>329</sup> (cit. originale EEE).

Si le *merdule* a pour rôle de maîtriser le *boe* dans sa tentative de se libérer des hommes, ce dernier a une mission qui va au-delà de la simple soumission finale. Le *boe* a une vocation propitiatoire : sa mort et sa renaissance présagent une bonne saison pastorale et

---

<sup>328</sup> Italo SORDI, *Il carnevale di Ottana*, film documentaire, op. cit. (00:19:06). *Ibid.* (00:19:06).

<sup>329</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, op. cit., p. 11.

agricole. *Merdule* et *filonzana* sont les intermédiaires qui l'aident à accomplir sa tâche.

Avant de s'occuper du bœuf, *Sa Filonzana*, de son pas lent, menace de couper le fil de la vie des spectateurs, c'est-à-dire d'ôter la vie à qui ne lui offre pas un verre de vin. Puis, à la fin de la parade, elle coupe le fil de la vie du bœuf, qui s'écroule puis renaît. Ce rite de la mort et de la renaissance rappelle les rites dionysiaques de l'Antiquité, où le dieu meurt (ou disparaît sous terre), et ensuite ressuscite, mimant le cycle de la nature.

Par ailleurs, il renvoie à d'autres cultes animistes bien plus anciens, dont celui du taureau et celui de l'ours. En particulier le masque du dieu à cornes comme symbole de force et de fécondité, tel qu'on le voit sur les parois de Lascaux (le magicien portant un masque à cornes), puis dans la statuaire de l'antiquité, notamment grecque. Dionysos est souvent représenté en dieu cornu, qui a les attributs taurins : férocité, fécondation, force, virilité, etc.

Bachisio Bandinu, dans son analyse de la mort et de la résurrection du bœuf, fait totalement abstraction de la *filonzana*, dont la présence est totalement ignorée<sup>330</sup> :

Au cours de ce processus, le boe d'Ottana tombe sur le sol et reste inerte. Alors, on lui touche les organes génitaux et l'homme-bœuf renaît et reprend son errance. Dans ce rituel symbolique, la mort est vaincue par la puissance de la sexualité régénératrice. Le fait de se trémousser et de se rouler sur le sol provoque la re-naissance grâce à la Terre-mère<sup>331</sup> (cit. originale FFF).

---

<sup>330</sup> Tout au moins dans son livre *La maschera la donna lo specchio*, Milano, Spirali, 2004.

<sup>331</sup> Bachisio BANDINU, *La maschera la donna lo specchio*, op. cit., p. 52.

### 2.4.3.3 LES MASQUES

Bien qu'en bois, la plupart du temps en bois de poirier, dans une expression de douleur figée, les masques prennent vie grâce à la gestuelle des participants. Romano Foddai, qui a étudié une grande partie de sa vie les rites populaires d'Ottana afin de les adapter au théâtre, explique de quelle manière on donne vie à un masque :

Quelle est la fonction du masque? D'un point de vue théâtral, le problème est de découvrir la vie du masque, son langage expressif doit être étudié en relation avec l'utilisation du corps, sa caractéristique est la fixité, la rigidité, l'impossibilité de modifier son expression de base puisqu'il est en bois.

Comment l'expressivité du masque est-elle modifiée? L'action physique, la façon dont on utilise le corps pour exploiter le personnage de départ, permet de construire un langage de mimétisme facial du personnage à travers le masque, même s'il est en bois. Le masque peut avoir une caractéristique de base (sérieux, drôle, défiguré) : on cherche alors à développer ce caractère particulier, aussi parce qu'il est important de souligner que même dans leurs caractéristiques typologiques constantes, chaque masque est différent des autres et constitue un personnage à part entière, et c'est précisément cela qui permet une grande variété dans la construction des personnages<sup>332</sup> (cit. originale GGG).

Si l'expression gestuelle est amplifiée pour la scène théâtrale, dans les rues d'Ottana, les personnages doivent aussi exagérer les mouvements qui donneront vie aux masques. C'est flagrant pour le *merdule* [Figure 16 p. 213] qui doit terrifier, mais aussi pour le *boe* qui figure l'animal avec ses peurs et ses révoltes, ainsi que pour la *filonzana* dont les contorsions effraient les spectateurs. Le corps en mouvement anime le masque.

---

<sup>332</sup> Romano FODDAI, et al., *Alle radici del teatro*, op. cit., p. 56.

La forme et l'expression figée du masque sont les mêmes pour les *merdules* et la *filonzana* : un masque effrayant qui n'est pas sans rappeler certains masques théâtraux grecs de Dionysos ou *oscilla* romains de Bacchus. Ce dieu que Walter Otto qualifie « de dieu délirant dont la présence rend l'homme fou et l'incite à la sauvagerie, voire à la soif de sang. Il était le confident et le compagnon des esprits des morts... »<sup>333</sup> (cit. originale HHH).

En revanche, pour Giovanni Lilliu, le masque cornu est à rattacher au culte du dieu-taureau de l'époque nuragique :

[...] les dieux du culte nuragique des eaux souterraines étaient constitués par le couple habituel femme-taureau, par la divinité tauriforme et par la Grande Mère : le puissant couple divin du panthéon protosarde<sup>334</sup>. [...] Les vestiges de ces deux divinités préhistoriques pourraient être perçus dans les traditions populaires actuelles de Sardaigne. Dans la mascarade des *merdules* d'Ottana-Nuoro, deux des masques sont des bœufs<sup>335</sup>. La mascarade est sauvage et triste à la fois, sombre : la couleur nuragique, même si elle est peinte avec une peinture moderne<sup>336</sup> (cit. originale III).

Sur le front de nombreux masques taurins est gravée une sorte de rosace, comme un troisième œil, destiné à contrer le mauvais sort. Les masques des *boes*, très élaborés, souvent peints et sans expression féroce ou cruelle, contrastent avec l'attitude furieuse du personnage. Cette altérité entre masque et comportement est caractéristique du monde animal : la beauté n'exclut pas le caractère sauvage. À Ottana, les masques des *boes* sont majestueux : à l'exemple des

---

<sup>333</sup> Walter F. OTTO, *Dionysos: myth and cult*, op. cit., p. 49.

<sup>334</sup> Giovanni LILLIU, *La civiltà dei sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, op. cit. p. 658.

<sup>335</sup> Il s'agit ici d'une erreur. Un seul des trois masques d'Ottana est zoomorphe (*boe*). Les masques du *merdule* et de la *filonzana* sont anthropomorphes.

<sup>336</sup> Giovanni LILLIU, *La civiltà dei sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, op. cit. p. 659.

représentations des dieux-taureaux retrouvées sur de nombreux sites archéologiques dès les premiers âges du bronze<sup>337</sup>. Dieux-taureaux fréquemment associés à la Terre-Mère et au Serpent, dieu chtonien. Sur une fresque de Pompéi, on peut remarquer un serpent aux pieds de Dionysos, lui-même qualifié de « dieu nécessaire »<sup>338</sup>, à la fois tellurique et ouranien, qui peut s'incarner dans le taureau et le serpent. L'association taureau-serpent-cercle est mise en évidence également chez les Égyptiens, dans les représentations du dieu Apis. Et le mythe du taureau fécondateur de la terre revient dans la tauroctonie de Mithra, avec, ici aussi, la présence du serpent.

Une analyse synchronique et diachronique de la figure taurine dans le monde nous conduit à penser qu'il existe un cep commun à l'ensemble de l'humanité. Sa représentation pariétale dans de nombreuses grottes paléolithiques, en Europe, en Afrique du Nord, en Chine ne peut pas relever que d'une interprétation artistique du vivant, mais bien de croyances<sup>339</sup>.

---

<sup>337</sup> Porfýrios DIKAIOS, « Les cultes préhistoriques dans l'île de Chypre », *Syria*, vol. 13, fasc. 4, 1932, p. 345.

<sup>338</sup> « Face aux grands dieux et aux grandes déesses [...] il fallait un dieu plus libre, errant, fantasque, à la fois présent et absent, masqué et danseur [...], il fallait un dieu qui soit le dieu de l'expérience du divin en général [...] : le divin arrache les humains à la vie normale, bouleverse les formes établies [...]. Le divin, quand on le rencontre, fait qu'on n'est plus soi-même, comme dans l'ivresse que donne le vin. » In Pierre JUDET DE LA COMBE, *Quand les dieux rôdaient sur la terre*, Paris, France inter Albin Michel, 2024, p. 42.

<sup>339</sup> Sans aller jusqu'à justifier certaines pratiques contemporaines comme la Tauro-machie par une coutume qui s'inscrirait dans la mémoire de l'humanité. In Éric BARATAY, « Comment se construit un mythe : la corrida en France au XXe siècle », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 44-2, 1997, p. 307.



---

**3 ▶ LES FILMS**

---

**L'HOMME DE CŒUR,  
LE FANFARON, LE FLASQUE,  
DIFFÉREMMENT  
OBSERVAIENT LEURS RIVAUX,  
ET CONSERVAIENT ENCOR CE  
FAIBLE MASQUE  
QUI REND ÉGAUX LES  
COUARDS, LES HÉROS.**<sup>340</sup>

### **3.1 SA SARTIGLIA, LA CHEVAUCHÉE DU DIEU**

Entre les premières images tournées en Sardaigne, le 28 janvier 2020, et la fin du montage du film *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, une année et demie s'est écoulée. Nous avons l'ambition de créer un film documentaire de format long, mais avec une équipe technique et éditoriale réduite à sa plus simple expression : une personne à l'interview-réalisatrice, un directeur de plateau-réalisateur, une assistante-caméra. Côté matériel, deux caméras fixes, une caméra mobile, un micro de plateau. Un équipement léger, donc plus approprié au reportage, et très facile à manœuvrer.

Les mois précédant le tournage avaient été employés à l'écriture des séquences du film, de manière à pouvoir mobiliser très à l'avance tous les participants « acteurs », au total 22 personnes. Nous avons également dessiné avec précision le plan du studio de prise de

---

<sup>340</sup> FREDERICK II, *Œuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen*, vol. 11, Berlin, Rodolphe Decker, 1846, p. 256.

vue, l'implantation des caméras et des lumières afin d'obtenir un cadrage précis des intervenants.

### 3.1.1 L'IDÉE

L'idée de réaliser un film sur la *Sartiglia* vient de la rencontre entre Margherita Orsino, professeure d'université et poète, et moi-même, journaliste et responsable graphique d'un groupe de presse. La *Sartiglia* était alors un sujet de conversation entre nous, puisque Margherita Orsino, qui avait déjà une bonne connaissance de la Sardaigne, dans des domaines aussi variés que les fêtes, les légendes, les métiers traditionnels, l'art, l'histoire et la très spécifique préhistoire, avait assisté à une édition de la *Sartiglia*. Comme chercheur universitaire, elle en avait commencé l'analyse. Quand nous évoquions le sujet, il nous semblait que la meilleure manière d'en rendre compte, en raison du spectacle qu'offrait cette fête, était d'en réaliser un film, sorte de documentaire, à la fois pédagogique et scientifique.

En quelques séances de travail, et pour ma part des dizaines d'heures de visionnages de films amateurs et professionnels sur le sujet, une idée précise de ce que nous allions faire pointait. Une coréalisation semblait le meilleur mode de fonctionnement : à Margherita Orsino la partie éditoriale, à moi la partie artistique et technique, sans dessiner de frontière précise entre les deux parties, mais au contraire en laissant une grande porosité.

À la fin de ce travail sur la mise en œuvre de l'idée (lancée comme un pari) restait un doute : que faire d'une série d'interviews, ordonnées en chapitres? Certes, cela aurait pu constituer un fonds documentaire intéressant, mais quid de l'analyse que nous faisons de la fête? Comment, sur la base des interviews à venir, apporter notre propre vision des rituels qui parcourent la *Sartiglia*?

### 3.1.2 LA RÉALISATION

Pour répondre à cette question, je suggérais à Margherita Orsino d'interpréter le rôle de fil conducteur du film, c'est-à-dire d'être en même temps le «récepteur» de la parole des intervenants et l'«émetteur» d'une analyse qui en sera faite. Concrètement, il fallait trouver l'astuce filmique pour traduire cette volonté. Je proposais alors de construire le film en deux étapes : la première serait de capter le témoignage des intervenants, la deuxième, de faire un commentaire après analyse des images d'interviews. Techniquement, cela donnait deux façons de filmer : les interviews seraient enregistrées, regards indirects, tournés vers l'intervieweuse, alors que la partie commentaire serait captée regard direct, dirigé vers l'objectif de la caméra. De cette manière, c'est le travail universitaire qui serait mis au centre du film. Pour accentuer ce procédé, les trois caméras disposées pour filmer les interviews devaient capter une scène unique sous différents angles (plan américain et gros plan), c'est-à-dire saisir l'échange entre deux personnes qui se regardent sans jamais détourner leur attention. Ici, la caméra se fait voyeur. Elle est neutre. Elle ne participe pas. Comme spectatrice.

Les commentaires et analyses, eux, seraient filmés différemment : deux caméras fixes, angle et focale différents (plan poitrine et gros plan), regard tourné alternativement vers les objectifs des deux caméras, afin de reproduire la situation d'une parole adressée directement à celui qui regarde (technique du regard caméra). La caméra devient acteur. Le regard caméra sert ici à rendre le spectateur témoin, à se défaire du quatrième mur<sup>341</sup>. Le spectateur change alors de statut : il est incorporé à l'histoire. Il est pris à partie. Cette façon de filmer détruit toute interprétation fictionnelle. Le regard caméra

---

<sup>341</sup> Au cinéma comme au théâtre, le quatrième mur est l'espace qui sépare l'écran ou la scène du spectateur. Ce mur a la propriété de concentrer l'acteur sur son rôle, de mieux se plonger dans son récit. C'est un mur protecteur. Pour faire tomber le mur, il suffit que l'acteur regarde directement la caméra ou le public.

indique au spectateur qu'il regarde quelque chose de réel, qu'il ne peut s'identifier à l'acteur, se projeter dans la fiction.

Dans la partie interviews, le spectateur peut se projeter dans les récits et les souvenirs des personnes interrogées, il revit avec elles les scènes qu'elles décrivent, il ressent les émotions qui les traversent : le quatrième mur sert à cela.

Dans la partie commentaire, grâce au regard caméra, le spectateur est dans la situation analogue à un élève dans un cours qui échange son regard avec celui du professeur. Il est pris à témoin, il peut accepter le discours, le réfuter, l'analyser, parce qu'il n'est pas émotionnellement partie prenante. En conclusion, l'intention, en utilisant la technique du regard caméra, est d'interroger le spectateur, de l'obliger à la réflexion.

De plus, l'alternance entre regard caméra (exposé scientifique) et regard indirect (interviews), additionnée de plans d'insert des moments forts de l'événement, tout au long du film, provoque chez le spectateur des allers-retours permanents entre projection et introspection, de manière à favoriser une appropriation du sujet.

### 3.1.3 LE MONTAGE

Partie technique et artistique, le montage devait répondre à une exigence esthétique sans être lyrique, pour ne pas altérer la qualité du propos scientifique. De la même façon, l'alternance d'images colorées et spectaculaires avec le discours ne devait pas être une distraction de l'esprit, mais aider à appuyer l'énonciation.

J'ai donc opté pour des séquences courtes avec des plans d'insert pour les rythmer. Aussi peu souvent que possible j'ai utilisé des

plans de réaction (ou de coupe)<sup>342</sup>, qui auraient nui à la limpidité discursive. J'ai privilégié les plans d'insert, c'est-à-dire d'images illustrant le propos. Par exemple, la superposition d'une séquence d'une action précise sur un commentaire technique. L'image, dans ce cas, doit permettre la compréhension d'une description compliquée. L'image d'insert n'altère pas le discours, mais au contraire le clarifie : elle renforce l'impact visuel, elle améliore la clarté et la perception, elle met en valeur un détail clé. Les hors champ<sup>343</sup>, durant les interviews et le commentaire, ont été totalement bannis de sorte que le spectateur reste concentré sur la parole.

### 3.1.4 L'ANALYSE FILMIQUE

Dans la thèse-crédation, il y a l'idée qu'à côté de la partie académique, le doctorant présente une création originale. La question que l'on doit se poser, concernant le film *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, qui relève du genre documentaire et traite d'un sujet en partie artistique (la joute équestre), en partie analytique (les interviews et le commentaire), est : sommes-nous en présence d'un film que l'on pourrait qualifier d'œuvre artistique ?

Le documentaire est un genre enfermé dans les faits qu'il montre et les analyses qu'il produit. On ne peut pas qualifier cela d'œuvre d'art, c'est-à-dire de création dont la seule esthétique suffirait à la définir comme telle. Pourtant, chaque plan, chaque image insérée, chaque découpe, la matière enlevée, l'ajout d'une musique, la création de dessins, le générique avec ses effets, sont une volonté

---

<sup>342</sup> Les plans de réaction sont des images qui montrent un geste particulier ou une expression du visage qui sont de nature à modifier l'attention du spectateur en renforçant l'émotion, par exemple.

<sup>343</sup> Le hors champ est invisible au spectateur tout en faisant partie de la scène (voix ou reflet).

de donner une esthétique au documentaire. Le film a également l'ambition de suivre, avec l'addition d'images esthétisantes, le chemin qu'emprunte «l'actrice» principale qui commente et explique la fête de la *Sartiglia*. L'emploi du mot «actrice» n'est pas usurpé dans la mesure où il lui a été demandé d'incarner le texte, dans un décor extrêmement dépouillé, un fond noir, qui concentre le regard sur l'expressivité naturelle du corps et du visage. Nous avons donc opté pour un commentaire «dit» et non «lu», contrairement à ce qui se fait dans ce genre de film. Le regard en permanence dirigé vers l'objectif des deux caméras, alternativement, est aussi un élément esthétique à prendre en compte, car le personnage clé devait regarder une caméra, ou l'autre, c'est-à-dire apparaître en gros plan ou en plan poitrine en fonction des mots prononcés et des expressions corporelles qu'ils entraînent, le plus naturellement possible. Quand l'énoncé risquait de devenir moins percutant, l'ajout d'une image surprise viendrait «secouer» l'attention du spectateur, sans pour autant le distraire du fil narratif.

De ce point de vue, à notre sens, le film devient une création.

### **3.2 CARNAVALS NOIRS EN BARBAGIA**

Pour le second film de notre thèse, nous avons choisi une approche différente, plus «artistique». Puisque les carnivals que nous présentons sont très peu connus en France, nous avons estimé que les images seules ne suffiraient pas à transmettre toute la richesse et la complexité de ces événements. Nous avons donc décidé de créer deux voies narratives distinctes qui se déploient en parallèle, sans nécessairement se répondre directement.

La première voie narrative est visuelle : elle se compose d'images qui capturent la vie et l'essence de ces carnivals. Ces images sont présentées sans commentaire ni paroles distinctes,

permettant ainsi au spectateur de s'immerger pleinement dans l'atmosphère visuelle et émotionnelle des festivités.

La seconde voie est textuelle, sous forme de sous-titrage. Ce texte adopte parfois un ton académique, offrant des explications et des contextes qui enrichissent la compréhension des carnivals. Chaque fois que cela est nécessaire, le sous-titre coïncide avec l'image, mais notre intention principale était de créer une histoire qui puisse être lue indépendamment des images. Aussi souvent que possible le texte est lyrique et incorpore des extraits de poésies, directement liés, ou pas, aux carnivals. De plus, la vitesse de défilement du texte est lente de manière à laisser la liberté à l'œil d'être vagabond et de regarder les images sans perdre le fil de sa lecture.

En combinant ces deux voies narratives, nous offrons au spectateur une expérience riche et multidimensionnelle des carnivals. La voie visuelle, avec ses images captivantes, permet une immersion sensorielle directe. Les couleurs sombres, les mouvements dynamiques et les expressions des participants capturés par la caméra transportent le spectateur au cœur de l'événement, lui permettant de ressentir l'énergie et l'enthousiasme des festivités. Cette approche visuelle est essentielle pour saisir l'essence émotionnelle et esthétique des carnivals, souvent difficile à transmettre par des mots seuls.

Parallèlement, la voie textuelle apporte une profondeur analytique, contextuelle et poétique. Les sous-titres fournissent des informations historiques, culturelles et symboliques qui éclairent les images et enrichissent la compréhension du spectateur. Ce récit permet de décoder les significations cachées derrière les costumes, les danses et les rituels, offrant ainsi une lecture plus intellectuelle et réfléchie des carnivals.

En naviguant entre ces deux voies, le spectateur peut choisir de se concentrer sur l'une ou l'autre, ou de les intégrer simultanément pour une expérience plus complète. Cette dualité narrative permet

de toucher différents aspects de la perception humaine : l'émotionnel et le rationnel, le sensoriel et l'intellectuel.

Ainsi, notre film ne se contente pas de montrer les carnivals à travers une simple documentation visuelle, mais il les explore sous différents angles, invitant le spectateur à une réflexion plus profonde sur leur signification culturelle et leur impact sur les communautés locales. En juxtaposant des images évocatrices et un récit textuel riche en informations, nous offrons une fenêtre sur les traditions et les valeurs qui animent ces festivités. Cette approche permet de comprendre comment ces carnivals, bien que peu connus, jouent un rôle crucial dans la préservation et la transmission du patrimoine culturel. Ils deviennent des espaces de cohésion sociale, où les membres de la communauté se rassemblent pour célébrer leur identité collective et renforcer leurs liens. En explorant ces dimensions, notre film vise à sensibiliser le public à l'importance de ces événements, non seulement comme des moments ritualisés, mais aussi comme des manifestations vivantes de la diversité culturelle.

Le montage du film s'est articulé autour des deux phases distinctes, chacune correspondant à une voie narrative spécifique. Cette approche bipartite a permis de structurer le récit de manière cohérente et dynamique.

La première phase du montage a présenté un défi de taille : visionner des heures de rushes capturés lors des deux carnivals filmés en Barbagia. Les rushes, ces séquences brutes non montées, contenaient une multitude de moments captivants et authentiques.

L'objectif principal de cette première phase était de créer une narration fluide en alternant les deux carnivals. Il s'agissait de trouver des points de convergence et de divergence entre les deux événements, de manière à les faire dialoguer visuellement et émotionnellement. Cette tâche nécessitait d'identifier les moments clés de chaque carnaval et les intégrer le plus harmonieusement possible dans le montage final.

Le passage d'un carnaval à l'autre devait se faire de manière naturelle, presque imperceptible pour le spectateur, afin de maintenir une continuité narrative tout en soulignant les particularités de chaque célébration. Ce travail minutieux a permis de mettre en lumière les similitudes et les différences culturelles, tout en offrant une immersion totale dans l'atmosphère festive et mystique de la Barbagia.

Pour enrichir l'atmosphère sonore du film, nous avons intégré en fond un chant traditionnel *a cappella* de la Barbagia, interprété à quatre voix. Ce choix musical vise à immerger le spectateur dans la richesse culturelle de la Sardaigne, tout en apportant une profondeur émotionnelle à la narration visuelle.

Le chant sélectionné, bien que n'étant pas directement lié aux carnivals filmés, occupe une place significative dans le patrimoine culturel sarde. Il s'agit du *cantu a tenore*, une forme de chant polyphonique typique de la région. Ce style vocal unique est reconnu pour ses harmonies complexes et ses mélodies envoûtantes, qui résonnent profondément avec l'âme de la Sardaigne.

Le *cantu a tenore* est interprété par quatre voix masculines distinctes : la *hoche* (voix principale), la *mesu hoche* (contre-chant), la *contra* (basse continue) et le *bassu* (basse profonde). Chaque voix joue un rôle spécifique dans la construction harmonique, créant un ensemble sonore d'une grande puissance expressive. Ce chant, traditionnellement exécuté lors de cérémonies et de rassemblements communautaires, symbolise l'identité du peuple sarde.

En intégrant ce chant dans le film, j'ai souhaité non seulement rendre hommage à cette tradition ancestrale, mais aussi offrir au public une expérience sensorielle complète. Le *cantu a tenore* agit comme une introduction et une conclusion sonores. Il permet de plonger le spectateur dans l'essence même de la culture sarde, tout en soulignant l'universalité des émotions humaines exprimées à travers la musique.

Le film s'ouvre sur une vue aérienne de la Barbagia tandis qu'en surimpression on distingue les chanteurs du *Cantu a tenore*. Cette manière de commencer le film permet dans une même séquence d'entremêler une vue panoramique de la Barbagia et une vue rapprochée sur une technique artistique. Les caméras capturent les visages concentrés et les gestes précis des artistes, tandis que leurs voix s'élèvent en harmonie. À travers ces images, le spectateur est invité à découvrir non seulement une technique vocale unique, mais aussi un patrimoine culturel riche et vivant, qui continue de se transmettre de génération en génération.

Le quatrième chapitre, dernière partie du film, se déroule sur une bande-sonore de *cantu a tenore*, et présente, à la manière d'un diaporama, les tableaux muraux d'Orgosolo. Ces derniers sont des œuvres picturales réalisées directement sur les façades des habitations de cette bourgade de Barbagia. Ces peintures participent également de l'esprit sarde et évoquent la vie agropastorale tout autant que les révoltes devant les grandes injustices du monde.

Les carnivals, les fresques, les chants polyphoniques de la Barbagia témoignent d'une culture vivante et résistante. Le film, dont le sujet principal demeure les carnivals de Mamoiada et d'Ottana, s'ouvre et se ferme sur d'autres aspects culturels, selon nous, indispensables pour s'immerger dans la culture et les traditions, parfois rebelles, de cette zone montagneuse.



---

## **CONCLUSION**

---

**FORSE FRA I TANTI, FRA I MILIONI C'È  
QUELLO IN CUI VISO E MASCHERA COINCIDONO  
E LUI SOLO POTREBBE DIRCI LA PAROLA  
CHE ATTENDIAMO DA SEMPRE. MA È PROBABILE  
CHE EGLI STESSO NON SAPPYA IL SUO PRIVILEGIO<sup>344</sup>.**

C'est probablement lorsque nous tournions les images de la *Sartiglia* que nous est venue l'intuition que ces fêtes ritualisées venaient d'un passé lointain, du fond des âges, commun à tous les hommes. «*Tramandata*», c'était le mot de tous nos interlocuteurs : transmise. Qu'ils parlent du masque, de la joute, de la musique, de n'importe quoi en relation avec la fête, à chaque fois, ils n'oubliaient pas de préciser que c'était «transmis» de génération en génération. À Oristano, une discussion avec Margherita Orsino nous mettait sur la voie de la «transmission». Lorsque nous avons enregistré les commentaires dans le film *Sa Sartiglia, la chevauchée du dieu*, il nous a paru évident de conclure sur cela :

La transmission est probablement le mot-clef pour comprendre cette fête. En fait, tout ce qui se passe en temps civil, qu'il s'agisse d'une guerre ou d'une épidémie, le rituel, qui est ce moment identitaire, dans le temps et dans l'espace, dans et hors de l'histoire, le rituel, donc! doit avoir lieu<sup>345</sup>.

L'avenir allait nous donner raison, puisque lors de la pandémie du covid en 2021, bien que la fête fût annulée, Giuseppe Sedda fut intronisé dans la plus stricte intimité pour la guilde des menuisiers. N'étaient présents que le président du *gremio*, deux *massaieddas* et la *massaia manna*. «La décision de procéder à l'habillage et à la bénédiction a été prise [...] parce que nous avons estimé qu'il était de notre

---

<sup>344</sup> Eugenio MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, A. Mondadori, coll. « I meridiani », 1991, p. 570. [Parmi la multitude se trouve peut-être / celui chez qui visage et masque coïncident / et lui seul pourrait nous dire le mot / que nous attendons depuis toujours. Mais probablement / ne connaît-il pas lui-même son privilège.]

<sup>345</sup> Guy SCIORTINO-CARIA (réalisation), Margherita ORSINO (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée d'un dieu*, film documentaire, [en ligne], op. cit. (Margherita Orsino, 01:31:35).

devoir de respecter la tradition» (cit. originale JJJ). Habillé sur la *mesitta*, le *componidori*, sans descendre, a béni la ville comme il l'aurait fait sur son cheval. Pour les Oristanais, la fête peut être annulée, mais le rituel doit avoir lieu. De manière plus sobre, le président de la guilde des paysans avait nommé en secret Maurizio Casu *componidori* 2021.

La transmission autorise le passage d'éléments d'un temps à un autre, d'une culture à une autre. À ce propos, Franciscu Sedda écrit :

La mort d'une culture, ou d'une forme possible de cette culture, porte des fruits ambigus et laisse ouverte la possibilité de se redécouvrir de nouveau et autrement vivants<sup>346</sup> (cit. originale KKK).

Depuis un temps indéterminé, certains disent dès leur apparition sur terre, les humains ont cherché, à travers des rituels, à entrer en contact avec des forces divines afin d'avoir le meilleur bénéfice d'éléments hors de leur contrôle.

Nous avons montré que le masque, quelle que soit la civilisation, est souvent utilisé pour représenter ou invoquer les dieux : qu'il soit resplendissant ou effrayant, il est là pour protéger, éloigner le mal, apporter l'abondance... Malgré les interdits des religions modernes, comme le christianisme ou l'islam, ou plus anciennes, comme le judaïsme, les peuples continuent d'utiliser des masques dans leurs rituels, souvent comme médiateur entre les humains et le monde céleste. En Sardaigne (mais pas seulement), désormais, l'Église catholique accompagne ces rituels et d'une certaine manière se les approprie. Malgré les accents païens des rituels, le clergé en habits sacerdotaux<sup>347</sup> offre sa bénédiction.

---

<sup>346</sup> Franciscu SEDDA, in Dolores TURCHI, *Il culto dei morti in Sardegna, nel bacino del Mediterraneo e nel mondo: atti dei cinque convegni tenutisi a Fordongianus dal 2008 al 2012*, Oliena, Edizioni Iris, 2013, p. 18.

<sup>347</sup> Les habits liturgiques sont une forme de masque. Ils ne sont pas là pour distinguer un homme, le prêtre, mais au contraire pour l'effacer face aux mystères de la foi.

L'étude des carnivals de Sardaigne dans leur contexte historique et géographique n'est pas une chose aisée : les carnivals ne peuvent s'analyser que sur un plan beaucoup plus large. Lors d'une interview, Giulio Concu déclarait :

La Sardaigne est au centre de la Méditerranée, et l'histoire, l'anthropologie, la socialité des Sardes doivent donc être étudiées dans un cadre plus large, qui ne peut se limiter à l'île de Sardaigne, mais à l'ensemble de la Méditerranée. En étudiant l'histoire, en quelque sorte les origines, les racines de la tradition des masques en Sardaigne, il faut nécessairement élargir la sphère d'étude à la Méditerranée, parce que, très probablement, nous parlons d'une étude sur laquelle de nombreux doutes subsistent : les origines des masques sardes sont à rechercher dans la sphère panméditerranéenne. Cela signifie que la culture sarde, pré-nuragique ou nuragique, lorsqu'elle est souvent désignée comme l'époque où certains rituels sont nés, a son origine, ou, en tout cas, est liée d'une manière ou d'une autre à des rituels qui probablement provenaient d'autres sphères culturelles. La culture sarde de l'époque a été générée en conjonction avec d'autres cultures provenant probablement du Moyen-Orient ou de l'Afrique du Nord, où nous savons qu'une tradition de mascarade existe encore et résiste même là-bas<sup>348</sup>.

Sur cette base, nous pensons que les rituels des carnivals et autres fêtes de Sardaigne, malgré l'influence d'une culture propre à l'île, malgré les injonctions de l'Église chrétienne, malgré l'histoire locale, sont un agrégat d'éléments disparates, venus du fond des âges, enrichis par les civilisations successives. Raffaele Ballore écrit à propos du carnaval que « bien qu'il soit présent dans le cycle des fêtes catholiques, il a des origines bien plus anciennes que l'Église elle-même et ses célébrations, puisqu'il trouve ses racines dans des rituels

---

<sup>348</sup> Giulio CONCU, écrivain, chercheur sarde. Interview réalisée le 2 novembre 2021. Archives personnelles.

observés dans de nombreuses populations préchrétiennes»<sup>349</sup> (cit. originale LLL).

Bien que le masque rituel nous semble apparaître au début de l'histoire de l'humanité, pour Giovanni Kezich, il serait né relativement tard. Selon l'anthropologue italien, l'homme primitif n'aurait connu que le masque de camouflage (dans le contexte de la chasse par exemple); et non comme objet plastique rituel le mettant en relation avec le monde divin. Il s'appuie sur les travaux de « Julian Jaynes (qui) enseigne que l'apparition du masque dans l'histoire de l'homme serait un événement assez tardif, se confondant avec la consolidation définitive de la conscience, c'est-à-dire avec la solidification et la stratification relatives d'un moi intérieur dont, si je le veux, je peux moi-même m'éloigner, en me présentant sous les traits d'un autre. L'idée même du masque correspondrait donc à un stade de conscience plutôt évolué, historicisé et conscient, celui d'un homme qui se connaît suffisamment pour vouloir s'en abstraire, ou pour vouloir se camoufler en quelque chose d'autre »<sup>350</sup> (cit. originale MMM). Nous restons extrêmement prudents quant à cette thèse de Julian Jaynes<sup>351</sup>, lequel situe l'apparition de la conscience chez l'homme au II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, qualifiant ce qui précède de pensée non consciente (cf. *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind - L'origine de la conscience dans l'effondrement de l'esprit bicaméral*).

---

<sup>349</sup> Raffaele BALLORE, « Carnevali "ancestrali-rurali" in Europa » [en ligne], consulté le 30 mars 2022.

<sup>350</sup> Giovanni KEZICH, *Carnevale. La festa del mondo, op. cit.* (chapitre 2).

<sup>351</sup> Pour justifier sa théorie sur le masque, Jaynes présente comme preuve le cas des peuples « véritablement primitifs », comme les pygmées de la forêt équatoriale ou les aborigènes d'Australie, qui n'auraient pas connu le masque sauf dans un contexte de camouflage. Étant donné que Jaynes lie le masque rituel à la conscience, on en déduit que selon lui les peuples « véritablement primitifs » sont au stade de la pensée non-consciente. Pourtant, des découvertes archéologiques en Australie prouvent l'existence de pratiques cérémonielles et de rituels funéraires aborigènes datant de quarante mille ans, démentant ainsi l'absence de conscience chez les peuples primitifs.

Cette théorie disqualifie le masque préhistorique comme médiateur et renvoie son utilisation à une simple volonté de se cacher aux autres. L'approche intuitive d'Yves Coppens, qui considère que «l'Homme est ainsi Homme à part entière dès qu'il est Homme, tout de suite angoissé par la mort, tout de suite religieux»<sup>352</sup>, permet de considérer les artefacts rituels, dont le masque, comme des objets seuil entre les humains et l'autre monde, celui des dieux, celui des morts, celui des esprits, dès la naissance de l'humanité. C'est pour cette raison qu'en tout point de la planète on relève une pratique rituelle autour du masque assez semblable. Qui n'a pour but que le désir d'intervenir sur la nature, par l'entremise d'une puissance supérieure, afin de la rendre bénéfique à l'homme.

---

<sup>352</sup> Yves COPPENS, « Les religions des hommes du Paléolithique », *op. cit.*

---

**BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES  
CONSULTÉS**

---

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- AA. VV., « Les dieux grecs et romains », *Le Monde*, 2023.
- , « Les dieux de l'Égypte ancienne », *Le Monde*, 2022.
- , « The Arrival of Steppe and Iranian Related Ancestry in the Islands of the Western Mediterranean » [en ligne], bioRxiv, 2019, URL : <https://doi.org/10.1101/584714>.
- , *Transferts culturels et politiques dans le monde hellénistique*, Paris, Sorbonne, 2004.
- , *Along the routes of the Phoenicians / Sur les routes des Phéniciens*, Rome, Àrgos, 1998, 110 p.
- , « Rites, rituels et histoire », *Hypothèses, éditions de la Sorbonne*, n° 1, 1998, pp. 5-66.
- , article « Culte du cheval » [en ligne], dans *Wikipédia*, URL : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Culte\\_du\\_cheval?](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Culte_du_cheval?)
- , *Encyclopédie en ligne Treccani* [en ligne], URL : <https://www.treccani.it>.
- , article « Hippomancie » [en ligne], dans *Wikipédia*, URL : <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Hippomancie?>
- , article « Maschera » [en ligne], dans *Treccani*, URL : <https://www.treccani.it/vocabolario/maschera/>, consulté le 10 septembre 2022.
- , *Le Saint Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean*, Paris, Guillaume Desprez, 1696.
- ADANDÉ, Alexandre Sénou, « Fonction et signification des masques en Afrique noire », *Présence Africaine*, I-II, 1955, pp. 24-38.
- ADELL, Nicolas, « L'anthropologie ou les promesses du crépuscule », *L'homme*, n° 218, 2016, pp. 67-83.
- , « Les sens de la visite », dans *Le tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France » 29, 2016.
- , *Le masque et le visage. Deux paradigmes en épistémologie du genre*, Chisinau, Éditions Universitaires Européennes, 2015, consulté le 1er juillet 2022.
- , « L'anthropologie des savoirs. Introduction », dans *Anthropologie des savoirs*, Paris, A. Colin, 2011.
- , FINE, Agnès, VASSAS, Claudine (éds.), *Daniel Fabre, l'arpenteur des écarts. Actes du colloque de Toulouse (février 2017)*, Maison des sciences de l'homme, 2021.
- ANASTASSIADOU, Iphigénie, « Deux Cérémonies de travestissement en Thrace : le Jour de Babo et les Caloyeri », *L'Homme*, vol. 16, n° 2-3, 1976, pp. 69-101.
- ANDRÉ, Jacques, DREYFUS-ASSÉO, Sylvie, TAYLOR, Anne-Christine, *et al.*, *Psyché, visage et masques*, Paris, PUF, 2010.
- APICELLA, Catherine, « Asklépios, Dionysos et Eshmun de Sidon : la création d'une identité religieuse originale », dans *Transferts culturels et politiques dans le monde hellénistique*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2006.
- APPENDINO, Giovanni, POLLASTRO, Federica, VEROTTA, Luisella, « Polyacetylenes from sardinian *Oenanthe fistulosa*: a molecular clue to risus sardonicus », *Journal of natural products*, USA édition American Society of Pharmacognosy et ACS publications, 2009, pp. 962-965.
- ARDU, Josiane, *Iconographie du char dionysiaque dans le monde romain*, Université Rabelais, Tours, 2000.
- ARNOULD, Dominique, « Mourir de rire dans l'Odyssée : les rapports avec le rire sardonique et le rire dément », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 1958, pp. 177-186.
- ASLAN, Odette, BABLET, Denis (éds.), *Le masque : du rite au théâtre*, Paris, CNRS éd, coll. « Arts du spectacle », 2005. 792.026.
- BACHTIN, Michail Michajlovič, ROBEL, Andrée, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008, 471 p.
- BADINTER, Élisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Jacob, 1996, 314 p.

- BALAZUT, Amélie, « L'animal, figure anamorphosique de l'homme », dans *Art pléistocène en Europe* — Jean Clotte, vol. LXV-LXVI, Tarascon-sur-Ariège, présenté à L'art pléistocène dans le monde, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012, pp. 33-43.
- BALLORE, Raffaele, « Carnevali “ancestrali-rurali” in Europa » [en ligne], URL : <https://www.mamoiada.org/pdf/mamuthiss/CarnevaliEuropa.pdf>, consulté le 30 mars 2022.
- BARATAY, Éric, « Comment se construit un mythe : la corrida en France au XXe siècle », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, n° 44-2, 1997, pp. 307-330.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points » 10, 2014.
- BEAUD, Sylvie, « Masques de Chine, visage du nuò : du patrimoine à l'art premier » [en ligne], *Ateliers d'anthropologie*, n° 43, 2016, URL : <https://journals.openedition.org/ateliers/10243>, consulté le 14 février 2023.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004, trad. de TORRENT, Jean, 346 p.
- BERLEJUNG, Angelika, FILITZ, Judith E., UNIVERSITÄT LEIPZIG (1991-), (éds.), *The physicality of the other: masks from the ancient Near East and the Eastern Mediterranean*, Tübingen, Mohr Siebeck, coll. « Orientalische Religionen in der Antike : Ägypten, Israel, Alter Orient = Oriental religions in antiquity : Egypt, Israel, ancient Near East » 27, 2018, 570 p.
- BERTIN, Georges, *Lectures croisées d'un imaginaire du temps : essai d'anthropologie historique comparée*, Paris, les Éditions de l'Œil du sphinx, coll. « Les études du docteur Armitage » 6, 2018.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, GIULIANO, Antonio, THUILLIER, Jean-Paul, *Les Étrusques et l'Italie avant Rome : de la protohistoire à la guerre sociale*, Paris, Nouvelle éd. revue et augmentée, Gallimard, coll. « Monde romain », 2008.
- BLAKELY, Sandra, COLLINS, Billie Jean (éds.), *Religious convergence in the ancient Mediterranean*, Atlanta, GA, Lockwood Press, coll. « Studies in ancient Mediterranean religions », number two, 2019, 565 p.
- BLOCH, Raymond, « Une lex sacra de Lavinium et les origines de la triade agraire de l'Aventin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 98-2, 1954, pp. 203-212.
- BODEI, Remo, TOTARO, Piero, SISTO, Pietro, *Maschera e alterità*, Bari, Progedit, 2017.
- BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris, Flammarion, 1999.
- BONNITHON, Henri, « Naissance d'un masque balinais : Hanuman », *Archipel*, vol. 48, 1994, pp. 49-61.
- BONTE, Pierre, IZARD, Michel (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, 4. éd., [Nachdr.], Presses Univ. de France, coll. « Quadrige/Dicos poche », 2013.
- BORGEAUD, Philippe, *Exercices de mythologie*, Genève, Labor et Fides, 2004.
- BORIE, Monique, *Le fantôme, ou Le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1997, 297 p.
- BOUSSAADA JALLOUL, Ahlem, *Liber Pater en Afrique*, Thèse de doctorat, Sorbonne Université, Paris, 1989.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie, « Sous l'apparence du masque, un espace de transgression », *Revue de l'Université de Bruxelles, Le Labyrinthe des apparences*, 2000, p. 115/132.
- BOYANCÉ, Pierre, « Le Dionysos de M. Jeanmaire », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 146, 1956, pp. 107-116.
- BRETON, Jean-Jacques, *Les arts premiers*, Paris, Deuxième éd. mise à jour, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » n° 3817, 2012. 709.011.
- BREY, Gérard, « Festivités carnavalesques et société à Pontevedra (1850-1913) », dans *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, vol. 30, Aix-en-Provence, CNRS-Université de Provence, 1997, pp. 167-182.
- BRIL, Jacques, *Le masque ou le père ambigu*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1983.
- BRUN, Jean, *La nudité humaine*, Paris, Fayard, 1973.

- BRUNET, Serge, « Le carnaval en pays de Luchon 1880-1950 », *Folklore, revue d'ethnographie méridionale*, vol. 36, n° 2-3, 1983.
- BUCHET, Élisabeth, « La grève des Tibicines », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, 2010, pp. 174-196.
- BURAUD, Georges, *Les masques*, Paris, Seuil, 1948.
- BUTTITA, Antonino, PASQUALINO, Antonio, *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttita, 2007.
- BUZON, Frédéric DE, « Leibniz étymologie et origine des nations », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 36, n° 2, Picard, 2012, pp. 383-400. Cairn.info.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 2012.
- , *L'homme et le sacré*, Paris, Ed. augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Gallimard, coll. « Collection folio essais » 84, 2008.
- , *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio/essais » 56, 1987.
- , « Réponse de M. Roger Caillois au discours de M. Claude Lévi-Strauss » [en ligne], Académie Française, Discours présenté à la Réception de Claude Lévi-Strauss, 1974, URL : [https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/caillois\\_levi-strauss\\_1974.pdf](https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/caillois_levi-strauss_1974.pdf), consulté le 8 mars 2022.
- CAMPS-GASET, Montserrat, *L'année des Grecs : la fête et le mythe*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de Recherches d'Histoire Ancienne », 131, 1994, 193 p.
- CHABANNE, Vivien, SOBCZAK, Isabelle, « Senufo : Art et identités en Afrique de l'Ouest », Musée Fabre, Montpellier, 2015.
- CHAPMAN, Anne, *Quand le soleil voulait tuer la lune : rituels et théâtre chez les Selk'nam de Terre de Feu*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2008.
- CHARBONNEAUX, Jean, MARTIN, Roland, VILLARD, François, et al., *Grèce archaïque : 620-480 av. J.-C.*, Paris, Nouvelle éd. revue et augmentée, Gallimard, coll. « Monde grec », 2008.
- CHARLES-PICARD, Gilbert, CHARLES-PICARD, Colette, *La Vie quotidienne à Carthage au temps d'Hannibal*, Paris, Hachette, 1982.
- CIASCA, Antonia, *Protomi e maschere puniche*, Roma, Libreria dello Stato, 1991.
- COMBA, Enrico, AMATEIS, Margherita, *Le porte dell'anno: cerimonie stagionali e mascherate animali*, Torino, Edition digitale, Accademia University Press, 2019.
- COPANS, Jean, ADELL, Nicolas, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Malakoff, Nouvelle éd. entièrement refondue, Armand Colin, coll. « Cursus », 2019. 301.
- COPPENS, Yves, « Les religions des hommes du Paléolithique », Paris, Communication présentée à l'Académie des sciences morales et politiques, 2015.
- , « L'homme est né religieux », *Le Point*, n° 2049, 2011, p. 193.
- COULON, Laurent, « Osiris chez Hérodote », dans *Regards croisés sur le Livre II de l'Enquête d'Hérodote*, Lyon, coll. « Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique », 2010, pp. 167-190.
- COUSSÉE, Bernard, *Sacré carnaval*, Lille, B. Coussée, coll. « Collection Rites et traditions », 1989, 157 p.
- COUVENHES, Jean-Christophe, LEGRAS, Bernard, « *Transferts culturels et politiques dans le monde hellénistique* », Paris, Édition de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale », 2006, 192 p.
- CROUZET, Sandrine, « De la bouillie punique à la destruction de Carthage : Caton, Carthage et l'hellénisme », dans *L'hellénisation en Méditerranée occidentale au temps des guerres puniques (260-180 av. J.-C.) : actes du Colloque international de Toulouse, 31 mars— 2 avril 2005*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, pp. 147-162.
- D'AGOSTINO, Marta, *Madonna da vestire: l'Incoronata di Foggia e l'Incoronata di Pescasseroli a confronto*, Foggia, Fondazione Banca del Monte, 2011.
- DANGIBEAUD, Charles, « Masques de dieux gaulois », *Revue des Études Anciennes*, vol. 5, n° 4, 1903, pp. 385-386.

- DAREMBERG, Charles Victor, SAGLIO, Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* [en ligne], 9 vol., Paris, Hachette, 1919, URL : <http://dagr.univ-tlse2.fr/>.
- DE MARTINO, Ernesto, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- DE SIKE, Yvonne, *Les masques : rites et symboles en Europe*, Paris, La Martinière, 1998.
- , « Le carnaval de Skyros : un exemple de syncrétisme », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 3, 1993, pp. 119-123.
- DE VITA, Paola, *Il dionisismo nelle comunità puniche: il caso di Mozia*, Thèse de doctorat, Università di Bologna, Bologna, 2013.
- DESPLAGNES, Louis, *Le plateau central nigérien* [en ligne], Paris, Emile Larose, 1907, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57673988/>.
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel » 293, 1998.
- DI STAZIO, Giuseppe, MATHIEU, Clémence, « Du pavé au musée. Comprendre le carnaval de Binche », dans *Histoire de la ville de Binche, de la genèse au temps présent*, Binche, SAAMB, 2019.
- DIDIER-WEILL, Alain, « L'homme masqué, la nature voilée », *Erès — Insistance*, n° 2, 2006, pp. 121-126.
- DIETERLEN, Germaine, « Mythologie, histoire et masques », *Journal des africanistes*, vol. 59, n° 1-2, 1989, pp. 7-38.
- DIKAIOS, Porfýrios, « Les cultes préhistoriques dans l'île de Chypre », *Syria*, vol. 13, fasc. 4, 1932, pp. 345-354.
- DOMERGUE, René, *Le parler méridional*, Montpezat, René Dormergue, 2014.
- DOQUET, Anne, « Les masques dogon : de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 155-156, 1999, pp. 617-634.
- , *Les masques dogon : ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, coll. « Collection "Hommes et sociétés" », 1999, 314 p.
- DOUVILLE, Olivier, « Présence du visage, pouvoirs des masques » [en ligne], URL : <https://www.olivierdouveille.com/articles/presence-du-visage-pouvoirs-des-masques>, consulté le 4 avril 2022.
- DU FRESNE DU CANGE, Charles, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, vol. 6, Paris, Firmin Didot frères, 1846.
- DUPONT, Florence, « La voix des masques » [en ligne], dans *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 2000, pp. 149-174. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/l-orateur-sans-visage--9782130500971.htm>.
- , « Le masque tragique à Rome », dans *Rome et le tragique*, Toulouse, PUM, coll. « Pallas », 1998, pp. 353-563.
- DURAND, Jean-Louis, FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Idoles, figures, images : autour de Dionysos », *Revue Archéologique*, Fasc. 1, 1982, pp. 81-108.
- DURANTE, Jean-Marc, « La danse du masque noir. Rites funéraires des Mossé du Kadiogo (Burkina Faso) », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n° 13, 1994, pp. 219-229.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2009.
- , *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Collection folio Essaia » 100, 1997.
- , *Initiation, rites, sociétés secrètes : naissances mystiques ; essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais » 196, 1992.
- , *Histoire des croyances et des idées religieuses. 1 : De l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1990.
- , *Histoire des croyances et des idées religieuses. 2 : De Gautama Bouddha au triomphe du christianisme*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1991.
- , *Histoire des croyances et des idées religieuses. 3 : De Mahomet à l'âge des Réformes*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1991.
- , *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » 103, 1962.
- ERHEL, Gwen, *Sacrés rites. La persistance du rituel et l'implication de l'œuvre*, Mémoire, École des arts de la Sorbonne, Paris, 2018.

- ETIEMBRE, Yvan, « Démasquer le masque » [en ligne], URL : [https://agoras.typepad.fr/re-gard\\_eloigne/2015/11/demasquer-le-masque-soi-et-lautre.html](https://agoras.typepad.fr/re-gard_eloigne/2015/11/demasquer-le-masque-soi-et-lautre.html), consulté le 4 avril 2022.
- EURIPIDES, *Les Bacchantes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche » 32, 2002, 109 p.
- FABRE, Daniel, *Carnaval ou La fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992.
- FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane, AGIER, Michel, MUSÉE DAPPER, (éds.), *Mascarades et carnivals : exposition : Musée Dapper, Paris 5 octobre 2011 - 15 juillet 2012*, Paris, Musée Dapper, 2011.
- FARISELLI, Anna Chiara, « Maschere puniche. Aggiornamenti e riletture iconologiche », *OCNUS*, n° 19, 2011, pp. 155-170.
- FERRIÈS, Marie-Claire, « “Luperci et lupercalia” de César à Auguste », *Latomus*, vol. 68, n° 2, 2009, pp. 373-392.
- FERRY, Luc, *Dionysos*, Grenoble, Glénat, 2020.
- FERRY, Marie-Paule, « Masques, initiation et fêtes des femmes chez les Bedik du Sénégal oriental », *Journal des africanistes*, vol. 73-1, 2003, pp. 111-126.
- FOURNIER-FINOCCHIARO, Laura, « Giovanni Lista, La Stella d'Italia » [en ligne], dans *L'Unité italienne racontée, volume II : Voix et images du Risorgimento*, Caen, Presses universitaires, 2013, pp. 267-269. 945.083., URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/1988>.
- FREDERICK II, Œuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen, vol. 26, Berlin, Rodolphe Decker, 1846.
- , Œuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen, vol. 11, Berlin, Rodolphe Decker, 1846.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, CASEVITZ, Michel, « Le masque du “Phallen”. Sur une épiclèse de Dionysos à Méthymn », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 206, n° 2, 1989, pp. 115-127.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire en ligne Gaffiot. Latin-français* [en ligne], URL : <https://gaffiot.fr>.
- GAIGNEBET, Claude, « Prologue », dans *À plus haut sens*, vol. 1, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- , FLORENTIN, Marie-Claude, METTRA, Claude, *Le Carnaval : essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.
- , LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- GAUTHARD, Nathalie, « Les avatars de carnaval. Introduction », dans *Fêtes, mascarades, carnivals. Circulations, transformations et contemporanéité*, Paris, L'entretemps, 2014.
- GAVOILLE, Élisabeth, « Travestissements rituels dans le monde romain » [en ligne], dans *Jouer avec le genre et se jouer du genre : stratégies et usages du travestissement*, Tours, 2016, URL : <http://www.graat.fr/gavoille2017.pdf>.
- GÉAL, Marie, *Les Dialoghi d'amore de Léon Hébreu et leur traduction française par Pontus de Tyard : deux œuvres au cœur de la dynamique des échanges humanistes*, Mémoire de Master 2, Université Stendhal, Grenoble, 2012.
- GEFFROY, Auguste, « L'École française de Rome, ses premiers travaux », *Revue des Deux Mondes*, vol. 57, 1883, pp. 645-678.
- GHERCHANOC, Florence, « Les atours féminins des hommes : quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surplisance et déchéance », *Revue Historique*, n° 628, 2003, pp. 739-791.
- GHIRON-BISTAGNE, Paulette, « Les demi-masques », *Revue Archéologique*, 1970, pp. 253-282.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Nouvelle éd., Fayard-Pluriel, 2011.
- GRAS, Alain, YOTTE, Yannick, *Sociologie, ethnologie : auteurs et textes fondateurs*, Paris, Publ. de la Sorbonne, coll. « Homme et société » 25, 1998.
- GRIAULE, Marcel, *Masques Dogons*, Paris, 2<sup>e</sup> ed, Publ. Scientifiques du Muséum, coll. « Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie » 33, 1963.
- GUEUSQUIN, Marie-France, « Le masque dans la tradition européenne », *Ethnologie française*, vol. 6, n° 1, 1976, pp. 95-102.
- HACHID, Malika, *Le Tassili des Ajjer : aux sources de l'Afrique, 50 siècles avant les pyramides*, Alger-Paris, Edif 2000 Paris-Méditerranée, 1998. GN865.A4 H33 1998., 310 p.

- HINARD, François, « Rome. Des origines à la fin de la République », *Revue Historique*, vol. 301, Fascicule 4 (612), 1999, pp. 833-857.
- HOLAS, Bohumil, « Fondements spirituels de la vie sociale sénéoufo », *Journal de la Société des Africanistes*, vol. 26, 1956, pp. 9-31.
- HUBERT, Henri, MAUSS, Marcel, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, 2020.
- JAMIN, Jean, « Le double monstrueux. Les masques-hyène des Sénoufo », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19, n° 73-76, 1979, pp. 125-142.
- JANNOT, Jean-René, « Phersu Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque », dans *Actes de la table ronde de Rome*, vol. 172, Rome, présenté à Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique, École Française de Rome, 1991, pp. 281-320.
- JASSER, Ghaïss, « Le mythe de l'androgynisme et la consécration des genres dans le roman français d'entre-deux-guerres », *Nouvelles questions féministes*, vol. 23, n° 1, 2004, pp. 83-102.
- JAUCOURT, Louis DE, article « Vindémiales », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 17, Paris, 1751, pp. 306-307.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette, « Représenter les dieux : le panthéon des cités », dans *Les Panthéons des cités. Des origines à la Périégèse de Pausanias*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Quand les dieux rôdaient sur la terre*, Paris, France Inter - Albin Michel, 2024. 292.13.
- JULLIAN, Camille, « Têtes coupées et masques de dieux », *Revue des Études Anciennes*, vol. 5, n° 3, 1903, pp. 298-302.
- JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- , *Ma vie*, Paris, Gallimard, 1966.
- KANTOR, Tadeusz, BABLET, Denis, *Le théâtre de la mort*, Lausanne, Âge d'homme, 2000.
- KEZICH, Giovanni, *Carnevale. La festa del mondo*, Bari, Edition digitale, Laterza, 2019.
- LA TOUR, Bertrand (de), « Chapitre IV. Suite des Masques », dans *Réflexions sur le théâtre*, vol. 8, Avignon, Marc Chave, 1769.
- LAMBERT, Yves, *La naissance des religions. De la préhistoire aux religions universalistes*, Paris, Armand Colin, 2007, 512 p.
- LANTIER, Raymond, « Masques celtiques en métal », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, vol. 37, 1940, pp. 104-119.
- LAUDE, Jean, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche » 4118, 1966.
- LAZARIDÈS, Alexandre, « Regards sur le masque », *Jeu, revue de théâtre*, n° 99, 2001, pp. 138-142.
- LE FUR, Yves, EXPILLY, Sandrine, *Masques : chefs-d'œuvre du Musée du quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 2020.
- LE MOAL, Guy, *Les Bobo : nature et fonction des masques*, Paris, ORSTOM, coll. « Travaux et documents de l'ORSTOM » no 121, 1980, 535 p.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc, *La caverne originelle : art, mythes et premières humanités*, Paris, La Découverte, coll. « Collection Sciences sociales du vivant », 2022, 888 p.
- LEIBNIZ, Gottfried, *Œuvres de Leibniz*, vol. 1, Paris, Charpentier, 1842.
- LÉVÊQUE, Pierre, « Dionysos dans l'Inde », dans *Inde, Grèce ancienne. Regards croisés en anthropologie de l'espace*, vol. 576, Besançon, présenté à Anthropologie indienne et représentations grecques et romaines de l'Inde, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1992, pp. 125-138.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine » 3009, 2009, 504 p.
- , *La voie des masques*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora » 25, 1988, 215 p.
- LHOTE, Henri, « Le peuplement du Sahara néolithique, d'après l'interprétation des gravures et des peintures rupestres », *Journal de la Société des Africanistes*, n° 2, 1970, pp. 91-102.

- LITTRÉ, Émile, BLUM, Claude, *Le Littré : le dictionnaire de référence de la langue française*, Paris, Le Figaro, 2007.
- LOMBARD-JOURDAN, Anne, *Aux origines de carnaval* [en ligne], Odile Jacob, coll. « Hors collection », 2005. Cairn.info., URL : <https://www.cairn.info/aux-origines-de-carnaval--9782738116376.htm>.
- LOUIS, Maurice, « Le “pétassou” de Trèves », *Folklore*, tome XIV, numéro 1, 1959, pp. 3-13.
- MACK, John (éd.), *Masks : the art of expression*, London, Repr, British Museum Press, 1994.
- MAERTENS, Jean-Thierry, DEBILDE, Marguerite, *Le masque et le miroir : essai d'anthropologie des revêtements faciaux*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « His Ritologiques » 3, 1978, 216 p.
- MALIGHETTI, Roberto, *Antropologia e etnografia: scienza, metodo, scrittura*, Brescia, 1. ed, Scholé, 2021.
- MANNIA, Sebastiano, «Introduzione. I carnevali di inizio millenio», dans *Oltre Carnevali: maschere, travestimenti, inversioni*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2016, pp. 7-11.
- MARANDA, Pierre, « Masque et identité », *Anthropologie et société*, vol. 17, n° 3, 1993, pp. 13-28.
- MARQUET, Jean-Claude, LORBLANCHET, Michel, « Le “masque” moustérien de la Roche-Cotard », *Paléo*, n° 12, 2000, pp. 325-338.
- MARTIN, Jochen, *La Rome antique : histoire et civilisations*, Paris, Bordas, coll. « Civilisations », 1994.
- MARTZEL, Gérard, *Le dieu masqué : fêtes et théâtre au Japon*, Paris, Publications orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1982.
- MASSIERA, Paul, « Une dédicace africaine à Liber et à Sémélé », *Latomus*, vol. 5, fascicule 3/4, 1946, pp. 345-350.
- MATHIEU, Clémence, « Carnavals et évolutions, un colloque international à Binche », *Vivant ! 2024*, pp. 87-90.
- , « Identity and Masked Rituals », dans *Power Mask : The Power of Masks*, Rotterdam, Lannoo, 2017, pp. 138-158.
- , « Masques de soi, masques de l'autre. Un petit parcours des traditions masquées au Japon », *Japon. Masques de soi*, 2016.
- , « Montrer et dissimuler. Traditions masquées d'Europe. Catalogue de l'exposition de masques, Maison Devos, Bruxelles, du 1er octobre au 22 novembre 2015 », 2015.
- MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, 2021.
- , *Sociologie et anthropologie*, Paris, Nouvelle éd., PUF, coll. « Quadrige », 2013.
- MOLLET-MERCIER, Patricia, *Cache ton visage que je puisse te voir !*, Mémoire, HETSR La Manufacture, Lausanne, 2007.
- MONTALE, Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, A. Mondadori, coll. « I meridiani », 1991. 851.91.
- MOREAU, Alain Maurice, *La fabrique des mythes*, Paris, Belles lettres, coll. « Vérité des mythes », 2006.
- MORETTI-MAQUA, Céline, *Bacchus, de la civilisation pompéienne au monde médiéval*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2010.
- , *L'apogée du masque au XVIIIe siècle, ou, la Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2007.
- MUSIAL, Danuta, « Divinities of the Roman Liberalia », *Przegląd Humanistyczny*, vol. 57, 2 (437), 2013, pp. 95-100.
- MUZZOLINI, Alfred, « Masques et théromorphes dans l'art rupestre du Sahara central », *Archéo-Nil. Revue de la société pour l'étude des cultures prépharaoniques de la vallée du Nil*, n° 1, 1991, pp. 16-42.
- NICOLAS, Jérôme, *Le carnaval : un imaginaire politique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon II, Lyon, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal* [en ligne], Paris, Mercure de France, 1913, URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Par\\_delà\\_le\\_bien\\_et\\_le\\_mal/Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/Par_delà_le_bien_et_le_mal/Texte_entier).
- , *L'Origine de la Tragédie*, Paris, Mercure de France, 1906.

- NOUKPO, Tchénando Patrick, *Les masques africains : des patrimoines identitaires dans la diversité culturelle entre espaces profane et sacré au Bénin*, Université de Lorraine, Nancy, 2020.
- NUÑEZ, Cristina, PFEFFER, Letitia, « 13 rites de passage étonnants du monde entier » [en ligne], 2016, URL : <https://www.globalcitizen.org/fr/content/13-amazing-coming-of-age-traditions-from-around-th/>.
- ORDINAIRE, Dionys, *Dictionnaire de Mythologie*, Paris, FV Éditions, 1866.
- ORTU, Caterina, *Maschere del mondo*, Italia, ilmiolibro, 2013.
- OTTE, Marcel, « Les masques de la grotte Chauvet », *Lettre du Toit du Monde*, n° 24, 2018.
- , « Les masques et les hommes », *40 000 ans d'art contemporain. Aux origines de l'Europe, Catalogue de l'exposition du Parlement européen à Bruxelles*, 2003, pp. 212-221.
- OTTO, Walter F., *Dionysos : myth and cult*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1995, 243 p.
- OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Éditions de l'Ogre, 2017, trad. de COSNAY, Marie. 801.
- PAILLER, Jean-Marie, « Les Bacchanales : du scandale domestique à l'affaire d'État et au modèle pour les temps à venir (Rome, 186 av. J.-C.) », *Politix*, n° 71/3, 2005, pp. 39-59.
- , « Dionysos avec ou sans masque ? Du commentaire des images au débat des mots », *Revue d'études antiques*, n° 42, 1995, pp. 105-112.
- , « Deux oscilla trouvés à Toulouse », *Revue archéologique de Narbonnaise*, vol. 16, 1983, pp. 385-393.
- , « Les oscilla retrouvés », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, vol. 94, n° 2, 1982, pp. 743-822.
- PALADINO, Anna, BECILLI, Manuela, « Devant et derrière le masque », *Imaginaire & Inconscient*, n° 26, 2010, pp. 35-43.
- PALAU MARTI, Montserrat, *Les Dogon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- PANNIER, François, « Étude sur la diffusion d'un type de masque entre la Grèce, l'Inde et le Japon », *Lettre du Toit du Monde*, n° 29, 2019.
- , « Sur le dieu-masque dans les dionysies et Indra Jatra », *Lettre du Toit du Monde*, n° 6, 1998.
- PASSERINI, Alberto, PEYROT, Bruna, « Un masque jeté au pied de l'olivier », *Imaginaire & Inconscient*, n° 26, 2010, pp. 103-106.
- PERNET, Henry, *Mirages du masque*, Genève, Labor et Fides, 1988.
- , « Mascarade et cosmologie », *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 19, n° 3, 1969, pp. 145-163.
- PHILON D'ALEXANDRIE, GELJON, Albert Cornelis, RUNIA, David T., *On planting : introduction, translation, and commentary*, Leiden, Brill, coll. « Philo of Alexandria commentary series », volume 5, 2019.
- PICARD, Colette, « Les représentations du cycle dionysiaque à Carthage dans l'art punique », *Antiquités africaines*, n° 14, 1979, pp. 83-113.
- , « Sacra Punica. Étude sur les masques en céramique et les rasoirs en bronze, en forme de hache, trouvés à Carthage », dans *École pratique de hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*, vol. 4e, coll. « Annuaire 1964-1965 », 1964, pp. 445-448.
- PIÉRART, Marcel, « Le culte de Dionysos à Argos », *Kernos*, n° 9, 1996.
- PINTO, Clélia, PEREIRA CAMPOS, Zuleica Dantas, JORON, Philippe, « Jurema : culte, religion et espace public », *Sociétés*, n° 1, De Boeck Supérieur, 2018, pp. 109-123. Cairn.info.
- PITROU, Perig, « Parcours rituel, dépôt cérémoniel et sacrifice dans la Mixe Alta de Oaxaca (Mexique). L'intégration de l'activité des agents non-humains entre construction de la vie et résolution des conflits », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 41-2, 2011, pp. 279-283.
- POITRENAUD, Gérard, « Figures de l'apothéose celtique », dans *Cycle et Métamorphoses du dieu cerf*, Toulouse, Lucterios, 2014.
- PROST, Francis, *Figures de dieux : construire le divin en images [actes de journées organisées à l'INHA]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2015.
- RIEDINGER, Camille, *Dire silencieux, dire effectif et masque discursif*, Thèse de doctorat, Université Bourgogne Franche-Comté, Dijon, 2021.

- RILEY, Gregory J., *Un Jésus, plusieurs Christs : essai sur les origines plurielles de la foi chrétienne*, Genève, Labor et Fides, coll. « Essais bibliques » 31, 2002, trad. de REBEAUD, Jean-François, 224 p.
- ROGLIANO, Agnès, « Imaginaire du conte : le carnaval et les masques, Corse et Méditerranée » [en ligne], *Loxias*, n° 3, 2004, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2697>, consulté le 23 septembre 2020.
- ROUMEGUÈRE-EBERHARDT, Jacqueline, « La nécessité rituelle chez les Maasai », *África : Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, n° 8, 1985, pp. 3-8.
- RUDHARDT, Jean, « Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les Hymnes orphiques », *Revue d'histoire des religions*, n° 219-4, 2002, pp. 483-501.
- SAGEL, Paul-André, *Le théâtre du monde : une histoire des masques*, Paris, Belles lettres-Archimbaud, 2009.
- , *L'éloge du masque* [en ligne], Paris, Jacques-Marie Laffont, 2004, URL : <http://books.google.com/books?id=-ymCAAAAMAAJ>, consulté le 4 avril 2022.
- SALLUSTE, *Œuvres complètes de Salluste*, Paris, Librairie Garnier frères, 1865, trad. de DUROSOIR, Charles.
- SAINT DENIS, Eugène DE, « À propos du culte de Bacchus », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 27, fascicule 3-4, 1949, pp. 702-712.
- SANOÛ, Salaka, « Littérature et masque : une étude comparée de leur fonctionnement comme institutions », *Tydskrif vir Letterkunde*, n° 47, 2007, pp. 308-321.
- SCIACCA, Filippo, « Lo sguardo di Dioniso e l'enthusiasmòs dionisiaco », dans *Esperienza estetica. Dallo sguardo dell'opera allo sguardo di Dioniso*, Agrigento, 2011.
- SCIORTINO-CARIA, Guy, *Les Vêpres siciliennes*, Mémoire de master 2, Jean-Jaurès, Toulouse, 2020.
- SENECA, Lucius Annaeus, *De tranquillitate animi*, Milano, C. Signorelli, 2002.
- SIMOND, Marianne, « Masques et rêve-éveillé », *Imaginaire & Inconscient*, n° 26, 2010, pp. 117-131.
- SISTO, Pietro, TOTARO, Piero, ATZORI, Mario (éds.), *Il carnevale e il Mediterraneo: tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia: atti del Convegno internazionale di studio, Putignano 19-21 febbraio 2009*, Bari, présenté à Convegno internazionale di studio «Il carnevale e il Mediterraneo, tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia», Progedit, 2010.
- SLIM, Hédi, « Masques mortuaires d'El-Jem (Thysdrus) », *Antiquités africaines*, vol. 10, 1976, pp. 79-92.
- SMITH, Pierre, « Le "Mystère" et ses masques chez les Bedik », *L'Homme*, vol. 24, n° 3-4, 1984, pp. 5-33.
- SOCA, Ricardo, *El origen de las palabras : diccionario etimológico ilustrado*, Barcelona, Rey Naranjo, 2018.
- SOLER, Georges, *Les métamorphoses de Bacchus, ou L'essor du christianisme hellénistique*, Paris, Les Deux Océans, 2017.
- SWENNEN, Philippe, « Portrait du cheval sacré dans la religion védique », *Studien zur Indologie und Iranistik*, vol. 24, Wezler, 2007, p. 173.
- TARDIO, Gabriele, *Fantocci nei rituali festivi*, San Marco in Lamis, SMiL, 2008.
- TESSARI, Roberto, *La Commedia dell'arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Bari, Editori Laterza, 2013.
- TURCAN, Pierre, « Du nouveau sur l'initiation dionysiaque », *Latomus*, vol. 24, Fascicule 1, 1965, pp. 101-119.
- VÉ, Karlis-Konrads, « La cité et la sauvagerie : les rites des Lupercales », *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 44, n° 2, 2018, pp. 139-190.
- VERNANT, Jean Pierre, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, coll. « Conférences, essais et leçons du Collège de France », 1990.
- , « Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide », *L'Homme*, vol. 25, n° 93, 1985, pp. 31-58.

- , VIDAL-NAQUET, Pierre, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2, Paris, Éd. la Découverte, coll. « La Découverte poche Sciences humaines et sociales » 102, 2004, pp. 25-43.
- VIALETES, Bernard, *Un regard clinique sur les masques ; de la dérision au sacré*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- VIATTE, Françoise, CORDELLIER, Dominique, JEAMMET, Violaine, *et al.*, *Masques, mascarades, mascarons : exposition, Paris, Musée du Louvre, 19 juin— 22 septembre 2014*, Paris Milan, Louvre éditions Officina Libraria, 2014.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- XANTHAKOU, Margarita, « Le jour de Babô. Un rituel néohellénique d'inversion du genre Comparaisons, convergences, filiations », *Ethnologie française*, n° 3, 2016, pp. 527-536.
- YSÀS TRIAS, Eloi, « Emascarats amb mascara », *La dansa dels altres. Identitat i alteritat en la festa popular*, 2017, pp. 337-346.
- ZANG NDONG, Pascaline, *Écriture et masque. Approche sémiotique et poétique*, Université de Limoges, Limoges, 2017.
- ZOCHIOS, Stamatis, « À propos des sorcières masquées : une hypothèse à l'occasion des termes slaves provenant de larva et masca », dans *Le gai savoir : Mélanges en hommage à Jean-Loïc Le Quellec*, Oxford, Archaeopress Archaeology, 2023, pp. 456-468.
- , *Le cauchemar mythique : étude morphologique de l'oppression nocturne dans les textes médiévaux et les croyances populaires*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, Grenoble, 2012.

## OUVRAGES SUR LA SARDAIGNE

- AA. VV., *Oristano, la storia le immagini*, Oristano, Editrice s'Alvure, 2004.
- AA. VV., *Costumi: storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, coll. « Et-nografia e cultura materiale », 2003, 463 p.
- AA. VV., « Sartiglia » [en ligne], URL: <https://www.sartiglia.info/la-sartiglia/#>.
- ACQUARO, Enrico, *Arte e cultura punica in Sardegna*, Rome, Carlo Delfino editore, 1984.
- ALZIATOR, Francesco, *Il folklore sardo*, Cagliari, Zonza, 2005.
- BANDINU, Bachisio, *La maschera la donna lo specchio*, Milano, Spirali, 2004.
- BONU, Raimondo, *Mamoiada, paese della Sardegna Centrale*, Cagliari, F.Ili Fossataro, 1968.
- BRANCA, Paolo, « Mamuthones e anche contestazioni al rito antico del carnevale sardo », *L'Unità*, Rome édition Cagliari, 1980, p. 11.
- CAREDDA, Gian Paolo, *Le sagre della Sardegna: tra sacro e profano*, Sassari, C. Delfino, 2010.
- CASU, Maurizio, OBINO, Francesco, *Il Gremio dei Contadini di San Giovanni Battista di Oristano*, Oristano, Associazione culturale Aristiane, 2012.
- , *Giostre e tornei equestri nelle città regie della Sardegna tra XVI e XXI secolo: fenomenologia ed evoluzione della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Jean-Jaurès, Toulouse, 2023.
- COLOMO, Salvatore, *Sardegna: immagini del carnevale*, vol. III, Nuoro, Editrice archivio fotografico sardo, coll. « Immagini della Sardegna », 2015.
- CONCU, Giulio, *MyMamoiada. Un'esperienza di viaggio unica nel cuore della Sardegna*, Mamoiada, Cooperativa Bisera, 2021.
- CUBEDDU, Mario, « Poeti ritrovati, poeti inventati » [en ligne], 2006, URL : <https://www.mamoiada.org/pdf/mamuthiss/Cubeddu2007.pdf>.
- , *Sardegna*, Verona, Ed. Futuro, 1993.

- DE LA MARMORA, Albert, *Voyage en Sardaigne*, Paris, Arthus Bertrand Libraire, 1839.
- DEDOLA, Rossana, *In Sardegna con Grazia Deledda*, Roma, Giulio Perrone editore, 2020, 220 p.
- DEDOLA, Salvatore, «Riflessioni sulle maschere carnavalesche» [en ligne], 2008, URL: <https://www.mamoiada.org/pdf/mamuthiss/Dedola2008.pdf>, consulté le 11 avril 2023.
- DELEDDA, Grazia, *Tradizioni popolari di Nuoro*, Nuoro, Ilisso, coll. « Bibliotheca sarda » 146, 2010.
- , *Romanzi sardi*, Milano, 2a ed, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1990.
- DESSOLIS, Mario, « Puntualizzazioni sulla maschera dell'Issohadore », *Antropologia e teatro*, n° 2, 2011, pp. 170-180.
- DETTORI, Antonietta, « Lingua sarda in movimento: dal parlato all'uso letterario », *La Linguistique*, vol. 44, 2008, pp. 57-72.
- DIDU, Ignazio, *I greci e la Sardegna: il mito e la storia*, Cagliari, 2a ed, Scuola sarda, 2003, 219 p.
- FARA, Giulio, *L'Anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, coll. « Le arti e le tradizioni popolari d'Italia », 1940.
- FARINA, Luigi, *Bocabolariu Sardu nugoresu - italianu, italiano - sardo nuorese*, Roma, Il Maestrale, 2002.
- FLORIS, Francesco (éd.), *La grande enciclopedia della Sardegna*, 10 vol., Roma, Newton & Compton, 2002.
- FODDAI, Romano, SOLE, Leonardo, MOLINARI, Renata, et al., *Alle radici del teatro*, Sassari, Gallizzi, 1993.
- FORGIONE, Claudia Alicia, « Los hombres que llevan a cuestras su rebaño. Ensayo sobre el significado de la celebración de los Mamuthones de Mamoiada », *Zibaldone. Estudios italianos*, n° 4, 2014, pp. 103-120.
- GALLINI, Clara, *La danse de l'argia : fête et guérison en Sardaigne*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- GUIRGUIS, Michele, *La Sardegna fenicia e punica: storia e materiali*, Nuoro, Ilisso edizioni Poliedro, coll. «Corpora delle antichità della Sardegna», 2017.
- LIGIA, Mario, *La lingua dei Sardi. ipotesi filologiche*, Ghilarza, Ed. Iskra, 2002.
- LILLIU, Giovanni, *La civiltà dei sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuoro-Roma, Il maestrale; Rai-ERI, 2003.
- MALAN, Gustavo, « La bataille pour la Sardaigne », *Le Monde*, Paris, 1977, p. 29.
- MANNIA, Sebastiano, « Masks and Carnivals in contemporary Sardinia », *Вестник антропологии (Bulletin d'anthropologie)*, n° 4, 2020, pp. 29-44.
- MARCHI, Raffaello, « Le maschere barbaricine », *Il Ponte*, n° 9-10, 1951, pp. 1354-1361.
- MASALA, Francesco, «Etnografia di un'antica Sardegna – Dietro le tragiche maschere dei Mamuthones l'eterna prigionia del popolo sardo», *La nuova Sardegna*, 1955, p. 3.
- MELIS, Paolo, *La civilisation nuragique*, Sassari, Carlo Delfino, 2003.
- MOSCATI, Sabatino, BARTOLONI, Piero, *Fenici e cartaginesi in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2005.
- ORSINO, Margherita, «Il cavallo nella mitologia: una figura dai molteplici aspetti», Oristano, Conférence présentée à Il cavallo mitico e il calendario: presenza del cavallo nelle feste rituali stagionali, dalla tradizione greca alla Sartiglia, 2020.
- , «Le masque objet transculturel en Sardaigne/A máscara objeto transcultural na Sardenha», dans *III colóquio internacional da Rede PICNAD*, Universidade Aveiro (Portugal), 2018. [https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/mobilidades\\_linguistico\\_culturais.pdf](https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/mobilidades_linguistico_culturais.pdf)
- PALA SIRCA, Giovanna, «La riscoperta dei Thurpos», *L'Unione Sarda*, Cagliari, 1997.
- PASOLINI, Alessandra, «Argenti e argentieri nella Sardegna moderna», *Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 13/III, 2023, pp. 191-227.
- PAU, Giuseppe, *Autunno : fredda è la tua voce*, Oristano, Fondazione Oristano, 2020.
- PIGLIARU, Antonio, BELLA, Maria Pia Di, « Le code de la vengeance en Barbagia », *Revue du Mauss*, n° 23, 2004, pp. 63-69.

- PILI, Marcello, « Carnevale di Mamoiada, Mamuthones, Insogadores e lingua sarda » [en ligne], 2008, URL : <https://www.mamoiada.org/pdf/mamuthiss/Pili2008.pdf>, consulté le 12 juin 2023.
- RUBATTU, Antoninu, *Dizionario universale della lingua di Sardegna*, Sassari, EDES, 2006.
- RUIU, Franco Stefano, CONCU, Giulio, *Maschere e carnevale in Sardegna*, Nuoro, Imago, 2009.
- SALE, Franco, « La lavorazione del legno » [en ligne], 2023, URL : <https://www.mamuthonescarri-gados.it/la-lavorazione-del-legno/>, consulté le 12 décembre 2023.
- , «Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (I parte) », *Antropologia e Teatro*, n° 1, 2010, pp. 5-24.
- , «Storia, analisi e valutazioni sui mamuthones (II parte) », *Antropologia e Teatro*, n° 2, 2011, pp. 51-74.
- SANGALLI, Vincenzo, « Oristano, il Consiglio Comunale non revoca la cittadinanza onoraria a Benito Mussolini » [en ligne], *La Milano*, Milan, 2021, URL : <https://lamilano.it/politica/oristano-il-consiglio-comunale-non-revoca-la-cittadinanza-onoraria-a-benito-mussolini/>.
- SANNA, Andrea, *Le torri, le porte e le mura medievali della città di Oristano*, Oristano, Camelia edizioni, 2019.
- SEDDA, Federico, «Cinquant'anni di sogni e chimere. L'abbaglio della grande industria » [en ligne], *La nuova Sardegna*, Cagliari édition Nuoro, 2020, URL : <https://www.lanuovasardigna.it/nuoro/cronaca/2020/05/15/news/cinquant-anni-di-sogni-e-chimere-l-abbaglio-della-grande-industria-1.38850727>, consulté le 15 janvier 2024.
- SEDDA, Franciscu, « Sartiglia : le rituel souverain » [en ligne], dans , Toulouse, présenté à Filmer le patrimoine culturel immatériel. Le cas d'une fête sarde : la Sartaglia d'Oristano, Université Jean-Jaurès, 2022, URL : <https://www.canal-u.tv/sites/default/files/medias/fichiers/2022/09/Communication%20de%20Franciscu%20Sedda-texte%20en%20français.pdf>.
- , *Tradurre la tradizione*, Milano, Mimesis, coll. « Insegne », 2018.
- , *La vera storia della bandiera dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2007.
- , FOIS, Graziano, SODDU, Alessandro, *et al.*, *Sanluri 1409 : la battaglia per la libertà della Sardegna*, Cagliari, Prima edizione, Arkadia, coll. « Historica » 7, 2019.
- SEDDA, Giuseppe, *La ricerca scientifica in una manifestazione tradizionale a cavallo: il caso-studio della Sartiglia di Oristano*, Thèse de doctorat, Université de Sassari, Sassari, 2016.
- SERRA, Pierluigi, *Gli antichi popoli della Sardegna: dalle popolazioni prenuragiche ai temibili guerrieri Shardana la storia dei primi dominatori dell'isola più misteriosa del Mediterraneo*, Roma, Newton Compton editori, coll. « Quest'Italia » 554, 2022.
- SPANU, Gian Nicola, *Sonos: strumenti della musica popolare sarda*, Nuoro, ISRE, coll. « Collana di etnografia e cultura materiale », 1998.
- TOMASI, Walter, « “Sortilles”, Pali e altri spettacoli equestri nella città regia di Oristano », *Archivio storico del comune di Oristano. Bollettino*, n° 3, 2008.
- TURCHI, Dolores, *I carnevali e le maschere tradizionali della Sardegna: le origini dei riti ancestrali tramandati nei secoli e l'influenza degli antichi culti dionisiaci*, Roma, Newton Compton editori, 2018.
- , *Le tradizioni popolari della Sardegna*, Roma, Newton Compton editori, 2016.
- , *Il culto dei morti in Sardegna, nel bacino del Mediterraneo e nel mondo: atti dei cinque convegni tenutisi a Fordongianus dal 2008 al 2012*, Oliena, Edizioni Iris, 2013. GT3252.S37 C86 2013.
- , *Maschere, miti e feste della Sardegna*, Roma, Newton Compton, 2011.

## VIDÉOS

- ANONYME, *Mamuthones et Issohadores*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1950., URL : <https://youtu.be/niiHlnJklnk?si=Jh3mRTgsp5vfNw5x>, consulté le 23 décembre 2023.
- BITTI, Stefano, *Carrasecare nel cuore della Sardegna*, Orotelli, film documentaire, [en ligne], 2007., URL : <https://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=195122>, consulté le 2 octobre 2022.
- BUFFO, Emilio, *Mamuthones a Mamoiada*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1961., URL : <https://youtu.be/4qPovJ8TJOU?si=KIg3livWJ94nR4Pq>, consulté le 23 décembre 2023.
- CIAC, *Cronaca dalla Sardegna*, Vidéo, [en ligne], 1957., URL : <https://patrimonio.archivio-luce.com/luce-web/detail/IL5000075479/2/-16393.html>, consulté le 23 décembre 2023.
- DERIU, Serafino, *Su Ballu 'e S'Arza*, Court-métrage, [en ligne], 2012., URL : <https://www.cavalier-rimacomer.com/film.html>.
- FAVITSKI (DE), Alexis, *Les Étrusques — Une civilisation mystérieuse de Méditerranée*, film documentaire, 2022.
- ITALIAMEDIEVALE, *Il comico, il sacro, l'osceno e altri nodi della letteratura medievale*, interview de l'auteur : Massimo Bonafin, 2022.
- KAUBER, Anna, *Sorelle pastore: la forza delle donne*, film documentaire, 2022.
- MARONGIU, Nicola, CARRUS, Cinzia, ORRÙ, Francesco, *Sardegna Tempio delle Acque*, film documentaire, [en ligne], 2016., URL : <https://youtu.be/QhlJoRxFAFI?si=IEmZU50tMaJ4R4kx>, consulté le 15 janvier 2024.
- NIÇAISE, Jean-Christian, *Claude Gaignebet : Le masque en Europe occidentale*, Vidéo, [en ligne], CANAL U, 2002., URL : [https://www.canal-u.tv/video/science\\_en\\_cours/le\\_masque\\_en\\_europe\\_occidentale\\_2002.21](https://www.canal-u.tv/video/science_en_cours/le_masque_en_europe_occidentale_2002.21), consulté le 6 avril 2021.
- ORNEWS, *Candelora di Oristano. La messa di San Giovanni*, [en ligne], 2024., URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zzGIYDZmxEk>.
- PETTIFER, Julian, BBC, *Mamoiada*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1964., URL : [https://youtu.be/If\\_lg-uTKg?si=4qh1Knt0O\\_m-6jY7](https://youtu.be/If_lg-uTKg?si=4qh1Knt0O_m-6jY7), consulté le 23 décembre 2023.
- PIMPANEAU, Jacques, *De la religion au théâtre en Chine*, film documentaire, CNRS, 1980.
- PINA, Luca, MORDINI, Gino, *Sardegna 1965*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, 1965., URL : [https://youtu.be/g9khEuU3\\_04?si=sbbhPYrLPGoMYhiq](https://youtu.be/g9khEuU3_04?si=sbbhPYrLPGoMYhiq), consulté le 23 décembre 2023.
- SERRA, Fiorenzo, *I Mamuthones*, Vidéo, [en ligne], Mamoiada, coll. « La mia terra è un'isola », 1957., URL : <https://www.sardegna.digitallibrary.it/fr/detail/6499b91ee487374c8f8027e2>, consulté le 23 décembre 2023.
- SERRA, Fiorenzo, *Maschere di paese* (extrait : I merdules di Ottana), Vidéo, [en ligne], Ottana, coll. « La mia terra è un'isola », 1957., URL : <https://www.sardegna.digitallibrary.it/fr/detail/6499b91ee487374c8f8027d3>.
- SNFOCI, *Danse du Boloye*, Vidéo, [en ligne], YouTube, 2020., URL : <https://youtu.be/3PTerGcurTE>, consulté le 18 février 2022.
- SCIORTINO-CARIA, Guy (réalisation), ORSINO, Margherita (direction scientifique), *Sa Sartiglia, la chevauchée d'un dieu*, film documentaire, [en ligne], 2021, URL : <https://www.canal-u.tv/chaines/ut2j/sa-sartiglia-la-chevauchee-du-dieu/sa-sartiglia-la-chevauchee-du-dieu-version>.
- , *Carnavals noirs en Barbagia*, film documentaire, 2025, URL : <https://youtu.be/KTQtgPzcFJk>
- SORDI, Italo, *Il carnevale di Ottana*, film documentaire, 1990.
- THINTHIEDDU, *Su carrasecare orotedesu*, Vidéo, [en ligne], Orotelli, 2015., URL : <https://youtu.be/nmKuapxuA5k?si=eNgwDI9nr2xTWm-U>.
- WALKER, Lucy, *The devil's playground*, film documentaire, 2002.

ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES

METTRA, *Claude*, *Histoire du Carnaval : entre folie et inversion du monde, défense contre la mort et joie populaire* [en ligne], Radio France, Paris, 1972., URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/histoire-du-carnaval-entre-folie-et-inversion-du-monde-defense-contre-la-mort-et-joie-populaire-8901590>, consulté le 28 mars 2023.

SZMUC, *Anna*, *Amateurs de masques* [en ligne], France Culture, Surpris par la nuit, Paris, 2002., URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/surpris-par-la-nuit-1-2-amateurs-de-masques-1ere-diffusion-31-10-2002-8006590>, consulté le 11 février 2024.



---

## ANNEXES

---

### FILMS :

#### SA SARTIGLIA, LA CHEVAUCHÉE DU DIEU

Version française : <https://www.canal-u.tv/chaines/ut2j/sa-sartiglia-la-chevauchee-du-dieu/sa-sartiglia-la-chevauchee-du-dieu-version>



Version italienne : <https://www.canal-u.tv/chaines/ut2j/sa-sartiglia-la-chevauchee-du-dieu/sa-sartiglia-la-cavalcata-del-dio-version-originale>

#### CARNAVALS NOIRS EN BARBAGIA

Version française : <https://youtu.be/Ha6roQM1SdY>

Version italienne : <https://youtu.be/KTQtgPzcFJk>



FIGURES



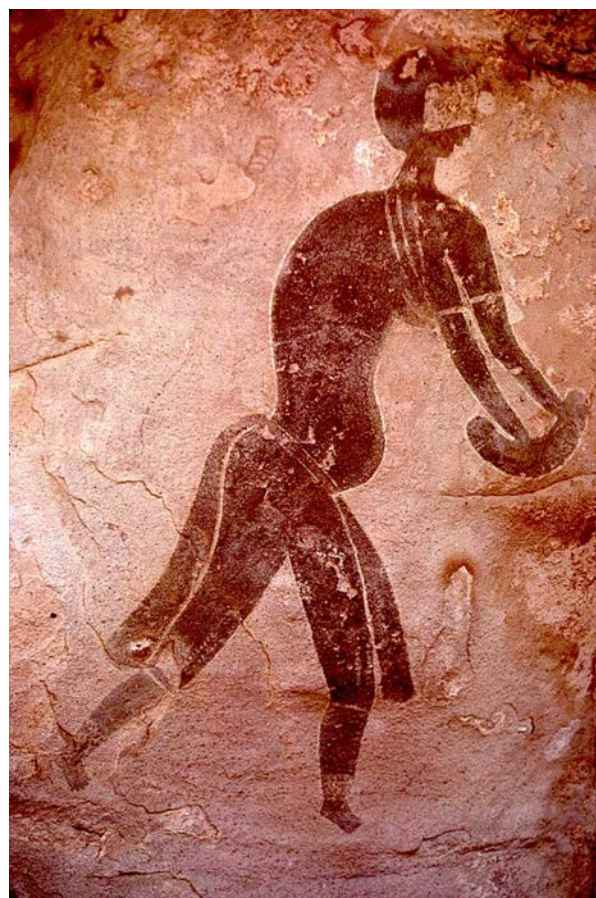
*Figure 1 – Le Combat de Carnaval et Carême (1559), huile de Pieter Brueghel l'Ancien. L'œuvre représente une lutte symbolique. D'un côté, sur son char-tonneau de vin, le roi-carnaval, gras et couronné de viande (dernière viande avant le carême) et en face, sur son traîneau à roulettes, le carême, tout en sobriété, pâleur et maigreur. Brueghel oppose ces deux fêtes chrétiennes, avec d'un côté un cortège de gens masqués dansant au son d'instruments et de l'autre des pénitents avec leur lugubre crécelle. L'artiste a voulu également marquer l'opposition entre tenants de la tradition catholique et adeptes du protestantisme.*



*Figure 2 – Triangle pubien, tête de bison, jambe humaine. Grotte de Chauvet.*



*Figure 3 – Sorcier, grotte Les Trois Frères, Ariège.*



*Figure 4 – Dame noire de Sefar. Le personnage semble exécuter un rituel religieux, un loup masque une partie du visage.*



*Figure 5 – Masque Mwai, Papouasie-Nouvelle-Guinée.*



*Figure 6 – Masque Kanaga.*



*Figure 7 – Masque Sirige.*



*Figure 8 – À gauche, L'Issohadore de Mamoiada, à droite, un personnage de Sa Sartiglia d'Oristano.*



*Figure 9 – Danseur Barong Brutuk, à Trunyan sur l'île de Bali. Le masque est en bois, et le danseur est vêtu de feuilles séchées de bananier.*



*Figure 10 – Bronze - Joueur de Launeddas, à la fois ubéral et ithyphallique.*



*Figure 11 – De g. à d. : Popassinos biancos, popassinos nigheddos, caschettas, coccone hin mele.*



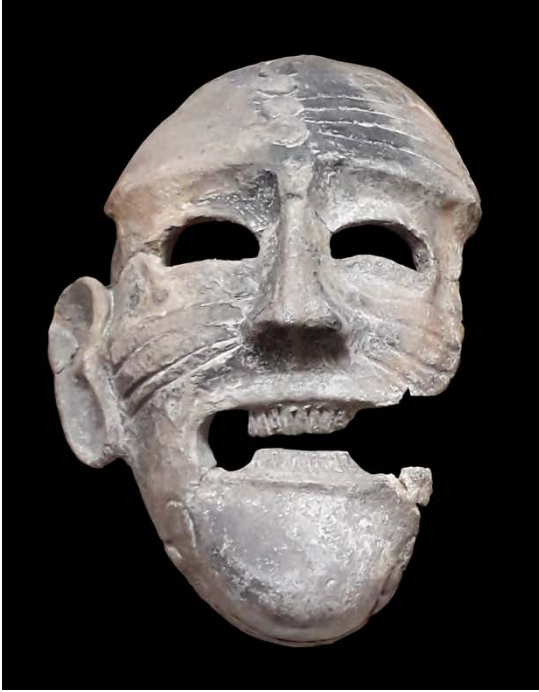


Figure 12 – Masque apotropaïque d'homme ricanant, Tharros, Sardaigne, 7<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Il s'agit d'une pièce moulée. Sur la surface il y a des traces de brûlures provenant des rituels funéraires. Sur les joues et le front, on remarque des incisions circulaires. Le masque était peint, il reste quelques traces de peinture rouge. [Antiquarium Arborense, Oristano]

Figure 13 – Masque silénique, Tharros, Sardaigne, 5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Yeux, bouche et narines ouverts. Visage ovale, sourcils arqués et recourbés convergeant au centre du front, grands yeux globuleux dont le contour est souligné par un trait vif, joues relevées, bouche entrouverte laissant apparaître les dents, différenciées par des lignes parallèles incisées ; longue moustache coulante et barbe stylisée incisée sur le menton. Le nez large et proéminent rappelle le museau d'un cochon. Oreilles ovales de Silène, placées obliquement au niveau des sourcils. Le masque est percé de 19 trous sur le bord et de 5 trous au sommet. [Museo Archeologico Nazionale, Cagliari]





*Figure 14 – Représentation des Dionysies dans un théâtre grec. Berlin, Pergammonmuseum, das panorama.*





*Figure 16 – Les trois figures traditionnelles du carnaval d’Ottana : Merdule, Boe, Filonzana.*

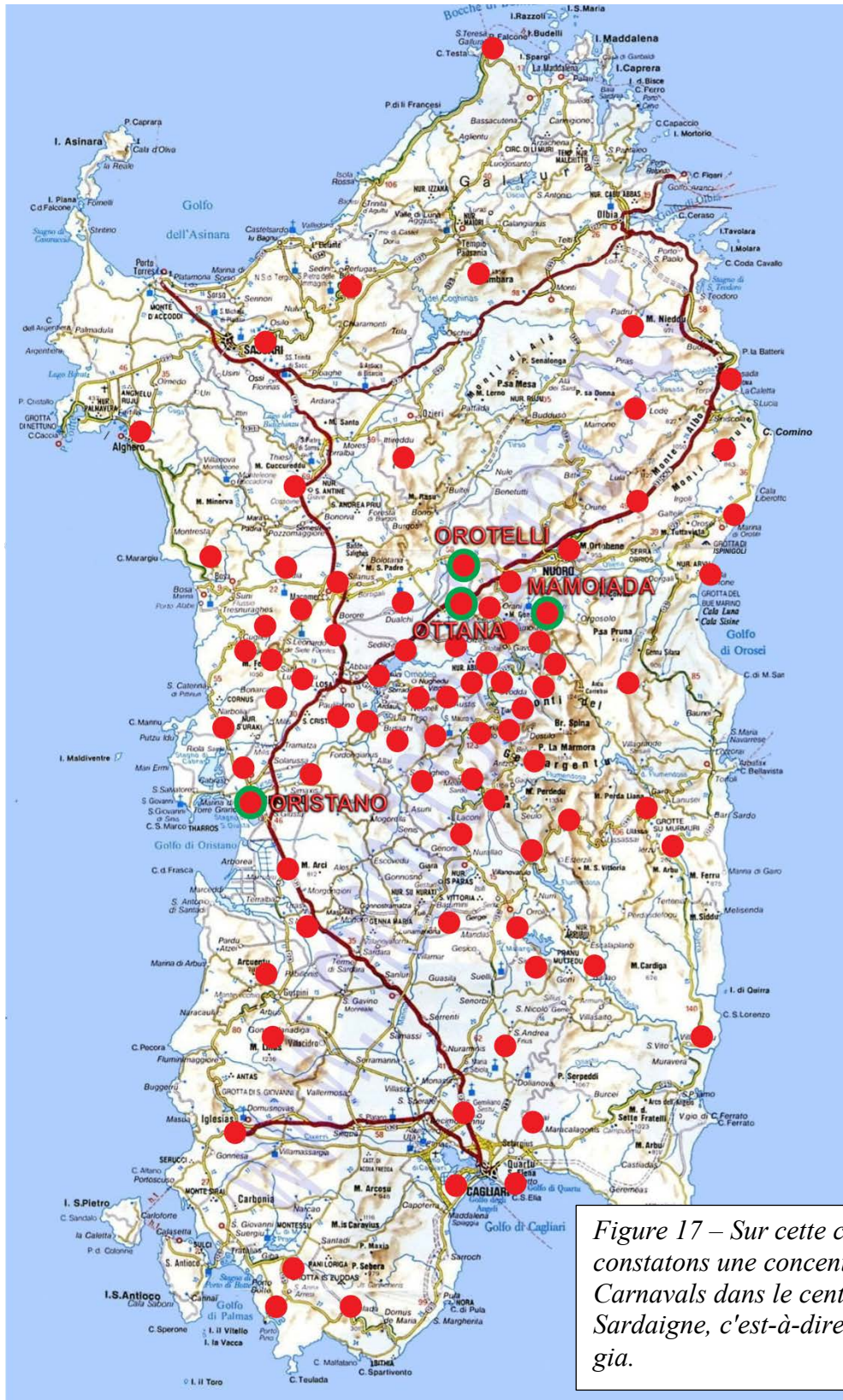
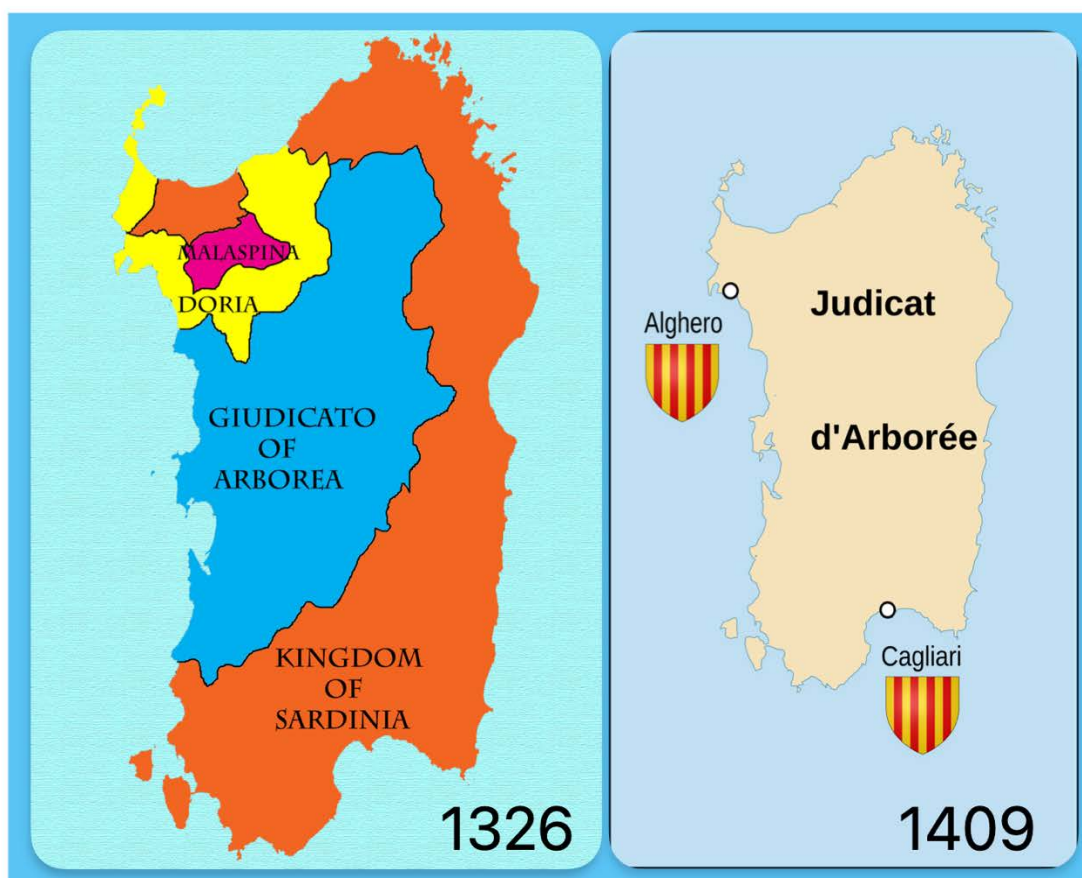


Figure 17 – Sur cette carte, nous constatons une concentration des Carnivals dans le centre de la Sardaigne, c'est-à-dire en Barbagia.



*Figure 18 - Moment magique où un cavalier de l'escorte du Componidori décroche l'étoile avec son épée, cheval au triple galop.*

*Figure 19 – 1326, après la capitulation de Pise et de Gênes, la Sardaigne est divisée entre Aragonais, famille Doria, famille Malaspina et Judicat d'Arborée. Puis l'île passe progressivement jusqu'en 1409 sous le contrôle de l'Arborée, à l'exception de Cagliari et d'Alghero, bastions catalans.*



## INDEX

### A

ADANDÉ, ALEXANDRE SÉNOU, 40, 41, 44  
 ADELL, NICOLAS, 103  
 ANASTASSIADOU, IPHIGÉNIE, 80  
 ANDRÉ, JACQUES, 41  
 APICELLA, CATHERINE, 53  
 APPENDINO, GIOVANNI, 57  
 ARDU, JOSIANE, 132  
 ARNOULD, DOMINIQUE, 56  
 ASLAN, ODETTE, 42, 76

### B

BABLET, DENIS, 42, 76  
 BAKHTINE, MIKHAIL, 41  
 BALAZUT, AMÉLIE, 39  
 BALLORE, RAFFAELE, 185  
 BANDINU, BACHISIO, 149, 155, 157, 163, 164  
 BARATAY, ÉRIC, 167  
 BARTHES, ROLAND, 18  
 BEAUD, SYLVIE, 51  
 BELTING, HANS, 91  
 BERLEJUNG, ANGELIKA, 40  
 BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO, 64  
 BIEBUYCK, DANIEL, 36, 45  
 BITTI, STEFANO, 136  
 BLOCH, RAYMOND, 69  
 BODEI, REMO, 38  
 BONNITHON, HENRI, 36  
 BONU, RAIMONDO (DON), 141  
 BOUSSAADA JALLOUL, AHLEM, 54  
 BOUTTIAUX, ANNE-MARIE, 39  
 BRANCA, PAOLO, 139  
 BRETON, JEAN-JACQUES, 71  
 BRIGALIA, MANLIO, 90  
 BRUEGHEL L'ANCIEN, 43  
 BRUN, JEAN, 16  
 BUCHET, ÉLISABETH, 67  
 BUFFO, EMILIO, 151

### C

CAILLOIS, ROGER, 26, 34, 128  
 CAMPS-GASET, MONTSERRAT, 116  
 CAREDDA, GIAN PAOLO, 161  
 CARRUS, CINZIA, 143  
 CASU, MAURIZIO, 100, 101, 104, 105, 111, 120,  
 126, 129, 183  
 CHABANNE, VIVIEN, 73  
 COLOMBINO, EMANUELA, 118  
 COLOMO, SALVATORE, 94  
 CONCU, GIULIO, 131, 136, 153, 184  
 COPPENS, YVES, 49, 186  
 CORDELIER, DOMINIQUE, 93

COULON, LAURENT, 61  
 COZZOLI, ANNA DINA, 118  
 CUBEDDU, MARIO, 143

### D

D'AGOSTINO, MARTA, 137  
 DAREMBERG, CHARLES VICTOR, 61, 62  
 DE SIKE, YVONNE, 134  
 DE VITA, PAOLA, 53, 54  
 DEDOLA, ROSSANA, 87, 89  
 DEDOLA, SALVATORE, 142, 150, 151  
 DELEDDA, GRAZIA, 87, 89  
 DESPLAGNES, LOUIS, 74  
 DESPREZ, GUILLAUME, 121  
 DIDU, IGNAZIO, 56  
 DIKAIOS, PORFÝRIOS, 167  
 DOMERGUE, RENÉ, 78  
 DOQUET, ANNE, 74  
 DOUVILLE, OLIVIER, 35  
 DREYFUS-ASSÉO, SYLVIE, 41  
 DU FRESNE DU CANGE, CHARLES, 32  
 DUMÉZIL, GEORGES, 67  
 DUPONT, FLORENCE, 66, 68

### E

EBREO, LEONE, 117  
 ELIADE, MIRCEA, 47, 118  
 ERHEL, GWEN, 46  
 EURIPIDE, 117  
 EXPILLY, SANDRINE, 16

### F

FALCHI, MAURA, 101  
 FARA, GIULIO, 92  
 FARINA, LUIGI, 145  
 FAVITSKI (DE), ALEXIS, 64  
 FODDAI, ROMANO, 162, 165  
 FOURNIER-FINOCCHIARO, LAURA, 123  
 FREDERICK II, 170

### G

GAFFIOT, FÉLIX, 157  
 GAIGNEBET, CLAUDE, 31, 42, 43  
 GALLINI, CLARA, 116  
 GAVOILLE, ÉLISABETH, 67  
 GEFFROY, AUGUSTE, 69  
 GELJON, ALBERT CORNELIS, 132  
 GHERCHANOC, FLORENCE, 117  
 GHIRON-BISTAGNE, PAULETTE, 66  
 GRÉGNAC, FRANÇOISE, 80  
 GRIAULE, MARCEL, 73, 75  
 GUEUSQUIN, MARIE-FRANCE, 79

**H**

HACHID, MALIKA, 50, 51  
HOMÈRE, 56

**J**

JAMIN, JEAN, 36  
JAUCOURT, LOUIS (DE), 68  
JAYNES, JULIAN, 185  
JEAMMET, VIOLAINE, 93  
JORON, PHILIPPE, 112  
JOURDAIN-ANNEQUIN, COLETTE, 59  
JUDÉE DE LA COMBE, PIERRE, 167  
JUNG, CARL GUSTAV, 18, 124

**K**

KASARHÉROU, EMMANUEL, 16  
KAUBER, ANNA, 136  
KEZICH, GIOVANNI, 160, 185

**L**

LAMBERT, YVES, 75  
LE FUR, YVES, 16, 41  
LÉVÊQUE, PIERRE, 61  
LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 35  
LHOTE, HENRI, 50  
LIGIA, MARIO, 143  
LILLIU, GIOVANNI, 57, 166  
LOMBARD-JOURDAN, ANNE, 63  
LORBLANCHET, MICHEL, 49  
LOUIS, MAURICE, 78

**M**

MACK, JOHN, 37  
MALAN, GUSTAVO, 86  
MALRAUX, ANDRÉ, 35  
MARCHI, RAFFAELLO, 135, 150, 153  
MARONGIU, NICOLA, 143  
MARQUET, JEAN-CLAUDE, 49  
MASALA, FRANCESCO, 86  
MATHIEU, CLÉMENCE, 33, 43, 44  
MELE, MARIA GRAZIA, 101  
METTRA, CLAUDE, 43  
MOLINARI, RENATA, 162  
MOLLET-MERCIER, PATRICIA, 19, 34  
MORDINI, GINO, 151  
MORETTI-MAQUA, CÉLINE, 65  
MURTAS, MARIA, 118  
MUSIAL, DANUTA, 68, 69

**N**

NELLI, RENÉ, 78  
NERUDA, PABLO, 5  
NIÇAISE, JEAN-CHRISTIAN, 31, 42  
NIETZSCHE, FRIEDRICH, 58  
NUÑEZ, CRISTINA, 127

**O**

OBINO, FRANCESCO, 105, 109  
OBINO, GIANNI, 104  
ORRÙ, FRANCESCO, 143

ORSINO, MARGHERITA, 17, 59, 105, 106, 107,  
113, 114, 120, 121, 130, 182  
OTTE, MARCEL, 47  
OTTO, WALTER, 70, 166  
OVIDE, 61, 63

**P**

PALA SIRCA, GIOVANNA, 135  
PALAU MARTI, MONTSERRAT, 73, 74  
PASSERINI, ALBERTO, 73  
PAU, GIUSEPPE, 107, 108  
PEREIRA CAMPOS, DANTAS, 112  
PESCE, GENNARO, 57  
PETTIFER, JULIAN, 152  
PEYROT, BRUNA, 73  
PFEFFER, LETITIA, 127  
PHILON D'ALEXANDRIE, 132  
PICARD, COLETTE, 54, 55  
PILI, MARCELLO, 140, 144  
PIMPANEAU, JACQUES, 119  
PINA, LUCA, 151  
PINTO, CLÉLIA, 112  
PIPPIA, GIUSEPPE, 44  
PIRAS, CARMINE, 114, 121  
PITI, MARCELLO, 141  
PITROU, PERIG, 112  
PITTAU, MASSIMO, 134  
POLLASTRO, FEDERICA, 57  
PUSCEDDU, LORENZO, 138

**R**

REBEAUD, JEAN-FRANÇOIS, 63  
RICCIO, ANDREA, 99  
RIEDENGER, CAMILLE, 41  
RILEY, GREGORY, 63  
ROBEL, ANDRÉ, 41  
RUBATTU, ANTONINU, 145  
RUDHARDT, JEAN, 62  
RUNIA, DAVID, 132

**S**

SABA, ARMANDO, 101  
SAGLIO, EDMOND, 61, 62  
SAINT-DENIS, EUGÈNE (DE), 68  
SALE, FRANCO, 146, 148, 151, 154  
SALLUSTE, 56  
SANGALLI, VINCENZO, 99  
SANNA, ANDREA, 99  
SCIORTINO CARIA, GUY, 17, 59, 99, 105, 106, 120,  
121, 130, 182  
SECCHI, ELISABETTA, 118  
SEDDA, FEDERICO, 155  
SEDDA, FRANCISCU, 90, 122, 124, 125, 126, 183  
SEDDA, GIUSEPPE, 98, 101, 182  
SÉNÈQUE, LUCIUS, 14  
SERRA, FIORENZO, 151, 155, 156  
SERRA, PIERLUIGI, 132  
SISTO, PIETRO, 38  
SOBCZAK, ISABELLE, 73

SOCA, RICARDO, 32  
SOLE, LEONARDO, 162  
SOPHOCLE, 61  
SORDI, ITALO, 160, 161, 162, 163  
SPANO, GIOVANNI, 98  
SPANU, GIAN NICOLA, 158  
STIEFEL, ERHAED, 30  
SWENNEN, PHILIPPE, 119  
SZMUC, ANNA, 70

**T**

TAYLOR, ANNE-CHRISTINE, 41  
TOMASI, WALTER, 101  
TOTARO, PIERO, 38  
TURCHI, DOLORES, 92, 93, 132, 138, 139, 142,  
147, 183

**U**

UDA, VALENTINA, 118

**V**

VARAKIS, ANGELIKI, 40  
VASSALLO, GIOVANNI BATTISTA, 140  
VERNANT, JEAN-PIERRE, 52, 58, 59, 60  
VEROTTA, LUISELLA, 57  
VIATTE, FRANÇOISE, 93  
VIDAL-NAQUET, PIERRE, 59, 60  
VIRGILE, 69

**W**

WALKER, LUCY, 127

**X**

XANTHAKOU, MARGARITA, 80, 81, 82

**Z**

ZEDDA, MARIO, 101  
ZOCHIOS, STAMATIS, 33  
ZUCCA, RAIMONDO, 97, 101



---

## CITATIONS ORIGINALES

---

- [A] 1. a. Finto volto, di cartapesta, plastica, legno o altro materiale, riprodotto lineamenti umani, animali o del tutto immaginari e generalmente fornito di fori per gli occhi e la bocca; può essere indossata a scopo magico-rituale (per es., per rappresentare con efficacia antropomorfa l'essenza divina o demoniaca), bellico (per incutere terrore al nemico)... b. Per estens., travestimento che ricopre l'intero corpo, anche se la faccia resta in tutto o in parte scoperta
- [B] In ogni caso, la maschera, intesa come strumento che può essere indossato, costituisce uno strumento di potere, capace di attribuire, consolidare o anche solo modificare temporaneamente il ruolo sociale e la funzione di chi la usa, così come il rapporto con i diversi mondi che l'individuo mascherato si propone di mettere in relazione e, soprattutto, con lo spazio sociale che accetta e riconosce la performance, che in tal modo contribuisce a costruire.
- [C] The mask was integral to the stage presentation of human beings, through being able to embrace the « look of the man together with the truth about him. »
- [D] Le maschere venivano fatte in genere dai falegnami. Si usava o il ciliegio o il pero perché sono i legni più duttili. Anche perché hanno delle venature molto compatte quindi anche per la scalfittura si prestano benissimo. [...] La maschera del Capocorsa, realizzata in legno, [...] se io vado a togliere i colori, c'è il legno vivo sotto, e questa resterà sempre una maschera viva comunque perché il legno è sempre un materiale vivo.
- [E] Si ritiene, più probabile, che la presenza del dionisismo nel mondo fenicio-punico sia da collocarsi tra la fine del XIII sec. a.C. e all'inizio del XII sec. a.C a seguito dei movimenti di genti egeo-anatoliche insediatisi in Fenicia e in Palestina.
- [F] Altri varianti imputano la soppressione dei settantenni non ai Sardi, ma ai Cartaginesi coloni in Sardegna.
- [G] These observations bear relevance for a series of historical and ethnopharmacological observations on the identification of the Sardonic herb and the molecular details of the facial muscular contraction caused by its ingestion (*risus sardonius*).
- [H] the sources are not conclusive on that, and it is impossible to definitely state whether the festival indeed took its name from the god, or perhaps from the toga libera, which the young Romans were supposed to don on that day, or from the goddess Libertas, or from Jove with the cognomen Liber.
- [I] Et te, Bacche, vocant per carmina læta, tibi que  
Oscilla ex alta suspendant mollia pinu.  
Hinc omnis largo pubescit vinea fœtu,

Complentur vallesque cavæ saltusque profundi,  
Et quocunque deus circum caput egit honestum.

- [J] Le tradizioni popolari sono l'espressione anonima e collettiva del genio creativo di una stirpe, il documento più vero dell'anima di ogni singola unità etnica.
- [K] I Romani non avevano mai visto di buon occhio i Sardi pelliti, ossia coperti di pelli: l'abitudine di indossare lunghi mantelli fatti di pelli di capra o di pecora che arrivavano ai piedi dava agli abitanti un aspetto selvaggio. Li consideravano dei veri barbari e proprio Barbagia o Barbagie venivano chiamate le regioni che si trovano al centro dell'isola: la Barbagia di Seulo, di Belvi, di Ollolai e del Mandrolisai.
- [L] I due giovanotti si rassomigliavano assai; bassotti, robusti, barbuti, col volto bronzino e i lunghi capelli neri. Anche zio Berte Portolu, la vecchia volpe, era di piccola statura, con una capigliatura nera e intricata che gli calava fin sugli occhi rossi malati e sulle orecchie e andava a confondersi con la lunga barba nera non meno intricata. Vestiva un costume abbastanza sporco, con una lunga sopraggiacca nera senza maniche, di pelle di montone, con la lana in dentro; e fra tutto quel pelame si scorgevano solo due enormi mani d'un rosso bronzino, e nel viso un grosso naso egualmente rosso-bronzino.
- [M] [...]la dimensione ritmico-musicale gioca un ruolo preponderante nelle trasformazioni che il corpo e i corpi dei danzatori subiscono durante il rito tanto da far pensare che la parte verbale e cantata sia più che altro da considerare nella sua dimensione "sonora". [...] vale a dire lo si sente giusto, appropriato al momento individuale e rituale che si sta vivendo, alla trasformazione emotiva e valoriale in cui si è coinvolti.
- [N] Tra dicembre e maggio la popolazione diminuisce. [...] Nei periodi della transumanza i paesi della montagna restano deserti. Si vedono solo donne, vecchi e fanciulli: l'aspetto del paese dà allora l'impressione di una società matriarcale [...]. Ma l'immagine matriarcale [...] è il frutto di una pura illusione ottica, di un errore di prospettiva: in realtà le donne comandano il paese perché sono rimaste sole a viverci e lavorarci.
- [O] In lingua sarda *segarepezza*, da *segare* (tagliare) e *pezza* (carne), per indicare: epoca in cui si adopera molta carne per la cucina. Identico significato all'italiano «carnescale» da epoca in cui si fa «scialo di carne». Queste precedenti locuzioni ci lasciano molto esitanti circa l'etimologia corrente di carnevale. Si vorrebbe venir essa da *carnem-levare*, togliere la carne riferito in origine al primo giorno di Quaresima. A noi, pare etimologia forzata, mentre più spontanea e simile alle precedenti far venire «carnevale» da epoca in cui «vale» e cioè è di largo consumo la «carne».
- [P] Il carnevale sardo viene chiamato *Carrasecare*, ovvero *carre de secare*, carne da fare a pezzi, da smembrare. Ma il termine *carre* non indica la carne da macelleria, che viene sempre chiamata *petta* o *petza*, *carre* indica la carne viva, specie quella umana. È questa *carre* che qualifica e rivela l'arcano significato dei carnevali tradizionali sardi e la funzione che avevano un tempo le maschere che ancora li rappresentano, benché con intenti diversi. Sono carnevali tristi, che presuppongono una vittima che anticamente andava lacerata, sbranata, come voleva il rito per commemorare il dio che era stato sbranato dai Titani. Un dio che muore secondo il mito, per poter rinascere con la vegetazione; un dio che andava commemorato in modo tragico e cruento, anno dopo anno. I seguaci della religione dionisiaca infatti sbranavano capretti e torelli per avere comunione con lui ripetendo, attraverso una vittima sacrificale, la sua passione e morte. Culto che ripugna alla coscienza dell'uomo moderno, ma ritenuto necessario per avere piogge

abbondanti dal dio *Maimone*, nome col quale Dioniso veniva chiamato in Sardegna in qualità di dio pluviale.

- [Q] ...non si tratta solo dei Carnevali più conosciuti e seguiti, ma anche di quelli ritenuti "secondari" o "minori", che in realtà hanno sempre un discreto interesse e spesso notevole importanza. Infatti in vari casi sono rimasti immutati da decenni o da secoli, oppure la loro riesumazione e riproposizione da accurati studi è avvenuta solamente da poco tempo, dopo un periodo d'oblio.
- [R] Fondata nel 1070 circa dagli abitanti della distrutta Tharros, O. divenne la capitale del giudicato di Arborea e fu città fiorente tra 13° e 15° secolo. Costituì il fulcro della resistenza sarda contro gli Aragonesi sino alla sconfitta di Macomer (1478).
- [S] Dobbiamo dunque ipotizzare, sulla base delle osservazioni linguistiche, una *massa fundorum Aristiana*, che prese il nome del proprietario dei *fundus*, appartenente alla *Gens Aristia*. [...] Ne deriva la possibilità che *Aristiane* non sia un semplice toponimo prediale, ma l'esito urbano e toponomastico di una *Mansio Aristiana* che avrebbe mutuato il nome della *massa fundorum* degli *Aristii*.
- [T] Durante l'età spagnola le città Regie del Regno di Sardegna, tra cui Oristano, godevano di prerogative speciali. Tra queste vi era la possibilità di istituzione dei gremi. Questi riunivano in corporazioni religiose soci che esercitavano un medesimo mestiere come agricoltori, falegnami, ferrai, sarti, calzolari, figoli e carrettieri. Le corporazioni si occupavano di regolamentare l'ingresso dei nuovi soci, l'apprendistato dei novizi e l'esame per il passaggio da apprendisti a maestri d'arte. Inoltre si occupavano di fare le leggi in riferimento alla qualità dei prodotti e ai prezzi dei manufatti. Il mutuo soccorso fra i soci, l'assistenza ai soci indigenti, l'accompagnamento funebre dei soci defunti e la partecipazione alle feste solenni del calendario religioso e alle principali feste dell'associazione, erano rigorosamente regolamentati e rispettati dai soci, pena multe ed espulsioni dalla maestranza.
- [U] La sera del 24 giugno si aprono i festeggiamenti con il trasporto della bandiera dalla casa de *s'oberaiu majori* alla chiesa di *Santu Giuanni de Froris*. Nella stessa sera, era tradizione accendere, presso la chiesa e in numerose strade della città, i fuochi in onore del santo e stringere il legame di comparatico di San Giovanni. Il 24 giugno, giorno della festa, la prima messa all'alba annuncia una giornata [...] scandita dalla celebrazione delle messe e dai banchetti fino a tarda notte. Il 25 giugno, nella mattina, si tiene la messa in suffragio dei soci defunti; nella serata i componenti del gremio, durante una riunione a porte chiuse che si tiene nei locali attigui alla chiesa, nominano ufficialmente la nuova giunta. Finita la riunione le porte della chiesa si aprono, la bandiera viene portata fuori e tra manciate di grano e fiori viene posta sul carro a buoi. I componenti del gremio prendono posto sul carrello di trattore e insieme al corteo dei cavalieri si dirigono verso la casa del nuovo *oberaiu majori*.
- [V] A Peppetto Pau d'Oristano, poeta del cielo, della terra e del mare di Sinis, per aver amorosamente studiato la Sartiglia, di cui ha svelato l'anima-triste come i coriandoli all'alba sulle strade dopo la pioggia della notte e per aver cantato la città della Sartiglia dove i rami dei pioppi guardano le ultime maschere, straccioni di un giorno e di ogni giorno piangono
- [W] Svolgendosi in un periodo di bassa stagione (Febbraio/Marzo), trova difficoltà ad attrarre numerosi turisti al di fuori del bacino regionale nonostante tutti gli sforzi in promozione,

poiché i trasporti spesso sono troppo costosi o troppo scomodi per spingere il turista a venire a visitare la Sardegna in generale.

[X] Nel 1807 incontriamo una testimonianza della "Sortiglia" del tutto nuova. Qualcosa è cambiato per sempre: si tratta di una Sartiglia organizzata direttamente dai gremi che, nelle giornate del Carnevale, si svolge lungo la via della cattedrale cittadina. L'Ottocento, se da un lato, è il secolo che fa registrare la fine della storia dei divertimenti equestri organizzati dalle autorità civiche in occasioni straordinarie per celebrare eventi eccezionali, dall'altro, è il secolo che compie il miracolo, tutto oristanese, dalla salvezza di un'antica giostra equestre, la corsa alla stella, assicurandola sino ai nostri giorni, legandola ogni anno alle giornate del Carnevale.

[Y] Art. 4

Tutti i partecipanti, prima, durante la sfilata e comunque fino al termine delle manifestazioni dovranno tenere un comportamento consono ed irreprensibile, in particolare sarà obbligatorio, pena l'esclusione:

- indossare il costume tradizionale completo in tutte le sue parti;
- le calzature dovranno essere in linea con il costume, rivestite di broccato rosso o di colore nero modello décolleté o simili;
- gli abiti dovranno avere come complemento monili tradizionali;
- al collo si dovrà indossare un gioiello di foggia tradizionale appeso ad un nastro di velluto nero;
- è fatto divieto assoluto di indossare orologi da polso, orecchini a cerchio o moderni, qualsiasi gioiello di fattura moderna, piercing, esibire tatuaggi e quant'altro non consono con la tradizione;
- le acconciature ed il trucco, per le ragazze, dovranno essere sobrie ed in linea con il costume indossato, non sono consentiti trucchi vistosi o acconciature non appropriate (quali treccine o colori forti), non è inoltre consentito l'uso di smalti colorati o french sulle unghie;
- gli spilloni appuntati al manto nero del costume da sposa dovranno essere di colore nero, mentre quelli appuntati sul velo bianco del costume da gala dovranno essere bianchi;
- è fatto divieto assoluto di fumare durante la sfilata, masticare chewing gum, utilizzare telefoni cellulari ed ogni altro apparecchio elettronico, portare bevande in contenitori di plastica, vetro o lattina;
- è fatto divieto assoluto di intraprendere qualsiasi comportamento che rallenti od interrompa la sfilata.

[Tous les participants, avant, pendant le défilé et jusqu'à la fin des épreuves, doivent se comporter de manière consciencieuse et irréprochable, en particulier il sera obligatoire, sous peine d'exclusion :

- de porter le costume traditionnel complet dans toutes ses parties ;
- les chaussures doivent être conformes au costume, recouvertes de brocart rouge ou noir, modèle « décolleté » ou similaire ;
- les vêtements doivent être complétés par des bijoux traditionnels ;
- un bijou traditionnel suspendu à un ruban de velours noir doit être porté autour du cou ;
- le port de montres-bracelets, de boucles d'oreilles à anneaux ou modernes, de tout bijou moderne, de piercings, de tatouages et de tout ce qui n'est pas conforme à la tradition est strictement interdit ;

- la coiffure et le maquillage, pour les filles, doivent être sobres et en accord avec le costume porté, les maquillages voyants ou les coiffures inappropriées (telles que les tresses ou les couleurs vives) ne sont pas autorisés, de même que l'utilisation de vernis à ongles colorés ou de vernis à ongles français.
  - les épingles fixées au manteau noir du costume de mariée doivent être noires, tandis que celles fixées au voile blanc du costume de gala doivent être blanches ;
  - il est absolument interdit de fumer pendant le défilé, de mâcher du chewing-gum, d'utiliser des téléphones portables et tout autre appareil électronique, de transporter des boissons dans des récipients en plastique, en verre ou en canette
  - il est strictement interdit d'adopter un comportement qui ralentit ou interrompt le défilé.]
- [Z] ad Oristano i bambini sognano un giorno di fare su Componidori e giocano tutto l'anno, a fare su Componidori, in sella al bastone della scopa di casa o di una canna, mentre cercano di infilare una stella di cartone, giocando con gli amici in casa o in strada, nel quartiere.
- [ AA ] Anche questa fase, ormai conclusiva della giornata di Sartiglia, si presenta particolarmente emozionante. L'inizio del rituale con la scucitura delle fettucce del cilindro e del velo viene accompagnato dai tamburini con su Passu de su Componidori, sono gli ultimi attimi da eroe della giornata. Nel momento cruciale, poco prima di togliere la maschera, un triplice squillo di tromba e una sonora rullata salutano su Componidori che torna cavaliere.
- [BB] Così i carnevali di Mamoiada, Ottana e Orotelli, ma anche d'altri paesi come Austis, Samugheo, Lula, Fonni, Ula Tirso, sono caratterizzati da vittime animalesche: l'animale con le corna era la rappresentazione più diffusa di Dioniso.
- [CC] È evidente che le maschere tradizionali sono precristiane, espressione di un arcaico monde agropastorale, e mimano un rito agrario per la ricerca della pioggia rivolta a Dioniso Mainoles, il cui nome in Sardegna si è corrotto in Maimone, nome che è tipico delle maschere sarde, ma lo troviamo collegato anche a numerosi toponimi che indicano ruscelli, fonti, sorgenti.
- [DD] We find no evidence of Iranian-related ancestry in the Balearic Islands individuals until the Phoenician period, around the same time as we detect it in Sardinia. In Sicily, Iranian-related ancestry was present during the Middle Bronze Age, showing that this ancestry which was widespread in the Aegean around this time (in association with the Minoan and Mycenaean cultures), also reached further west. Based on our analysis of modern individuals, it is possible that this ancestry first spread west in substantial amounts during the Late Helladic period of the Mycenaean expansion when strong cultural interactions between Sicily and the Aegean are documented.
- [EE] Un rituale antico quanto il lavoro dei campi e che risaliva ai tempi in cui il bue divenne collaboratore del contadino.
- [FF] Il rito della vestizione è avvolto da un clima di grande partecipazione emotiva dato non solo dall'enorme privilegio di toccare e curare l'effigie [...] ma anche dal fascino sia visivo, per la lucentezza e la bellezza dei ricami e dei colori, sia tattile, per la morbidezza dei tessuti spesso serici.
- [GG] Purtroppo si sa assai poco per poterla ricostruire con la precisione documentaristica necessaria e ancor meno si sa sulla sua simbologia. Ma poiché da numerosi riscontri appare chiaro che molte maschere della Sardegna erano pressoché simili e tutte pare ripetessero antichi rituali con fini fertilistici, nonostante le varianti che ciascun paese poteva apportare,

è da presumere che tale maschera non fosse un prodotto esclusivo di Orotelli, ma che, allargando le indagini, se ne possano ritrovare le tracce anche in altre località della Sardegna.

È opportuno perciò indagare non solo nelle tradizioni popolari di Orotelli, ma anche in quelle di altri paesi, per delineare un quadro più chiaro sulla funzione de "s'Eritaju" (da eritu, nome col quale in Sardegna si indica il porcospino)

- [HH] "Un tempo anche il fantoccio di Mamoiada, dette Juvanne 'e Martis Sero, nascondeva al suo interno l'intestino fresco d'un capretto o d'un vitello. Prima che il fantoccio bruciasse, tale intestino veniva estratto, fatto a pezzi e sparso qua e là, per auspicare la rinascita. Ma ai tempi del Vassallo questi pezzi d'intestino erano utilizzati per legare gli ossi di cui le maschere si caricavano le spalle."
- [II] "i nomi dei fiumi e dei monti, essendo ordinariamente venuti dalla più grande antichità conosciuta, testimoniano meglio di ogni altra cosa il vecchio linguaggio e gli antichi abitanti. E le lingue in generale, essendo i più antichi monumenti dei popoli, prima della scrittura e delle arti, indicano meglio di ogni altra cosa l'origine, parentele e migrazioni di quei popoli. Quando non si avessero più libri antichi da esaminare, le lingue prenderebbero il posto dei libri, essendo infatti i più antichi monumenti del genere umano". (Leibnitz 1765) Però poi Leibnitz (1765) continua dicendo che: "Non si deve dare alcun credito alle etimologie se non quando vi è una quantità di indizi favorevoli".
- [JJ] Abbiamo ancora poi nomi greco-nuragico-micenei nei soggetti relativi ai toponimi più in generale, come i confini tra Fenici e Nuragico-Micenei e indicanti nomi greci per i Fenici confinanti: da Melaneimones (verbo greco che significa colui che veste di scuro o ha la pelle nera o mostra il nero o è munito di nero, come mones - mostrare) si hanno Maimones e Mamuthones, e abbiamo Punta Mumullonis - Buggerru, Punta Maimone - Tharros, Mamone, Mamutera - Lanusei, sempre per sedi acclerate dei confini coi Fenici e poi coi i Punici e quel termine è ancora in uso nel mondo mediorientale con i nomi di persona e di Ministri attuali come Mamout (Iran), Mahmud (Libano), Mamoudi (Libia) perchè la parola greca era nobilitante, allora, e questi nomi citati sono le parti iniziali di Mamuthones ed indicano in greco come oggi i Fenici, mentre la seconda parte, da Mamussoni, è ancora presente in Sardegna col cognome Mussoni (Nero), che indica il cognome in greco dato a un Fenicio (ed è ancora presente nelle zone dei Fenici). Poi ci sono gli altri cognomi greci ancora presenti: come Loche, Dore (Dorieis - Dori - Achei), Gregu, Greco, Pirroni da Pirrys (Rosso), Caria, Chironi (Re dei centauri), nel cuore della Sardegna, e Locoe c'è come nome di luogo, per locos come pazzo o guerriero, per la strada per le scorribande (Orgosolo).
- [KK] Il vocabolo presenta due parti: il morfema semitico MA- («ciò che») usato nella componente di «luogo» o di «mezzo», e la base ugualmente semitica MOTH-, che significa «morte, morire». [...] In qualche paese barbaricino (come Ovodda) era usata fino al principio del secolo la parola móthcia, che [...] preveniva l'attuale «morta»: dalla pronunzia disusata Mamothciata che deriverebbe quella odierna di Mamoiada.
- [LL] La vestizione del Mamuthone è l'esperienza di una mutazione incalcolabile. Esperienza della costrizione e dell'inversione. Le funi si stringono intorno al petto comprimendo il respiro, storcendo il corpo. Si indossa la giacca al rovescio. La masca nera di pero scende sul volto. Si copre la testa con il fazzoletto femminile. L'uomo diventa Mamuthone.
- [MM] "Maimòne" significa, letteralmente, in semitico: "Tempio delle Acque". Infatti lo ritroviamo non solo nei personaggi carnevaleschi sardi, ma lo troviamo anche nel territorio chiamato "Mamone", in Sardegna, che è il sito dove nasce il Tirso. Allora, "Maimòne" cosa

significa? L'origine del nome la ritroviamo nella lingua ebraica "maim" che significa "acqua". In accadico abbiamo la parola "māmū", per dire "acqua".

[NN] Era stata ritrovata la più antica testimonianza dell'esistenza nel paese (Samugheo, NDR), di una maschera che si diceva molto simile a quella, ormai famosa in tutto il mondo, dei Mamuthones di Mamoiada. Samugheo e il vicino Barigadu, avevano la conferma di una loro specifica identità culturale e storica, non campidanese, o arborenses, ma barbaricina, dal momento che sembravano condividere riti e cultura della Sardegna più interna.

[OO] La vestizione del Mamuthone è l'esperienza di una mutazione incalcolabile. Esperienza della costrizione e dell'inversione. Le funi si stringono intorno al petto comprimendo il respiro, storcendo il corpo. Si indossa la giacca al rovescio. La maschera nera di perlo scende sul volto. Si copre la testa con il fazzoletto femminile. L'uomo diventa Mamuthone.

[PP] L'inversione dice di una perdita totale d'identità.

[QQ] Dopo aver indossato la maschera e sistemato il fazzoletto mi prende una sensazione magica, mi sembra di acquistare il potere delle divinità di altri tempi. Questa sensazione è reale quando il mamuthone svolge il suo compito senza levare la maschera dal volto, sento questa forza al mio interno e tutto ciò che ho addosso diventa un blocco unico, senza rendermene conto, corpo, vestiario e campanacci diventano un unico elemento. Nello stesso momento ho la sensazione che la mia personalità si sdoppi, senza capire né come ciò accada né perché, la mente si stacca dalla realtà, pur convinto di essere me stesso mi sento come invaso e posseduto da un'altra entità. Mi carico di misticismo e frenesia come se mi immedesimassi ed entrassi all'interno di una persona di un'altra epoca, ho una forte sensazione di percorrere un evento di un lontano periodo, i brividi mi attraversano il corpo con frequenza, l'adrenalina sale alle stelle, la tensione è fortissima, divento anche intrattabile, non sento né dolore né fatica, mi invade la fierezza, e come se entrassi in trance, ho solo la consapevolezza che ho l'obbligo di tenere una posizione di contegno e di grande rispetto per ciò che devo fare e rappresentare. Le gambe sembrano diventare molli, spesso scalcio come per levare qualcosa che ho addosso nell'ansiosa attesa che il guidatore dia il via per l'esecuzione dei primi salti di sfogo per riportarmi alla normalità, in quei momenti eterni mi viene il desiderio di osservarmi in volto per scrutarmi, per vedere quello che mi succede, ma non posso farlo.

[RR] Da tenere in memoria che, a Mamojada ma anche in tantissimi altri paesi della Sardegna, questo elemento del vestiario femminile si racconta fosse indossato al contrario (nel senso che si indossa un indumento femminile) per scacciare il malocchio. Questo modo di vestire indumenti alla rovescia era una usanza molto praticata, era una medicina, serviva e serve tutt'ora per combattere o curare il malocchio o una persona che si credeva fosse posseduta dal demonio. In paese c'erano "praticone" che esercitavano in modo riservato questa professione o usanza, non chiedendo onorari per non contaminare la cura, percepivano solo qualche donazione volontariamente offerta. Si trattava sempre di donne che eseguivano la medicina del malocchio (sa medihina de s'ocru malu), anche se attualmente è quasi in disuso. A Mamojada sopravvive ancora qualche persona anziana che la pratica con efficacia, così che la si può paragonare alle sciamane di altre zone del mondo. Sono convinto che la presenza del fazzoletto indossato dai mamuthones sia l'elemento chiave di tutto lo scenario teatrale, perché ha un significato di assoluto rispetto e grandezza. Sopra questo punto bisogna fare una seria considerazione poiché incide nell'insieme con determinazione: chi ha avuto l'opportunità di osservare con attenzione la vestizione avrà sicuramente notato che nessuno dei mamuthones può iniziare l'atavico rituale se in precedenza non ha sistemato con cura tale indumento. Mi viene spontaneo pensare e

chiedermi, cosa ci fa e cosa può rappresentare l'elemento femminile tra i mamuthones, sapendo che nell'antichità le donne non erano coinvolte nelle problematiche di quei tempi? Posso dedurre quasi con certezza che questo indumento era utilizzato per onorate o rappresentare la Dea Madre: il suo uso racchiude qualcosa di forte significato, si può osservare con quanta cura lo poniamo sulla testa annodandolo sul mento e non possiamo muoverci fino a quando tutti lo hanno messo a ornamento intorno al capo e alla maschera, come a racchiudere qualche cosa di ancestrale, determinando di fatto tutto lo scenario del mascheramento.

- [SS] C'è un blocco, un divieto. [...] Opera l'inibizione. Il corpo sperimenta l'inciampo tra piede e passo nel percorso. La maschera è il sintomo, ciò vuol dire che non c'è rappresentazione. Non c'è allegoria. Solo l'atto dello svolgimento. Nessuna sistema di segni. Solo l'esperienza del corpo e della scena. Non c'è un'effigie simbolica. Né icona né segni né indici. Né commedia né tragedia né pantomima. Non esistono l'attore e lo spettatore. Nessuno spazio scenico. Né testo né contesto. È la pratica esperienziale di un'altra scena.
- [TT] [...] il quale evidentemente un tempo ebbe il ruolo oggi svolto da altre maschere barbaricine, che tengono alla corda un essere il quale spesso si slega e scappa, e poi lo riacciuffano picchiandolo selvaggiamente, fino a che — come da rito — quell'essere demoniaco non venga ucciso o arso vivo.
- [UU] I mamuthones, così, sarebbero i Mori; e forse cercando fra gli idiomi di quei Maomettani si può trovare qualche appellativo somigliante a mamuthone che i saraceni dovettero usare per schernire i Sardi e che i Sardi poi, per ritorsione, regalarono ai loro prigionieri.
- [VV] Puzza troppo e non si può resistere ad un odore così nauseante, pertanto è una maschera che non si può indossare.
- [WW] La fabbrica come demiurgo della mutazione. E come propedeutica alla civilizzazione.
- [XX] L'abito dei pastori, composto da *bonette*, *gianchetta* e *pantalones a s'isporta*, *gambales*, e *iscarpones*, ha un forte carattere identitario, sino a porsi con metafora stessa dell'essere pastore.
- [YY] Si stabilisce una forte relazione tra "este e corpus". Il vestito è personale e identitario. Quando tutto è pronto, c'è la vestizione che opera una metamorfosi. Fatto improvvisamente giovane, pronto per l'ovile. C'è stato un fare e un farsi per diventare *homine de campu*.
- [ZZ] Il loro abbigliamento non è molto dissimile da quello dei Boes: hanno infatti la *mastruca* e la maschera taurina, ma non hanno i sonagli, l'elemento che inequivocabilmente deve distinguere l'uomo dalla bestia.
- [AAA] In Spagna questa stessa vecchia con la rocca e il fuso si chiama «filandorra»
- [BBB] Sant'Antonio discese all'inferno e riuscì ad ingannare Lucifero infiammando un bastone di ferula, un legno che, al contatto del fuoco, brucia senza arrossarsi ma solo annerendo. Una volta tornato sulla terra, il santo agitò il bastone sino a farne scaturire scintille che si sparsero per tutto il territorio. Infine lo sotterrò, permettendo così alla terra di scaldarsi e dare i suoi frutti.
- [CCC] Boes e Merdules ripropongono in mille modi, sempre uguali e sempre diversi, la molecola elementare di un irrisolto dramma esistenziale. L'atto in una società remota da noi,

espressione del suo dolore di vivere, questo teatro, lungi dell'essere una semplice curiosità folklorica, si impone ancora oggi a noi come un'esperienza umana irripetibile.

[DDD] Che cosa si prova quando si ha indosso la maschera?

Il boe c'ha 40-50 chili di sonagli sopra e fa le sfilate di 7-8 chilometri e non sente una fatica, se lo prendesse fuori, senza maschera, senza niente, sentirebbe la fatica il doppio. Invece quando c'è la maschera sembra che le dà una forza enorme, che ci riesce a fare quello che deve fare proprio quando c'ha la maschera. Sembra che li aiuti la maschera stessa a resistere a questo sacrificio che deve fare.

[EEE] Un uomo diventa animale-dio. La metamorfosi procede dalla pulsione, prende la sembianza della maschera e avvia il rito. Non è teatro popolare né manifestazione carnevalesca il rito delle maschere tragiche nella Sardegna centrale. Nulla a che vedere con la semiotica o con la psicologia, con la tecnica della recitazione o con l'arte del trucco. Il rito è un sogno del tempo. Mascherarsi è un destino. [...] Il Boe di Ottana non è espressione di un viso, tutto il corpo è mascherato. Nulla a che fare con la mimica. Nessuna entrata in scena, non c'è testo da mettere in recita, nessun ritaglio di spazio controllabile e semiotizzabile.

[FFF] Nel procedere il Boe di Ottana cade per terra e rimane inerte. Allora si toccano i genitali e l'uomo imbovato rinasce e riprende il suo errare. Nel rituale simbolico la morte viene vinta dalla forza della sessualità rigenerante. Lo stesso dimenarsi e rotolarsi sul terreno provoca la rinascita grazie alla madre terra.

[GGG] Qual è la funzione della maschera? Innanzitutto trasfigura l'identità, in secondo luogo consente lo sviluppo creativo delle azioni poiché si sa di non essere riconosciuti. Dal punto di vista teatrale, il problema è come scoprire la vita della maschera, il suo linguaggio espressivo va studiato in rapporto all'uso del corpo, la sua caratteristica è la fissità, la rigidità, l'impossibilità di modificare la sua espressione di base poiché di legno. Come si fa a modificare l'espressività della maschera? L'azione fisica, il modo con cui si usa il corpo sfruttando il personaggio di partenza consente di costruire un linguaggio mimico facciale del personaggio attraverso la maschera, sebbene queste sia di legno. La maschera può avere una caratteristica di base (seria, buffa, sfregiata): si cerca allora di sviluppare quel determinato carattere, anche perché importante sottolineare che pure nelle loro caratteristiche tipologiche costanti, ogni maschera è diversa dalle altre e costituisce un personaggio a sé stante, ed è proprio questo che consente una grossa varietà di costruzione di personaggi.

[HHH] [...] the raving god whose presence makes man mad and incites him to savagery and even to lust for blood. He was the confidant and companion of the spirits of the dead...

[III] [...] gli dei del culto nuragico delle acque sotterranee, erano costituiti dalla solita coppia donna-toro, dalla divinità tauriforme e dalla Gran Madre: la potente coppia divina del pantheon protosardo. [...] Residui di queste due divinità preistoriche potrebbero cogliersi nelle attuali tradizioni popolari sarde. Nella mascherata dei merdules di Ottana-Nuoro, due

delle maschere sono di boe, di bue. La mascherata è selvaggia e triste insieme, cupa: il colore nuragico, sia pure con vernice moderna.

[JJJ] La decisione di svolgere vestizione et benedizione è stata presa [...] perché abbiamo ritenuto doveroso rispettare la tradizione

[KKK] La morte di una cultura, o di una possibile forma di quella cultura, dà frutti ambigui e lascia aperta la possibilità di riscoprirsi nuovamente e diversamente vivi.

[LLL] Nonostante sia presente nel ciclo di festività cattoliche ha origini molto più antiche della stessa Chiesa e le sue celebrazioni, in quanto affonda le sue radici in riti riscontrati in moltissime popolazioni precristiane.

[MMM] Insegna infatti Julian Jaynes che l'apparire della maschera nella vicenda dell'uomo sarebbe un'evenienza piuttosto tardiva, essendo tutt'uno con il definitivo consolidarsi della coscienza, cioè con il relativo solidificarsi e stratificarsi di un io interiore dal quale, se voglio, io stesso posso prendere le distanze, presentandomi nelle vesti di un altro. L'idea stessa di maschera, pertanto, corrisponderebbe a uno stadio della coscienza piuttosto evoluto, storicizzato e consapevole, quella di un uomo che sa di sé quanto basta per volersene astrarre, o per volersi mimetizzare in un'altra cosa.