

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

197 | 2011

Des Tsiganes impossibles ?

Les formes de la mémoire

Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)

Forms of Memory. The Verbal Arts and Music Among the Kuikuro of upper Xingu (Brazil)

Carlos Fausto, Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani



Édition électronique

URL : <http://lhomme.revues.org/22618>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 février 2011

Pagination : 41-69

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Carlos Fausto, Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani, « Les formes de la mémoire », *L'Homme* [En ligne], 197 | 2011, mis en ligne le 18 février 2013, consulté le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/22618> ; DOI : 10.4000/lhomme.22618

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2017.

© École des hautes études en sciences sociales

Les formes de la mémoire

Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil)

Forms of Memory. The Verbal Arts and Music Among the Kuikuro of upper Xingu (Brazil)

Carlos Fausto, Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani

NOTE DE L'AUTEUR

Ce texte a été traduit du portugais par Emmanuel de Vienne, dont la double compétence en tant que traducteur et anthropologue nous a été précieuse. Nous tenons à le remercier ici. Une première version a été exposée en 2007 dans le séminaire « Arte, Imagem e Memória », qui a eu lieu au Museu nacional-Universidade federal do Rio de Janeiro, dans le cadre du projet Capes-Cofecub. Une version ultérieure a été présentée dans le séminaire de Carlo Severi à l'EHESS. Nos remerciements vont à Carlo Severi pour avoir nourri l'intense dialogue intellectuel qui a inspiré cet article. Nous sommes aussi reconnaissants à Didier Demolin et à Mara Santos pour leur participation à l'analyse des données dans les domaines musical et linguistique. Merci à Takumã Kuikuro et à tous les cinéastes du Coletivo Kuikuro de Cinema qui ont participé aux enregistrements utilisés dans cet article. Mutuá Mehinaku et Jamalú Mehinaku, tous deux Kuikuro, ont fourni une aide particulièrement utile pendant la transcription et la traduction des textes. Enfin, nous exprimons notre profonde gratitude à Afukaká, Jakalu et Hopesê, qui sont les énonciateurs du matériel analysé. Cette recherche, qui fait partie du projet Documenta Kuikuro (DKK) né de la collaboration entre le Museu nacional et l'Associação indígena kuikuro do Alto Xingu, a bénéficié du soutien financier du Programa Dobes, CNPq, Faperj, PDPI et Petrobrás Cultural.

- 1 ON A COUTUME, lorsqu'il est question de mémoire dans les sociétés indigènes amazoniennes, de se représenter un univers très homogène. Par opposition aux traditions pictographiques d'Amérique centrale et du Nord (Severi 2007), à l'écriture maya (Grube 2000) ou aux mnémotechniques andines dont les Khipus sont les meilleurs exemples

(Urton 2003 ; Salomon 2001, 2004), l'Amazonie se distinguerait comme le monde de l'oralité par excellence. L'absence d'écriture se conjuguerait ici avec l'absence de tout autre type de support physique à la mémoire et à la transmission du savoir. Récemment, pourtant, Jean-Pierre Chaumeil (2006) a mis en évidence l'existence de systèmes de cordelettes à nœuds chez certains peuples d'Amazonie, ce qu'a confirmé le travail de Pierre Déléage (2009) sur le chapelet aide-mémoire des Émerillons, un groupe tupi-guarani des Guyanes. Si l'on ajoute à ces observations ethnographiques la diversité des données provenant des études sur la préhistoire amazonienne (portant, non sur des cordelettes à nœuds, qui ne résistent pas au temps, mais sur des peintures rupestres, des pétroglyphes et des céramiques), force est d'admettre l'idée d'une plus grande variété de traditions et de techniques mnémoniques que notre premier regard sur l'Amazonie ne le laissait supposer. Cette variété ne se manifeste pas seulement dans la relation entre mémoire et images ou entre mémoire et objets ; s'il existe en effet plusieurs régimes d'historicité en Amazonie (Fausto & Heckenberger 2007), il existe aussi diverses économies de la mémoire qui entretiennent avec la tradition et sa perpétuation des relations radicalement différentes.

- 2 On pourrait, de façon provisoire et schématique, ranger ces économies entre deux pôles que nous appellerons ici « schéma génératif » et « corpus étendu ». Certaines sociétés ont relativement peu à transmettre aux générations futures. La mémoire sociale n'y est pas extensive, ni organisée de façon ordonnée. Les individus se souviennent des situations qu'ils ont vécues, évoquent leurs expériences, mais ne sont pas formés à restituer une tradition. Ce qui s'apprend dans ces expériences fortement incorporées sont des schémas génératifs, extrêmement productifs, qui permettent de recréer indéfiniment le contenu de la tradition. C'est le cas par exemple des Parakanã, un peuple tupi guarani du Brésil, qui capturent continuellement, par le rêve, des chants toujours nouveaux qui ne seront jamais exécutés rituellement plus d'une fois. Quand le rituel se termine, les chants sont considérés comme morts et ne seront remémorés que s'ils sont associés à des souvenirs intenses. La tradition y est donc un schéma génératif, non un répertoire fixe et ordonné.
- 3 D'autres sociétés, au contraire, possèdent des répertoires très étendus qui sont transmis de génération en génération. La tradition y est idéalement un ensemble fixe qui doit être répété à l'identique au fil du temps, et le changement y est vu comme une erreur du processus de transmission. Le régime de la mémoire n'est pas événementiel ou autobiographique, mais au contraire codifié et socialement distribué : il faut savoir qui se souvient de quoi, et comment. C'est le cas du Haut-Xingu, où la musique vocale et instrumentale, les chants chamaniques, les incantations thérapeutiques et les discours cérémoniels forment un corpus monumental qui dépasse de beaucoup la capacité mémorielle de l'individu. Ce régime de mémoire relève clairement du pôle « corpus étendu », non du « schéma génératif ».
- 4 Cette opposition ne doit pas être interprétée de façon absolue. Plus qu'un outil de typologie destiné à classer des sociétés, il s'agit d'un recours heuristique qui permet de soulever des questions touchant à la transmission et au statut de la tradition dans différents contextes ethnographiques. Même les cas parakanã et xinguanien peuvent être ethnographiquement nuancés. Le régime xinguanien peut ainsi ponctuellement fonctionner comme un système génératif (c'est le cas d'un rituel de masques dont tous les chants sont composés pour l'occasion) ; et, inversement, les Parakanã ont des musiques pour clarinettes qui sont nommées et se succèdent selon un ordre idéalement figé. Malgré

cela, ils se rapprochent chacun de l'un de nos deux types idéaux en matière de régime de mémoire, nous obligeant ainsi à les questionner différemment.

- 5 Nous aborderons dans cet article le seul cas xinguanien, en nous attachant à décrire le processus de rétention et d'actualisation de la tradition. Comment est-elle transmise et quels en sont les principes d'organisation ? Nous nous concentrerons d'abord sur l'économie de la transmission du savoir pour nous intéresser ensuite à l'organisation interne de l'art verbal et musical.

Un problème de mémoire

- 6 Le Haut-Xingu étant une région où la tradition relève du type « corpus étendu », il est nécessaire de présenter au préalable certaines de ses caractéristiques. Situé dans une zone de transition entre le *cerrado* central et la forêt amazonienne, le Haut-Xingu a été colonisé par les populations arawak à partir du IX^e siècle. D'autres populations de langues caribe et tupi (exception faite des Trumai qui parlent une langue isolée) se sont établies dans la même région au cours des siècles suivants, surtout après la conquête européenne¹. Les premières informations écrites sur la région, à la fin du XIX^e siècle, attestent que l'actuelle constellation multi-ethnique et plurilingue, caractérisée par une remarquable uniformité culturelle, était déjà formée². Il est superflu ici d'insister sur les éléments communs aux groupes faisant partie de ce système (de l'économie de subsistance à la cosmologie, en passant par le chamanisme et la politique). Ce que nous voulons mettre en évidence est l'effet du processus de formation de cette constellation sur l'ensemble des connaissances et des pratiques rituelles.
- 7 La vie rituelle a été l'un des axes autour desquels le système a été fondé et elle est encore aujourd'hui le mécanisme le plus puissant d'articulation sociale. Elle crée non seulement des liens entre les personnes et les groupes au niveau intralocal (à l'intérieur des villages) et au niveau interlocal (entre différents villages ou groupes xinguanien), mais connecte aussi les humains et les non-humains au moyen des pratiques chamaniques et cérémonielles. Les rituels xinguanien, à l'exception de ceux qui sont exclusivement liés à la chefferie, sont des fêtes des esprits, dont l'origine mythique renvoie à des non-humains et dont l'actualisation dans le présent est directement liée au complexe chamanique de la maladie et de la guérison (Barcelos Neto 2008 ; Piedade 2004). En outre, les rituels et leur transformation en spectacles ont aujourd'hui une fonction importante dans l'interaction avec le monde non indigène (Barcelos Neto 2006 ; Ball 2007 ; Fausto 2009).
- 8 Cette centralité de la vie rituelle dans le processus de formation de la constellation multi-ethnique xinguanienne a eu deux conséquences : d'abord, un **enrichissement de la vie cérémonielle, dû à l'apport de nouveaux rites au fur et à mesure que de nouveaux groupes ont été assimilés par le système ; ensuite, les différents répertoires (répertoire musical, récits, prières et incantations), ainsi considérablement élargis, ont acquis une dimension plurilinguistique telle que leur exécution et leur transmission ne sont pas toujours effectuées dans la langue de l'exécutant. Cette situation engage un double défi pour la tradition.**
- 9 **En premier lieu, ces répertoires excèdent la capacité mémorielle individuelle.** Le matériel que nous avons recueilli chez les Kuikuro, une des populations xinguanien, s'élève à environ **90 heures d'enregistrement de chants rituels sans répétition** (i.e. hors du contexte de la performance). La musique des flûtes sacrées, par exemple, compte environ



600 pièces différentes réparties en 18 suites, et les chants féminins de *Jamugikumalu* comportent à peu près 280 pièces. Des décennies sont nécessaires pour apprendre ne serait-ce qu'une partie de ce corpus.

- 10 En second lieu, le caractère plurilinguistique du répertoire implique un apprentissage dans lequel la mémorisation ne peut pas s'appuyer sur la signification des mots. L'apprenti est ainsi obligé d'avoir recours à d'autres mécanismes³. Le fait en soi n'est pas rare dans d'autres traditions rituelles où l'on retrouve des « langues d'esprits » ou des « langues archaïques » incompréhensibles pour les exécutants et les participants (Humphrey & Laidlaw 1994). Le plurilinguisme est cependant un trait distinctif du répertoire xinguanien. Dans la pragmatique de la transmission, il implique l'association de chaque chant à une marque distinctive. Si le chanteur *kuikuro* n'est pas souvent en mesure de traduire le chant qu'il a appris, il saura cependant que la pièce en question est, par exemple, celle du singe hurleur, ou alors il reconnaîtra dans un chant tupi le mot *jawat*, « jaguar ». Par la suite, nous verrons que la série des pièces avec un nom est assez complexe, et qu'elle respecte une linéarité stricte.

Transmission et apprentissage

- 11 Étant donné la difficulté de mémorisation et l'importance de la connaissance du répertoire musical pour la réalisation des rituels, on peut facilement comprendre que les détenteurs de ce savoir aient bénéficié par le passé d'un grand prestige social. Ce savoir musical est la prérogative des « maîtres des chants » (*eginhoto*) et sa transmission ne se fait qu'en échange de paiements substantiels⁴. Du point de vue de la transmission, donc, on se trouve face à un paradoxe constitutif : le corpus étant monumental, il ne peut pas être mémorisé par une seule personne, de sorte que le travail de la mémoire doit être réparti entre plusieurs individus. Mais, en même temps, parce qu'il consiste en biens de grande valeur et de prestige, le savoir de la tradition n'est pas accessible à tout un chacun. Il est une série de restrictions à sa transmission, la principale étant qu'elle doit obligatoirement faire l'objet d'une contrepartie par des paiements en produits de luxe. On ne payait autrefois qu'en objets locaux : plumasserie, grandes céramiques peintes, ceintures et colliers d'escargot, arcs noirs. À ces biens se sont ajoutés, à la fin du XIX^e siècle, les outils en métal et les perles de verre, et, plus récemment, les bicyclettes, les magnétophones ou d'autres produits manufacturés.
- 12 La valeur du paiement ne dépend pas seulement du maître et de l'apprenti mais aussi de la nature du savoir transmis, puisque le même système de transmission formelle contre paiement caractérise l'acquisition d'autres connaissances rituelles. Dans le cas des arts de la parole, par exemple, les simples incantations thérapeutiques sont moins chères que les incantations de « baptême » (voir ci-dessous). Mais, il est d'autres entraves au processus de transmission que le prix. Certains savoirs rituels ne peuvent pas être acquis par n'importe qui. La « parole du chef », notamment, ne peut être transmise qu'entre grands chefs et, normalement, entre un chef en exercice et ses descendants. Les chants et les incantations chamaniques ne sont de la même manière accessibles qu'à ceux qui ont effectué la longue initiation chamanique, également payante. Le paiement n'est ainsi pas toujours un critère suffisant, il demeure indispensable : certains chanteurs ou chamanes ne terminent jamais leur formation, faute de ressources.

- 13 Pour toutes ces raisons, **le savoir rituel tend à se concentrer entre les mains d'un petit nombre d'individus et de familles.** Quand la relation entre maître et apprenti recouvre le lien père-fils, mère-fille ou grand-parent – petit-enfant, le paiement est considérablement réduit, sans être pour autant jamais totalement absent. **Ce mécanisme électif conduit à la formation de véritables familles de chanteurs.** Aujourd'hui, dans le village d'Ipatse, c'est par exemple de sa mère que Kanu tient les chants de *Jamugikumalu*, dont elle est la principale spécialiste. Tout comme c'est à son père que Tsana doit d'être un des deux principaux chanteurs du village. L'autre, Kamankgagü, est également le fils d'un ancien maître des chants, mais décédé avant d'avoir pu les lui transmettre. Il acquit donc son savoir auprès de l'apprenti de son père, Nahum, réactualisant ainsi un statut héréditaire en l'absence de transmission directe.
- 14 L'histoire de Nahum est particulièrement intéressante. Il fut le principal spécialiste rituel de l'histoire kuikuro récente. Orphelin et marginalisé, il vécut deux ans chez les Bakairi lorsqu'il travaillait pour le Service de protection des Indiens au poste Simões Lopes dans les années 1930. L'arrivée des frères Villas Boas dans les années 1940 en a fait un médiateur par excellence, car il était un des rares à parler portugais dans le Haut-Xingu. **Parce qu'il contrôlait le flux de marchandises, il a pu marier ses enfants à des descendants de chefs et avoir accès au savoir rituel.** Il était à la fin de sa vie le principal maître des incantations et des chants chez les Kuikuro et a transmis une partie de ce savoir à ses enfants et petits-enfants⁵.
- 15 Un autre exemple suggestif est celui de l'actuel chef Afukaká, qui a augmenté ces dernières années ses connaissances traditionnelles. Quoique petit-fils d'un chef célèbre, il n'a pas appris la « parole de chef » auprès de ses ascendants directs, la transmission intergénérationnelle ayant été interrompue par la mort précoce de ce grand-père pendant les épidémies des années 1950. Il a cependant gagné en prestige dans les années 1970 pour devenir finalement *hugogo oto* (le « maître de la place centrale ») dans les années 1980. Un chef plus âgé lui offrit alors de lui enseigner la « parole du chef » (contre paiement, évidemment), afin qu'il puisse aider son fils à accueillir cérémoniellement les messagers⁶.
- 16 **On observe enfin une tension entre un impératif de distribution et un autre de restriction du savoir rituel.** Naguère, la dynamique traditionnelle de l'économie de la mémoire dans le Xingu dépendait d'un subtil équilibre entre ces **tendances opposées de diffusion et de restriction.** Mais de nouveaux éléments liés à l'interaction croissante avec la société nationale ont commencé à la modifier. D'autres biens et savoirs sont rentrés dans le jeu du prestige : apprendre le portugais, acheter des marchandises, étudier, se faire rémunérer comme professeur, agent de santé, etc. Cela entraîne une rupture progressive du processus de transmission : les jeunes sont de moins en moins disposés à se soumettre au long et coûteux apprentissage des chants. Parallèlement, une nouvelle demande de documentation de ce savoir rituel est née, au moyen de ce que nous avons appelé les « nouvelles technologies de la mémoire » (Fausto & Franchetto 2008). Une grande partie des données que nous présentons ici a été récoltée dans le cadre du projet de documentation que nous avons réalisé avec les Kuikuro⁷.

Liste et formule

- 17 Après cette brève introduction aux contextes historique et sociologique du savoir rituel et de sa transmission, nous allons aborder l'objet spécifique de cet article : les modes de structuration de l'information et les dispositifs de mémorisation. **Comment l'information est-elle codifiée pour que des *corpora* étendus puissent être mémorisés ? Est-il une logique de codification qui traverse toutes les manifestations verbo-musicales *kuikuro* ; *i.e.* un cadre commun que l'on peut retrouver, avec des adaptations, dans les différents genres ? Notre hypothèse est qu'il y a effectivement des formes communes de structuration de l'information, qui opèrent selon un principe très simple de « répétition avec variations minimales », et dont les variations sont indexées à des listes de noms et à des récits mythiques.**
- 18 Bruna Franchetto a déjà analysé la structure paralléliste de trois genres de discours *kuikuro* : le récit mythique (1986 : 325-334 et 2003), l'incantation thérapeutique (1989 : 112-114 ; Fausto, Franchetto & Heckenberger 2008 : 140) et le discours formel du chef (2000). Dans le cas du récit mythique, elle a identifié deux modalités de parallélisme qu'elle a appelées micro- et macro-parallélisme, le premier opérant au niveau de l'usage savant des formes linguistiques, morphologiques et syntaxiques, le second opérant au niveau des paragraphes, entre des blocs d'information et des unités thématiques. **La même structure de répétition se retrouve donc avec des variations minimales à différents niveaux.**
- 19 **Dans les limites posées par ces formules et ces schémas préexistants⁸, la narration mythique laisse une place à l'invention et à l'improvisation, au contraire de ce qu'on observe pour les arts de la parole et la musique *kuikuro*.** Dans ces domaines, toute exécution doit en effet être idéalement une répétition correcte et précise d'un texte ou d'une mélodie. Dans cette section, nous analyserons la relation entre formule et liste dans la « parole du chef » lorsqu'il accueille les messagers venus inviter le village pour un rituel intertribal. Dans la suivante, nous aborderons l'indexation entre récits mythiques et incantations à partir de l'analyse de la « prière du baptême du maïs ». Nous traiterons enfin la musique rituelle proprement dite.
- 20 Les *Kuikuro* appellent le discours cérémoniel proféré par le chef « parole du chef » (*anetü itaginhu*) ou « parole de l'accueil des messagers » (*tinhü itagimbakitoho*). Dans son discours, le chef présente son « peuple » comme une unité historiquement enracinée dans une lignée de chefs du passé, localisée en un point du territoire xinguanien (Franchetto 1993, 2000). Ce discours cérémoniel est le signe de l'autonomie politique et rituelle de chaque village dans le système intertribal xinguanien. Les villages principaux se distinguent des villages satellites par le fait qu'ils reçoivent des messagers (porteurs d'une invitation à participer à des rituels dans un autre village) et en envoient (pour recevoir au village). Dans les débats entre différents villages appartenant à la même population, l'une des façons de décréter que l'un d'entre eux ne mérite pas d'être considéré comme autonome est d'affirmer qu'envoyer des messagers n'aurait aucune utilité, puisque « là-bas il n'y a pas de chefs pour les accueillir ».
- 21 Du point de vue rythmique et de l'intonation, il y a, dans la « parole du chef », un marquage des unités de temps et un aplatissement tonal qui distinguent clairement ces discours de la parole quotidienne. Du point de vue textuel, on observe non seulement une multiplication des macro- et micro-parallélismes **mais aussi l'établissement d'une relation**

fixe entre formule et liste. L'information se structure autour d'une séquence de formules répétées, qui possèdent une slot (une case) à remplir par un nom appartenant à une liste.

C'est le cas, par exemple, au moment culminant du discours, lorsque le chef exécutif se dirige vers les messagers de l'autre village et rappelle la lignée de chefs à laquelle appartient son propre « peuple » tout en s'autodépréciant par rapport à eux :

« C'est une erreur d'être venus ici, messagers

Il n'y a plus de descendants de nos gens, messagers

Il n'y a plus de descendants de [NOM], messagers

Au temps de la vérité encore comme toujours

Vers les descendants de celui-là devraient courir les messagers

Encore égal à lui, cours messenger !

Ce n'est pas encore comme par le chemin de ceux-là, cours messenger !

Ce n'est pas encore comme par le chemin de chefs, cours messenger ! »(Franchetto 2000 : 502)

- 22 Cette formule faite de phrases parallélistes est associée à une liste ordinale composée de noms de chefs : a) Kujajtsí ; b) Amatuágü ; c) Akusá ; d) Ongosügü ; e) Mütsümü ; f) Hikutáha ; g) Atuhái ; h) Tühangakú⁹.

- 23 Il s'établit ainsi une relation d'indexation entre la formule et la liste de noms, dont l'ordre doit être respecté scrupuleusement. Cet aspect est fondamental pour la codification de l'information chez les Kuikuro. Il se traduit par la notion de *tinapisi* (« en file »), i.e. en ordre séquentiel. Ce qui est en file s'oppose à ce qui est « dispersé » (*tapehagali*). Le savoir traditionnel ordonné en séquence est toujours plus valorisé que celui qui est « dispersé », et lui seul est l'objet d'une transmission formelle contre paiement.

- 24 La notion de *tinapisi* exprime l'obsession kuikuro pour la ligne ordonnée¹⁰. Tout peut et doit être disposé en séquence : il y a toujours un premier, un deuxième, un troisième, etc. Les Kuikuro s'intéressent, dans une séquence, à la position des éléments par rapport au premier, celui qui est « la pointe ». Cette obsession s'applique aussi bien à la politique qu'au rituel. Les trois chefs principaux du village kuikuro d'Ipatse sont hiérarchiquement ordonnés. Lors des fêtes intertribales, les messagers qui invitent les autres villages sont au nombre de trois, et l'on indique toujours qui est le premier, le deuxième et le troisième. L'ordonnement est impératif et correspond à des fonctions rituelles déterminées. Le même principe est valable pour les cinq chamanes qui vont récupérer l'âme (*akunga*) d'un malade : ils se déplacent toujours en file indienne, dans un ordre précis, et les paiements faits par la famille du malade sont adaptés selon l'ordre interne du groupe de chamanes.

- 25 La liste ordonnée associée à des blocs de formules établit une temporalité séquentielle, de manière à ce que se développe un espace-temps interne qui est en tension avec la structure temporelle de la répétition paralléliste. Dans le cas du discours de chef kuikuro, comme l'écrit Bruna Franchetto, « nous trouvons, articulées à des symbolismes mythico-osmologiques, des références historio-géographiques » (2000 : 503). Par exemple, avant le bloc dans lequel se listent les chefs du passé, nous trouvons une information qui se réfère à l'origine du « peuple » kuikuro :

« Pour rien encore cours messenger !

Ce n'est pas par le chemin de chefs, cours messenger !

Ce n'est pas par le chemin de ceux-là, cours messenger !

Ce n'est pas par ici que doivent encore courir les messagers

Au temps où c'était vers Angahuku devaient encore courir les messagers

Je sais que c'était ceux-là les Blancs comme toujours¹¹

Je sais que c'était celui-là le chemin comme toujours

Parce que je sais qu'ils étaient de Kuhikugu, ceux qui apportaient comme toujours ». (*ibid.* : 501)

- 26 La liste des chefs succède à une localisation spatiale (les sources du fleuve Buriti), à une référence « historique » (l'arrivée des Blancs), et au nom d'un village spécifique, qui est à l'origine du peuple kuikuro. Ce bloc fait référence à des récits connus de tous sur l'apparition des Blancs et sur la création du village de Kuhikugu, établissant ainsi un **jeu complexe entre des temporalités et des séquentialités distinctes, celles du rituel et celles de l'histoire**. Le jeu est développé dans le bloc parallèle suivant, dans lequel apparaît la liste des noms des chefs. Le discours qui établit l'autonomie même du peuple kuikuro est ainsi lié à l'arrivée des Blancs, ce qui semble indexer le début d'une temporalité spécifique, distinguée du temps où, comme les Kuikuro le disent, « nous étions tous des êtres extraordinaires » (*itsekei gele kukatamini*)¹². **Cette association entre formule discursive, liste ordinale et récit n'est pas exclusive du discours cérémoniel**. Elle se retrouve aussi dans les « incantations de baptême », traduction approximative du terme *hitsindzoho*¹³, que nous allons maintenant examiner.

Indexation intergénérique

- 27 Il existe chez les Kuikuro trois « incantations de baptême » qui inaugurent respectivement la saison du péqui, la cueillette du maïs et l'utilisation du filet pour les pêches collectives qui précèdent toute fête intertribale.

Tableau 1. Les incantations de baptême

KUIKURO	FRANÇAIS	SAISON	CONTEXTE
<i>Imbé hitsindzoho</i>	incantation du péqui	octobre/novembre	ouverture de la saison du péqui
<i>Ana hitsindzoho</i>	incantation du maïs	janvier/février	cueillette du maïs
<i>Akaki hitsindzoho</i>	incantation du barrage de pêche	août/septembre	rituels intertribaux

- 28 Nous n'analyserons ici que **l'incantation du maïs**, structurellement similaire à celle du péqui : toutes deux possèdent des blocs parallèles qui sont indexés à des récits et à des phénomènes liés au cycle écologique ou aux activités techniques qui lui sont associées. **Ces blocs comportent une formule basique élémentaire dont la « case » est remplie par**

différents personnages ordonnés en liste. Le rang de chacun dans cette liste est donné par l'ordre d'apparition dans le récit mythique correspondant.

- 29 Voyons comment cette structure se réalise dans l'« incantation du maïs », employée à la fin du mois de janvier à l'époque de la cueillette. Elle possède quatre macroblocs : dont trois font référence à des récits et un quatrième au cycle des étoiles¹⁴. Elle commence par une formule performative :

« Fuuu, Tu iras par là, tu iras par là !

Fuuu, Va par là, tu iras par là ! »

- 30 Vient ensuite le bloc d'ouverture, qui fait référence au mythe de l'« origine du maïs » (*Ana etihuntepügü*). Il raconte que les cinq frères aînés de Tukusi partirent pêcher pendant cinq jours en laissant leur benjamin seul avec leurs épouses¹⁵. Tukusi passa tout ce temps à épiler les poils pubiens de ses belles-sœurs, ce que ses frères découvrirent à leur retour. Ils décidèrent alors d'aller s'immoler dans la plantation. Mais, avant cela, chacun d'eux se peignit le corps d'un motif différent, donnant naissance aux cinq variétés de maïs que cultivent les Kuikuro :

« Moi, qui prononce ton nom, je t'appelle, toi, Tukusi

Pour avoir maltraité les biens de tes frères aînés, je t'appelle

Moi qui prononce ton nom, je t'appelle, toi [NOM]

Pour t'être immolé par nostalgie de tes biens, je t'appelle ».

- 31 Cette formule se répète avec les noms des frères : Akangukaga, Ahúa, Gahuangaka, Kamajutí, Janamá, Janamagiti. Le bloc commence donc par celui qui déclenche l'intrigue du récit du maïs (Tukusi) et se termine avec l'énonciation dans le bon ordre des frères brûlés qui se sont transformés en maïs. Le deuxième macrobloc réfère à un récit moins important, mais qui est lié à l'ensemble des histoires ayant le maïs pour objet¹⁶. Le troisième macrobloc énumère les étoiles associées au cycle du maïs, en codifiant de façon ordonnée un savoir sur les saisons stellaires à l'intérieur de l'incantation. La formule se répète avec les différentes étoiles qui marquent le cycle horticole : étoile-canard (*ohongo*) pour l'essartage, étoile-petit faucon (*undütü*) pour les semis, étoile-œil rouge (*tinguhisuginhü*) pour la croissance et *ambisa*¹⁷ pour la cueillette :

« Moi, qui prononce ton nom, je t'appelle, toi, [NOM].

Pour être comme celui qui prend soin, je t'appelle ».

- 32 Le quatrième macrobloc se réfère au vent ou à la tempête et à un troisième récit sur deux personnages qui ont été tués par le vent. Il est identique au bloc qui clôt l'« incantation de baptême du péqui ». La même formule performative qui a ouvert l'incantation sert enfin à sa fermeture. L'incantation suit schématiquement la structure suivante :

Tableau 2. Structure de l'incantation du maïs¹⁸

LISTE	FORMULES
Ouverture (formule performative)	
	X (Fuuu, Tu iras par là, tu iras par là !) Y (Fuuu, Va par là, tu iras par là !)
Macrobloc I 7 blocs formulaires parallèles (noms des frères), tous identiques sauf le premier	
1 – TUKUSI	A (dire le nom, convoquer) B (événement mythique) A C (il abîme les biens chéris de ses frères)
2 – AKANGUKAGA	A D (les frères ont la nostalgie de leurs biens)
3 – AHUA	A D
4 – GAHJANGAKA	A D
5 – KAMAJUTI	A D
6 – JANAMA	A D
7 – JANAMAGITI	A D
Macrobloc II 2 blocs : récit secondaire, 2 personnages féminins	
1 – JAKANIGU	A E1 (événement mythique)
2 – SAKASIGU	A E2
Macrobloc III 4 blocs : étoiles	
1 – OHONGO (canard)	A F (pour être celui qui prend soin de)
2 – UNDÛTÛ (petit-faucon)	A F
3 – TINGUHSUGINHÛ (œil-rouge)	A F
4 – AMBISA	A F G (pour s'être scarifié pendant la collecte du maïs)
Macrobloc IV 2 blocs, chacun composé de deux sous-blocs	
1 – AGA (vent-batôn)	A H (ne traîne pas ton bâton derrière toi)
2 – AGA KUEGÛ (tempête de vent-batôn)	A H
3 – KUMASU (personnage mort par le vent)	A I (pour avoir été trouvé par les esprits)
4 – JAKULA (personnage mort par le vent)	A I
Fermeture	
	X Y

- 33 L'incantation du maïs est donc fondée sur une relation entre formules, récits et personnages. L'incantation du péqui présentant les mêmes caractéristiques, nous ferons l'économie de son analyse. En revanche, l'incantation du barrage de pêche offre une variation intéressante. Même si elle commence par une référence à un mythe d'origine des eaux, elle consiste principalement en une description du monde aquatique et de ses dangers. On y convoque une série d'êtres aquatiques, auxquels il est demandé d'être généreux et de ne pas dissimuler les poissons aux hommes¹⁹.
- 34 La structure paralléliste, les formules, la liste ordonnée de noms et la référence aux récits sont clairement des dispositifs stylistiques et mnémoniques, qui conduisent à une codification de l'information et à la production d'une temporalité tendue entre la juxtaposition d'images-événements et le développement narratif. Ces principes et leurs conséquences sont-ils également présents dans la musique et, en particulier, aux différents niveaux de la structuration musicale ?

Séquentialité et ordre

- 35 La musique *kuikuro* se répartit en deux domaines principaux : les chants chamaniques, qui sont presque tous en langue *arawak*, et les chants rituels, vocaux ou instrumentaux. Chaque ensemble de chants rituels est lié à un récit mythique et à un script rituel, formant ainsi un complexe à la fois mythique, chorégraphique et musical (Basso 1985 ; Menezes Bastos 1990). Les chants sont, selon les rituels, en caribe, en *arawak* ou en *tupi*, ou mêlent deux ou trois langues de ces familles linguistiques.
- 36 Le tableau 3 (voir ci-contre) donne la liste des ensembles rituels *kuikuro*, à laquelle on pourrait ajouter encore quelques événements ritualisés de moindre portée.

Tableau 3. Les chants rituels²⁰²¹²²

RITUEL	RITUEL/CHANT "ACCOMPAGNATEUR" ²⁰	CATEGORIE	GENRE ²¹	TOPOLOGIE	LANGUE PREDOMINANTE ²²
Kagutu	Jokoko Pagapaga	instrumental vocal vocal	masculin masculin masculin	aligné aligné aligné	----- ? caribe
Egitsü	Auguhi Hohof Atanga	vocal vocal instrumental	masculin masculin	aligné ? dispersé	caribe/arawak/tupi -----
Tiponhü		vocal	masculin	aligné	arawak/caribe
Hagaka		vocal	masculin	aligné	tupi/trumai
Jamugikumalu		vocal	féminin	aligné	arawak
Tolo		vocal	féminin	aligné	caribe
Nduhe	Ongosügü Kanga unduhugu Kuaku igisü	vocal vocal vocal	masculin masculin masculin	aligné aligné aligné	arawak arawak arawak
Takwaga		instrumental	masculin	dispersé	-----
Hugagü	Tsitsi Kuaku kuegü	vocal vocal vocal	masculin masculin masculin	aligné aligné aligné	arawak ? ?
Hüge oto	Gipugape	vocal vocal	masculin masculin	aligné aligné	? arawak/caribe ?
Aga	Tahaku	vocal vocal	masculin masculin	aligné aligné	tupi tupi
Jakuikatu		vocal	masculin	aligné	arawak
Kuigi igisü		vocal	masculin	aligné	arawak
Kuäbū		vocal	masculin	dispersé	caribe

- 37 Ce tableau permet de saisir l'étendue et la diversité du répertoire musical. Ce savoir est concentré entre les mains de quelques personnes, connues donc comme « maîtres des chants », qui, pour des raisons biographiques, les ont acquis et mémorisés (afin de les avoir, comme disent les Kuikuro, « dans leurs ventres »). Un maître doit toujours penser à ses chants : quand il s'allonge pour dormir, quand il chemine vers la plantation, quand il voyage. La rétention du savoir requiert un travail continu, quotidien, de la mémoire. Le processus d'apprentissage est très long et se donne par parties, ce qui suppose certains principes d'ordonnement. En premier lieu, il y a, comme nous avons déjà remarqué, deux types d'ensembles musicaux : ceux qui sont « alignés » (*tinapisi*) et ceux qui sont « dispersés » (*tapehagali*). Seuls les premiers font l'objet d'une transmission formelle et, en principe, forment un répertoire fixe ; les autres sont toujours des répertoires ouverts à l'innovation et leur transmission n'implique ni une relation maître/apprenti ni un paiement.
- 38 Comment s'organisent alors ces chants « en file » ? Il ne s'agit pas d'un unique ordre séquentiel, puisqu'ils sont divisés en différents sous-ensembles appelés *gepa*. Cette notion est centrale dans l'organisation des musiques rituelles. Elle désigne une collection d'objets identiques ou équivalents, un ensemble homogène²³. Dans le contexte musical, nous le traduirons par « suite », de façon à garder la terminologie utilisée par Piedade (2004), Mello (2005) et Menezes Bastos (2007). Comme ce dernier l'a montré pour le rituel du Javari, les suites sont associées à des moments et à des espaces rituels ; ou, autrement dit, elles sont associées à des formations chorégraphiques qui se déroulent dans un espace et un temps déterminés au sein du script rituel.
- 39 Celui-ci oppose deux espaces principaux liés entre eux par un espace de passage : à l'un des pôles se trouve l'anneau des maisons, qui peut être parcouru dans le sens des aiguilles

d'une montre ou dans le sens inverse, chaque maison formant un point dans un réseau circulaire ; à l'autre pôle se trouve le centre du village, devant la façade de la maison des hommes, lieu par excellence de l'action rituelle. Selon le rituel, différentes formations chorégraphiques peuvent se produire dans ces pôles, mais la formation qui unit l'un à l'autre est toujours la file. Ce trajet établit le lien entre le maître de la fête et le centre cérémoniel, car le passage de la place aux maisons (et vice-versa) a toujours comme point de départ ou d'arrivée la maison du maître de la fête. En termes de temporalité, les suites sont associées à des moments du jour et de la nuit, dont les principaux se situent entre le milieu de l'après-midi et le crépuscule, entre le crépuscule et le début de la nuit, et entre la fin de la nuit et l'aube (cf. aussi Menezes Bastos 1990).

- 40 Les suites peuvent, en outre, être associées à des moments précis du cycle rituel : ainsi, certaines ne sont jouées qu'au retour de la pêche collective, ou quand il s'agit de la dernière exécution du rituel, celle qui a lieu en présence d'autres villages invités. Les suites peuvent finalement être indexées à des séquences du récit mythique qui forme le (con)texte du rituel. Dans le cas du *Javari*, par exemple, une suite à la chorégraphie circulaire et lente correspond au moment où Soleil, après avoir tué le « maître de l'eau », va ressusciter Lune, son petit frère.
- 41 Il y a donc un ordre des suites qui confère, comme l'a souligné Rafael Menezes Bastos (2007), une structure séquentielle à l'ensemble. Cette séquentialité au niveau des suites est cependant moins linéaire que celle qui vaut entre les chants, c'est-à-dire entre les unités qui constituent chaque suite. Les suites sont ainsi indexées à des séquences d'actions rituelles, lesquelles ne sont pas rigidement alignées (*tinapisi*). À l'inverse, les pièces qui composent une suite forment une série ordonnée unique et linéaire, dont la représentation traditionnelle est la suite de nœuds sur un cordon du palmier *buriti*, et, aujourd'hui, la liste numérotée dans les cahiers d'écolier des jeunes.

Les suites de flûtes

- 42 Pour mieux comprendre l'usage de la logique ordinale et du groupement dans l'organisation du répertoire musical, nous présenterons ici des données sur les musiques des flûtes *kagutu*²⁴. Elles se divisent en 18 « suites » (*gepa*) associées à des moments rituels et donc à une structure spatio-temporelle. Comme nous l'avons vu, cette indexation leur fait suivre un principe d'ordre extérieur, mais pas exactement linéaire. La linéarité se rencontre à l'intérieur de la suite, qui est composée de 10 à 81 pièces se succédant selon un ordre strict.

Tableau 4. Les suites de flûtes *kagutu*

	SUITE	TRADUCTION	PIECES
1.	Etinkgakugoho (tolotepe)	"pour courir"	28
2.	Imitoho (tolo igisü)	"pour l'aube"	51
3.	Titálo	"direct"	40
4.	Kalapalo tologu	"chants des Kalapalo"	81
5.	Tihagi tangoho	"pour respecter/craindre la raie"	14
6.	Nahanahanā	onomatopéique	53
7.	Atsagalü	"devant toi"	15
8.	Emüngahundoho	"pour terminer"	28
9.	Tüheuntenhü	"lent"	23
10.	Timünó	"la paire"	25
11.	Tikankginhü	"allongé"	35
12.	Ahugutitoho	"pour le crépuscule"	28
13.	Ondoho	"pour le levant"	16
14.	Awüğü	nom d'un étranger	20
15.	Auga imitoho	"pour la levée du jour du poisson auga"	?
16.	Itsaengo	"y dedans"	24
17.	Sogoko	"renard"	23
18.	Jakitse	nom d'un petit oiseau	10

- 43 Nul aujourd'hui à Ipatse ne connaît toutes ces suites, mais Jakalu est considéré comme le « chanteur » le plus important car, en plus d'en connaître 15, il est le seul à maîtriser les suites les plus puissantes et dangereuses (*itsaengo, sogoko et jakitse*), qui sont elles-mêmes dites *itseke*, « esprit »²⁵. Regardons de plus près la structure interne d'une de ces suites pour mieux en comprendre la logique. Nous prendrons comme exemple les « chants de l'aube », *imitoho* (suite 2)²⁶ qui comportent 51 pièces, en incluant les trois dernières qui sont jouées au cours d'un aller et retour de la maison des hommes jusqu'à la maison du maître des flûtes :

Tableau 5. Les pièces de la suite *imitoho*²⁷²⁸

NOM DE LA PIÈCE	TRADUCTION
Kahegilü inetaho	Pour commencer fauibe
Kahegilü inetaho otahongo	L'autre pour commencer fauibe ²⁷
Iheuntegoho	Pour aller plus lentement
Iheuntegoho otahongo	L'autre pour aller plus lentement
Kusu	Un hocco (pl. mutum)
Kusu otahongo	L'autre hocco
Kutsagu	?
Kotänkigegü	Poule d'eau (Purple gallinule)
Kotänkigegü otahongo	L'autre poule d'eau
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Timulaha	?
Agüa	Mouche
Tsügi	Caurale soleil (Eurytyga helias)
Tsügi otahongo	L'autre caurale soleil
Tikagi	Raie
Jogokagi	?
Jogokagi otahongo	L'autre ?
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Kakagi	Poule
Kakagi otahongo	L'autre de poule
Kakagi	Poule
Kakagi	Poule
Agitajüa	Une aigrette
Agitajüa otahongo	L'autre aigrette
Atanga alüpe	À l'intérieur de la flûte atanga
Tungügi	Un serpent aquatique
Tungügi otahongo	L'autre serpent aquatique
Akusa	Esprit maître de la forêt
Akusa otahongo	L'autre maître de la forêt
Akusa	?
Ahi	Poisson chien (Hydrolus sp.)
Ahi	Poisson chien
Ahi	Poisson chien
Ahi inhangitaho	Pour se remettre du poisson chien ²⁸
Ahi inhangitaho	Pour se remettre du poisson chien
Kangzähü	Fourmilier à collier (<i>Tamandua tetradactyla</i>)
Ahego	Miel de fabeille ehgo
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Otsisigi	Un oiseau
Ügüha	Un petit poisson pacu
Tagahi	Poisson (Surubim lima)
Tugeme	Serpent (<i>Bothropus</i> sp.)
Tugeme otahongo	L'autre <i>Bothropus</i> sp.
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Igisü hekugu	Chant tout simplement/vrai chant
Ngotahongo etelü	Aller devant la maison
Ogopji	Revenir (au centre)
Hugombonga leha	De retour au centre

- 44 La majorité des pièces a des noms d'animaux : oiseaux comme le mutum, la poule d'eau, le caurale soleil, le héron, l'aigrette ; poissons comme le poisson-chien, le pacu ; un serpent du genre *Bothropus* et un autre aquatique ; mais aussi la mouche et le fourmilier. On trouve aussi le « maître de la forêt » et un type de miel. Certaines pièces, enfin, n'ont pas de nom et sont simplement désignées comme *igisü hekugu*, « son chant véritable », ou « son simple chant ». On voit que la liste n'est pas entièrement fermée, puisque quatre chants sont nommés d'après un animal domestique des Blancs (« poule »), et qu'un autre fait référence à une pièce provenant d'un autre instrument : « ce qui était à l'intérieur de la flûte *atanga* »²⁹.
- 45 Les pièces peuvent être solitaires (*tüindzajo*), aller par paire (*takongoko*) ou encore former un groupe de germains de 3 à 5 pièces (*tühisünkinhü*). La suite n'est ainsi pas composée d'une séquence ordinale homogène, mais elle est divisée en sous-ensembles de 1 à 5 pièces.
- 46 L'apprentissage se fait par séances dans lesquelles le maître entonne un ensemble de pièces que l'apprenti répète. À chaque fois, l'apprenti chante ce qu'il a entendu lors de la séance précédente et, s'il ne commet pas d'erreurs, il commence à apprendre un autre ensemble jusqu'à terminer la suite. C'est à ce moment qu'intervient le paiement.

La structure interne des pièces musicales

- 47 Qu'en est-il d'un autre niveau d'organisation, celui qui est interne à chacune des pièces ? Les Kuikuro distinguent deux éléments constitutifs de tous les chants : *iina* (la « base ») et *itsikungu* (la « rupture »)³⁰. La rupture est la variation, ou, si l'on préfère, le thème distinctif de chaque pièce. D'après les « maîtres de chants » kuikuro, les pièces formant

53 Pour les besoins de l'analyse, les segments ont ici été nommés avec les lettres de l'alphabet A, B, C, D, E, selon l'ordre d'apparition dans la pièce. Les variations ont été nommées X ; la pièce 9 en a deux, la seconde est ainsi appelée X² (Transcriptions 2 et 3). Chaque pièce a ses propres segments et ses propres variations. Les segments des pièces appartenant à la même suite présentent néanmoins beaucoup d'analogies. Comme on l'a vu, il existe à l'intérieur d'une suite des sous-groupes de pièces qui ont des segments de la base (*iina*) en commun : c'est le cas du segment appelé D dans la pièce 9 et C dans la 6. Ce qui, en revanche, est unique à chaque pièce sont les *patterns* formés par la succession des segments et des variations. La pièce 9, plus simple dans sa forme, possède un seul *pattern*, ABCD, qui alterne avec les deux X. La pièce 6 possède quatre *patterns*, dont le dernier est une modification du deuxième : il le répète mais en soustrayant à chaque répétition un de ses segments.

Transcription 2. Segments et variation de la pièce 6

The image displays six musical staves, each representing a different segment or variation of piece 6. The segments are labeled A through E, and the variation is labeled X. Each staff is in treble clef and contains a sequence of notes and rests. Segment A consists of two quarter notes: G4 and A4. Segment B consists of two quarter notes: G4 and A4. Segment C consists of a single quarter note: G4. Segment D consists of a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. Segment E consists of two quarter notes: G4 and A4. Variation X consists of a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, and C5.

Transcription 3. Segments et variations de la pièce 9

54 Dans les schémas 1 et 2, on a représenté la succession des segments, exactement telle qu'elle a été chantée par Jakalu lors de l'enregistrement. Entre un segment et le suivant, Jakalu chante l'accompagnement, qui n'a pas été reporté sur les schémas. Dans certains cas, les segments peuvent être exécutés à la suite, sans interruption, ce qu'on a indiqué en les soulignant : c'est le cas dans la pièce 6, avec le *pattern 2* (P2). Les segments D, E et A qui forment ce *pattern* ne sont pas séparés par l'accompagnement basé sur la note *mi* (Schéma 1).

Schéma 1. Succession de segments et schéma de la pièce 6

BABCD+E+**A**ABCC**X**BABCD+E+**A**ABCC**X**BABCD+E+A/E+A/**A**ABCD+E+A/E+A

PI P2 P1 P3 P1 P2 P1 P3 P1 P4 P1 P4

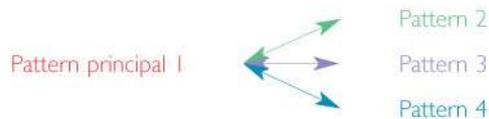
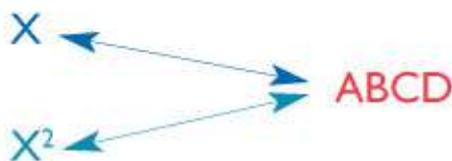


Schéma 2. Succession de segments et schéma de la pièce 9

XABCD**X**²ABCD**X**ABCD**X**²ABCD



- 55 Les *patterns* ont été mis en évidence en attribuant à chacun une couleur différente. Nous avons ensuite représenté le « schéma » de la pièce, à savoir la règle de parcours entre ces *patterns* qui sous-tend leur succession lors de l'exécution. Le sens de lecture du schéma est de gauche à droite et du haut vers le bas : dans le cas de la pièce 9, le premier élément du schéma, et le premier à être chanté, est X. La flèche passe ensuite au *pattern* ABCD : la flèche est à double sens, ce qui signifie que de ABCD on retourne vers le X, et ensuite à nouveau vers ABCD (il n'y a pas de flèche entre X et X², parce qu'ils n'apparaissent jamais côte à côte, mais toujours séparés par ABCD). De ABCD on passe alors à X² et on revient en arrière. Il semble que le nombre de répétitions des *patterns* et des X dans l'exécution n'est pas fixé. L'essentiel est que l'alternance soit faite selon les règles décrites par le schéma 2. Ce qui est appris par cœur par le musicien est un « support mnémonique » qui pourrait ressembler au schéma en question. Comme si le musicien disposait de pièces (dans le sens non musical) détachées et des instructions d'assemblage.
- 56 Cela est confirmé par l'analyse de la pièce 6. Elle s'ouvre avec l'exposition du *pattern* 1, BABC (après un A introductif, ce qui est assez courant tout au long de la suite), suivi par le *pattern* 2 ; on retourne au *pattern* 1; puis le *pattern* 3 est exécuté, suivi par 1. Ici, au lieu de passer au *pattern* 4, Jakalu revient au *pattern* 2, et il chante à nouveau la pièce dès le début. Cela ne se produit pas dans un autre enregistrement que nous possédons où l'exécution est linéaire : à ce point de la pièce, Jakalu passe en effet au *pattern* 4 et arrive à la fin. En regardant le schéma 1, on s'aperçoit donc que ce qui doit être respecté est la direction des flèches (le musicien ne peut pas passer directement du *pattern* 2 au 3, il est obligé de toujours revenir au *pattern* 1) et l'ordre chronologique d'apparition des *pattern* : le *pattern* 4 ne peut pas apparaître avant l'exposition de 1, 2 et 3. Le musicien peut néanmoins prendre la liberté de répéter un *pattern* déjà exposé avant de passer au suivant, à condition de revenir toujours au *pattern* principal : ce qui implique d'ailleurs une idée de hiérarchie des *patterns*, d'où l'idée d'appeler « principal » le *pattern* 1.
- 57 Si la première étape de l'apprentissage est la mémorisation des segments et des variations, le musicien est ensuite confronté à un travail de remémoration dans lequel il crée un *parcours sonore* à partir des éléments mémorisés. La rigidité des critères qui règlent la composition (ou plutôt la *re-composition*) de la pièce pendant le processus de remémoration permet au musicien d'exécuter à l'infini et sans fautes de très longues suites d'une grande complexité. L'alternance de *iina* et de *itsikungu* à l'intérieur des pièces révèle une conception de ce *parcours sonore* fondée sur une structure de blocs (les séquences de segments) et de variations (les variations appelées X dans les schémas). Il nous semble donc possible d'affirmer que les principes de séquentialité et d'ordre de la narrativité *kuikuro* trouvent une correspondance dans la façon de concevoir le discours musical des suites *kagutu*.
- 58 ❖
- 59 Comme on l'a dit, le Haut-Xingu est le produit d'un long processus d'hybridation entre des peuples d'origines et de traditions diverses, qui en sont arrivés à créer et partager une culture commune. Bien que ce complexe ait été souvent présenté comme homogène, il existe des nuances internes significatives qui se déploient sur un socle commun d'identité. À part la langue, l'unicité de chaque « peuple » est marquée par des variations minimales, mais suffisamment distinctives au sein d'une même tradition. Si les formes musicales et discursives paraissent presque identiques, les micro-variations sont, aux yeux et aux oreilles des natifs, suffisamment saillantes pour indexer de véritables

différences. Et ces différences sont importantes pour marquer l'autonomie politique de chaque « peuple » au sein du système.

60 Deux genres verbaux que nous avons analysés sont particulièrement importants pour remplir cette fonction : le premier est celui du discours du chef, le second est celui des chants rituels présentés lors des fêtes intertribales. Variations lexicales, différences de style vocal et de marcation rythmique distinguent chaque « peuple » et sa tradition. La perte de ce corpus implique donc non seulement l'impossibilité de produire la vie rituelle, mais aussi celle de marquer l'autonomie et la distinctivité au sein du complexe pluri-ethnique.

61 Cette étude préliminaire de quelques formes musicales et verbales kuikuro suggère que des principes très simples et extrêmement productifs permettent l'« encodage » et le *chunking* des informations à mémoriser et à restituer lors des rituels. On s'est surtout intéressé ici aux mécanismes d'ordonnement, de répétition, de variation et de co-indexation entre différents genres discursifs, tout en suggérant qu'ils traversent également les structures musicales. Dans ce dernier cas, on a cherché à indiquer que la relation entre les pièces (et à l'intérieur même d'une pièce) est aussi marquée par la répétition avec des variations minimales. Ainsi un ensemble musico-rituel contient-il des blocs parallèles qui sont eux-mêmes intérieurement parallèles, les différences tendant à être de plus en plus infimes à mesure que l'on s'approche des niveaux les moins inclusifs. Ce mode de construction de la différence au moyen de la répétition et de la variation produit une temporalité qui n'est pas de l'ordre du développement linéaire ou téléologique, mais plutôt du *déplacement*, qui, comme le remarque Menezes Bastos (2007 : 300), est fait d'avancées, de reculs et d'arrêts.

BIBLIOGRAPHIE

Ball, Christopher Gordon, 2007 *Out of the Park. Trajectories of Wauja (Xingu Arawak) Language and Culture*. Chicago, University of Chicago, PhD.

Barcelos Neto, Aristóteles, 2006 « De divinações xamânicas e acusações de feitiçaria : imagens wauja da agência letal », *Mana : Estudos de Antropologia Social* 12 (2) : 285-313.

Barcelos Neto, Aristóteles, 2008 *Apapaatai. Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, EDUSP.

Basso, Ellen B., 1973 « The Use of Portuguese Relationship Terms in Kalapalo (Xingu Carib) Encounters : Changes in a Central Brazilian Communications Network », *Language & Society* 2 (1) : 1-21.

Basso, Ellen B., 1985 *A Musical View of the Universe. Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Chaumeil, Jean-Pierre, 2006 « De fil en aiguille dans les Basses Terres d'Amérique du Sud : les cordelettes à nœuds », in Jean-Pierre Castelain, Serge Gruzinski & Carmen Salazar-Soler, eds, *De l'ethnographie à l'histoire. Les mondes de Carmen Bernard*. Paris, L'Harmattan : 113-128.

Déléage, Pierre, 2009 « Une pictographie amazonienne ». Manuscrit [inédit].

- Fausto, Carlos, 2005 « Sangue de lua : reflexões ameríndias sobre espíritos e eclipses », in *Wenner-Gren Conference Learning Religion : Anthropological Approaches*. Lisboa, Instituto de Ciências Sociais. Manuscrit [inédit].
- Fausto, Carlos, 2009 « Mil años de transformación : la cultura kuikuro entre el pasado y el futuro », in *Congreso internacional de antropología amazónica en los países andinos*. Lima, IFEA-CAAP-PUCP. Manuscrit [inédit].
- Fausto, Carlos & Bruna Franchetto, 2008 *Tisakisü. Tradição e novas tecnologias da memória (Kuikuro, Alto Xingu)*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, Museu do Índio, FUNAI.
- Fausto, Carlos & Michael Heckenberger, eds, 2007 *Time and Memory in Indigenous Amazonia. Anthropological Perspectives*. Gainesville, University Press of Florida.
- Fausto, Carlos, Bruna Franchetto & Michael Heckenberger, 2008 « Ritual Language and Historical Reconstruction : Towards a Linguistic, Ethnographical, and Archaeological Account of Upper Xingu Society », in Arienne Dwyer, K. David Harrison & David S. Rood, eds, *Lessons from Documented Endangered Languages*. Philadelphia, John Benjamins : 129-158.
- Franchetto, Bruna, 1986 *Falar Kuikúru. Estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, Museu nacional – Universidade federal do Rio de Janeiro, tese de doutorado.
- Franchetto, Bruna, 1989 « Forma e significado na poética oral Kuikúru », *Amérindia* 14 : 81-118.
- Franchetto, Bruna, 1992 « O aparecimento dos caraíba : para uma história kuikúro e alto-xinguana », in Manuela Carneiro da Cunha, ed., *História dos Índios no Brasil*. São Paulo, Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo – Companhia das Letras – Secretaria municipal de cultura : 339-356.
- Franchetto, Bruna, 1993 « A celebração da história nos discursos cerimoniais kuikúro (Alto Xingu) », in Eduardo Viveiros de Castro & Manuela Carneiro da Cunha, eds, *Amazônia Etnologia e História Indígena*. São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo – Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo : 95-116.
- Franchetto, Bruna, 2000 « Rencontres rituelles dans le Haut Xingu : la parole du chef », in Aurore Monod-Becquelin & Philippe Erikson, eds, *Les Rituels du dialogue. Promenades ethno-linguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre, Société d'ethnologie : 481-510.
- Franchetto, Bruna, 2001 « Línguas e história no Alto Xingu », in Bruna Franchetto & Michael Heckenberger, eds, *Os Povos do Alto Xingu. História e cultura*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ : 111-156.
- Franchetto, Bruna, 2003 « L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil) », *Amérindia* 28 : 213-248.
- Franchetto, Bruna, Mara Santos & Mutuá Mehinaku, 2007 « Concepts and Forms of Plurality in Kuikuro (Southern Carib, Brazil) », in *UMOP 35, Proceedings of the 4th Conference on the Semantics of Underrepresented Languages in the Americas*. Ed. by Amy Rose Deal. Amherst, University of Massachusetts, GLSA : 99-116.
- Grube, Nikolai, 2000 « L'Écriture glyphique : une porte ouverte sur l'histoire », in Nikolai Grube, ed., *Les Mayas, art et civilisation*. Köln, Könemann : 115-127.
- Heckenberger, Michael J., 2005 *The Ecology of Power. Culture, Place, and Personhood in the Southern Amazon, AD 1000-2000*. New York, Routledge.
- Humphrey, Caroline & James Laidlaw, 1994 *The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford, Clarendon Press / New York, Oxford University Press.

- Mehinaku, Mutuá, 2008 *Meu avó e as línguas*. Conference as invited speaker at SULA 4 (The Semantics of Under-Represented Languages in the Americas), Universidade de São Paulo. Unpublished.
- Mello, Maria Ignez Cruz, 2005 *Iamurikumã. Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, Universidade federal de Santa Catarina, tese de doutorado.
- Menezes Bastos, Rafael José de, 1978 *A Musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Brasília, FUNAI.
- Menezes Bastos, Rafael José de, 1990 *A Festa da jaguatirica. Uma partitura crítico-interpretativa*. São Paulo, Universidade de São Paulo, tese de doutorado.
- Menezes Bastos, Rafael José de, 1994 « Indagação sobre os Kamayura, o Alto Xingu e outros nomes e Coisas : uma etnologia da sociedade xinguara », *Anuário antropológico* 94 : 227-269.
- Menezes Bastos, Rafael José de, 2006 « Arte, percepção e conhecimento : o “ver”, o “ouvir” e o “complexo das flautas sagradas” nas Terras Baixas da América do Sul », *Antropologia em Primeira Mão* 85 : 4-21.
- Menezes Bastos, Rafael José de, 2007 « Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul : estado da arte », *Mana : estudos de antropologia social* 13 (2) : 293-316.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo, 2004 *O canto do Kawoká. Música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Florianópolis, Universidade federal de Santa Catarina, tese de doutorado.
- Salomon, Frank, 2001 « How an Andean “Writing Without Words” Works », *Current Anthropology* 42 (1) : 1-27.
- Salomon, Frank, 2004 *The Cord Keepers. Khipus and Cultural Life in a Peruvian Village*. Durham, Duke University Press.
- Severi, Carlo, 2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Éd. Rue d’Ulm – Musée du quai Branly (« Æsthetica »).
- Urton, Gary, 2003 *Signs of the Inka Khipu. Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*. Austin, University of Texas Press.

NOTES

1. Toutes les données ethnographiques présentées dans cet article se réfèrent aux Kuikuro, qui sont une population de langue caribe, d’environ 600 individus, habitant quatre villages dont le principal est Ipatse.
2. Pour une reconstitution archéologique de la formation du système, cf. Heckenberger (2005). Pour une approche multidisciplinaire de ce processus, cf. Fausto, Franchetto & Heckenberger (2008). En ce qui concerne le caractère plurilingue, cf. Franchetto (2001). Pour une critique de la vision homogénéisatrice de la « province culturelle » xinguanienne, cf. Menezes Bastos (1994).
3. Ici, nous sommes face à une variante interne à la constellation xinguanienne, en raison de la prédominance de l’arawak dans la vie cérémonielle. Il est possible que, chez les Wáuja, le plurilinguisme ne soit pas aussi marqué que chez les Kuikuro, pour lesquels la plupart des chants sont incompréhensibles. Plus précisément, ces chants qui étaient à l’origine en arawak ou tupi ont été adaptés à la phonologie kuikuro de sorte qu’ils sont aussi incompréhensibles, même à qui parle l’arawak ou le tupi.

4. Les données kuikuro sont transcrites selon l'orthographe établie par les maîtres d'école kuikuro avec Bruna Franchetto. Les correspondances entre les symboles écrits et les phonèmes, aussi que quelques sous-phonèmes, dont la prononciation n'est pas prévisible, sont les suivantes : *ü* (voyelle centrale haute), *j* (occlusive palatale voisée), *g* (flap uvulaire), *ng* (consonne nasale vélaire), *nh* (consonne nasale palatale), *nkg* (consonne occlusive vélaire prénasalisée).
5. Jakalu, son aîné, est aujourd'hui le principal maître des flûtes *kagutu* du village kuikuro d'Ipatse ; Magia, une de ses filles, est la principale chanteuse de Tolo, et son petit-fils Katagagü est le connaisseur des chants du *Javari* et de la fête du péqui, entre autres. Pour l'histoire de Nahum, cf. Basso (1973) et Mehinaku (2008).
6. Il y a quelques années, déjà équipé d'un magnétophone, Afukaká a payé les chants de deux ensembles rituels et obtint de Nahum les incantations de baptême du maïs et du péqui avant qu'il ne meure. Ce fut lui aussi qui conçut le projet de documentation que nous réalisons depuis 2002.
7. Le projet Documenta Kuikuro (DKK) est coordonné par Carlos Fausto, Bruna Franchetto et Mara Santos d'un côté, et par Afukaká Kuikuro, Mutuá Mehinako et Takumã Kuikuro de l'autre. Depuis 2000, nous avons réalisé la documentation systématique de la langue, des arts de la parole et de la musique kuikuro, surtout dans le contexte rituel. La base de données ainsi constituée est en cours de dépôt au Museu do Índio et au centre de documentation que nous avons bâti dans le village Ipatse. Une partie de ces données a été intégrée à la base de données numériques du programme Dobes (Max-Planck Institute et Volkswagen Stiftung).
8. Du point de vue du code, les récits mythiques semblent combiner un schéma génératif (qui permet l'improvisation) et une structure de codification assez rigide qui conduit au fait qu'un narrateur exécute le même récit mythique de façon très similaire, même quand les deux événements narratifs sont très éloignés dans le temps. Les récits, bien qu'ils soient caractérisés par une temporalité linéaire (un début, un développement et une fin), sont composés par la juxtaposition d'informations codifiées au moyen de blocs parallèles. Les Kuikuro affirment que « beaucoup d'autres histoires sortent » d'un récit et ils représentent cette idée graphiquement comme une ligne avec des ramifications, c'est-à-dire un axe central avec des ruptures/ramifications très similaire à la représentation graphique de la structure musicale (cf. Franchetto 1986).
9. Cette liste renvoie à des récits connus : le premier serait un chef enlevé par les Blancs au XVIII^e siècle (Franchetto 1992), tandis que les cinquième et sixième seraient les fondateurs du village Kuhikugu, dans les premières décennies du XIX^e ; le septième est le fils du sixième ; la seule femme chef est le dernier personnage (nous ne disposons pas d'informations sur elle à ce jour). L'enregistrement que nous utilisons ici a été fait par Bruna Franchetto avec le chef Afukaká Kuikuro en 1996.
10. Cette notion de succession ordinale est aussi exprimée par le concept de *enga*, qui signifie « ligne », « piste d'un chemin ». Une chose faite *tüengaki* (qui « a du *enga* ») est faite « dans le bon ordre », donc bien faite, et correctement.
11. Les Blanc sont ici appelés *itseke*, et pas *kagaiha* comme aujourd'hui. *Kagaiha* est une adaptation du mot tupi *karaíba* à la phonétique kuikuro. *Itseke* est un mot kuikuro qui indique la condition non ordinaire des êtres. La traduction plus communément utilisée est « bête » ou « esprit » (cf. Fausto 2005).

12. Sur la notion de *itseke*, que nous traduisons ici par « être extraordinaire », cf. note précédente.

13. Le nom *hitsindzoho* est formé par le verbe *hitsin-* (« prier », « baptiser ») et le suffixe nominalisateur *-toho* (« fait pour », « qui sert à »). *Ana hitsindzoho* peut donc être traduit par « fait pour prier pour le maïs ».

14. La version que nous utilisons ici a été enregistrée par Carlos Fausto avec Hopesê Kuikuro en 2006. Au moment de l'enregistrement, son fils Tsaná lui enjoignit à plusieurs reprises de parler *tinapisi*, « en file » (dans l'ordre). En écoutant la bande, Hopesê s'aperçut qu'il avait commis une erreur et demanda d'enregistrer à nouveau la totalité de l'incantation. Malgré cela, cette version fut critiquée par d'autres connaisseurs de l'incantation, car il aurait oublié d'inclure Taugi, le Soleil.

15. Dans la version de l'incantation présentée ici, l'exécuteur fait exceptionnellement référence à six frères.

16. Chaque récit d'origine compte des petits épisodes qui s'agrègent à lui sans participer du noyau de l'histoire principale.

17. Dans ce cas, l'indexation ne se fait pas entre genres verbaux mais entre un genre verbal (l'incantation) et un cycle naturel associé à son tour à une activité pratique. Cela suggère que l'indexation croisée de savoirs naturels et rituels peut être bien plus complexe que ce que l'on croit.

18. Les structures des formules sont indiquées à droite par les lettres majuscules (qui représentent le contenu des vers) et les chiffres (qui représentent une variante dans le contenu du vers autre que celle d'un personnage). À gauche, figurent les personnages numérotés qui occupent le *slot* de la formule.

19. Par la même formule de la prononciation du nom, l'incantation cite deux personnages mythiques. Ensuite, on convoque une série d'êtres aquatiques : le jaguar qui est le maître des eaux, le grand serpent, le poisson tucunaré géant (*Cichla sp.*), la grande raie. Après, on cite les noms d'espèces de poisson, insérés dans une formule dans laquelle on leur demande de ne pas diriger leurs flèches vers les pêcheurs. Curieusement, à la fin, apparaît une référence aux Trumai, un peuple qui est entré dans le système xinguanien au XIX^e siècle. Ils sont ici nommés pour servir de lest pour la partie inférieure du filet. Les Kuikuro racontent l'histoire de l'arrivée des Trumai dans le Haut-Xingu, en expliquant que leurs ancêtres étaient mi-humains mi-cabiais, ce qui leur conférait la capacité de rester très longtemps sous l'eau. On remarque comment une formule rigide reçoit l'influx des événements historiques à partir d'une indexation à un récit, dans lequel les événements historiques ont été préalablement condensés dans une structure narrative.

20. « Accompagnateur » est la traduction du terme kuikuro *akongo* (« celui qui vient avec, le copain »). Beaucoup de rituels comprennent des moments chorégraphiques associés à un groupe de chants spécifiques. Ce groupe n'est pas considéré simplement comme une « suite » (ou *gepa* – subdivision rituelle la plus inclusive, cf. *infra*) en plus.

21. « Genre » indique si les chants sont considérés comme masculins ou féminins par les Kuikuro. Certains hommes connaissent une bonne partie des chants féminins, mais nous ne connaissons aucune femme qui maîtrise le répertoire masculin. Beaucoup d'exécutions de chants masculins prévoient la participation d'un chœur féminin, tandis que les hommes ne font jamais de chœurs dans les chants des femmes.

22. Dans la majorité des rituels kuikuro, on trouve des chants en langue caribe, même si la langue prédominante est autre. Ainsi, par exemple, dans notre enregistrement des

chants Jakuikatu et Kuigi le chanteur a inclus, respectivement, une et trois pièces en kuikuro. Dans certains cas, ces chants font partie de la séquence alignée obligatoire, tandis qu'en d'autres ils sont dispersés. C'est le cas, notamment, de nombreux chants de dérision à forte connotation sexuelle, qui sont chantés pendant le rituel féminin du Jamugikumalu.

23. Ainsi, par exemple, lorsqu'on partage le produit de la pêche en deux moitiés, on dit *takeko kanga gepagü hegei*, « il y a deux ensembles de poissons ». On peut dire aussi *aetsi igepagüha egikiha nhatüi ahehitsoho*, « chaque groupe a cinq stylos » (Franchetto, Santos & Mehinaku 2007 : 111-114).

24. Il s'agit des « flûtes sacrées », dont la vue est interdite aux femmes, et qui sont connues comme *kawoka* chez les Wáuja (arawak) et *jakui* chez les Kamayurá (tupi). Fabriquées en bois dur et rougi, elles mesurent environ 1 mètre de longueur et possèdent 4 trous. Elles sont jouées en trio. La flûte soliste joue le matériel thématique et les autres accompagnent. Sur ces flûtes, cf. Piedade (2004) et Menezes Bastos (1978, 2006).

25. Kamankgagü, de son côté, connaît 14 suites, mais pas ces 3 dernières. Le chef Afukaka est le seul à avoir « dans son ventre » la suite *Auga imitoho*.

26. Imitoho est aussi appelée *tolo igisü*, « chants de *tolo* ». Le mot *tolo* a plusieurs significations : il désigne les oiseaux, les animaux domestiques, les chants et, surtout, une fête féminine dont les chants, tous en langue caribe, s'inspirent des mélodies des flûtes sacrées.

27. En kuikuro, la notion de *otohongo* est très productive. Elle désigne l'« autre pareil », le « pair de ». Ce mot est ainsi utilisé pour l'autre épouse d'un homme polygame, l'autre nom d'une personne, un synonyme, une phrase paralléliste, etc.

28. Le verbe *inhankgilü* signifie « sauver », « sortir quelqu'un d'une situation de danger ». Les chants du poisson *ahi* sont dits de « respect » et, pour cette raison, doivent être conclus comme si l'exécuteur sortait d'une situation dangereuse. Les chants « de respect » sont situés à des moments précis du rituel. Quand les flûtistes les exécutent, le maître des flûtes doit apporter la « nourriture de l'esprit », considérée comme tabou (*tainpane*) et consommée seulement par les participants les plus âgés.

29. Les flûtes *atanga* sont formées par deux tuyaux en bambou assez longs et sont jouées par deux instrumentistes produisant ainsi 4 notes différentes. Plus connues sous leur nom kamayurá, flûtes *uru'á*, elles ont été décrites par Menezes Bastos (1978).

30. Le terme *iina* désigne, par exemple, la base d'un arbre ou d'une fleur (l'endroit d'où sortent les pétales). C'est un mot qui connote quelque chose qui surgit de l'endroit en question. *Itsikungu*, en revanche, indique une bifurcation, une rupture, un détour.

31. Cette relation entre base (ou début - *inetoho*) et variation est représentée graphiquement au moyen d'un dessin très similaire à celui qu'a observé Franchetto pour les récits mythiques (voir note 8, p. 48).

32. L'exécution intégrale de la suite, dans la version « vocale » du musicien Jakalu, dure environ quarante-cinq minutes. Les deux relevés présentés ici ont été effectués à partir de cette version, enregistrée par Carlos Fausto et Didier Demolin en 2006. La durée des deux pièces analysées est d'environ deux minutes pour le numéro 6 et d'une minute et quarante secondes pour le numéro 9. L'exécution vocale des suites *kagutu* est une pratique assez courante et c'est ainsi que les maîtres transmettent le répertoire aux élèves.

33. Il s'agit d'un *mi* dans la version analysée. La distance entre les trous est toujours la même, tandis que les dimensions de l'instrument peuvent varier. Par conséquent, les notes produites par les flûtes ne sont pas fixées, seuls les intervalles sont constants.

RÉSUMÉS

Résumé

Les Kuikuro possèdent un vaste répertoire de récits, discours cérémoniels, prières, chants et musiques instrumentales. Les récits sont appris de façon informelle dans le cadre familial, tandis que les autres genres verbaux et musicaux sont transmis d'un maître à un apprenti contre paiement en objets de luxe. Les chants rituels forment un immense répertoire de grande valeur et très difficile à apprendre. Dans certains cas, plus de dix ans sont nécessaires aux musiciens pour arriver à maîtriser un complexe musical dans sa totalité et être en mesure de l'exécuter pendant un rituel. Dans cet article, nous analysons la distribution sociale de la mémoire et les formes internes de structuration de l'information qui permettent la mémorisation d'une si vaste tradition. Notre hypothèse est qu'il existe des formes communes aux arts de la parole et de la musique et que ces formes se fondent sur des principes basiques et productifs qui constituent un véritable art de la mémoire indigène.

Forms of Memory

The Kuikuro (Brazil) have a wide repertory of narratives, ceremonial utterances, prayers, chants and instrumental music. Narratives are learned informally in the family setting, whereas the other verbal and musical genres are conveyed by masters to apprentices in return for payments in luxury goods. Ritual chants form a vast, costly and hard-to-learn, repertory. Musicians sometimes need more than ten years to learn a full set of ritual music and be able to execute it during a ceremony. In this article, we analyse the social distribution of memory as well as the internal forms for structuring information that enable people to memorize such a vast tradition. It is hypothesized that there are forms common to both the verbal arts and music and that these forms are founded on very basic and productive principles, which constitute a true indigenous art of memory.

INDEX

Keywords : Indigenous People, Memory, Ritual, Music, Oral Tradition, Amazoni

Mots-clés : peuples indigènes, mémoire, rituel, musique, tradition orale, Amazonie, Kuikuro

AUTEURS

CARLOS FAUSTO

Universidade federal do Rio de Janeiro – Museu nacional Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, Brasil

BRUNA FRANCHETTO

Universidade federal do Rio de Janeiro – Museu nacional Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, Brasil

TOMMASO MONTAGNANI

École des hautes études en sciences sociales (Ehess) – Musée du quai Branly, Paris