

Collection du Musée de l'Homme

BRÉSIL Vol. 1

Musique Indienne du Brésil

Enregistré et édité par Simone DREYFUS-ROCHE, attachée au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme

FACE 1

MUSIQUE DES INDIENS DU HAUT XINGU

Le Xingu, un des grands affluents de rive droite de l'Amazonie, est formé par la réunion de cinq fleuves principaux dont le réseau, à la limite nord du plateau du Mato Grosso et de la grande forêt amazonienne, constitue un bassin triangulaire compris entre 52° et 55° de longitude ouest et 12° et 14° de latitude sud.

Cette vaste région du Xingu supérieur est aujourd'hui habitée par moins d'un millier d'Indiens appartenant aux trois grandes familles linguistiques Tupi, Arwak, Carib et au groupe isolé des Trumai. Sur son pourtour vivent d'autres tribus, Gê ou Tupi, dont les relations avec les « Xinguanos » sont le plus souvent mauvaises. Ceux-ci, du fait de la difficulté de pénétration dans ce bassin aux frontières malaisément franchissables, sont demeurés à la fois isolés du monde extérieur et en contact étroit les uns avec les autres. Ainsi, malgré les différences linguistiques persistantes, une unité culturelle a pu s'établir qui se manifeste en particulier à travers l'ornementation et la parure des corps, la construction de grandes cases elliptiques, les techniques (tissage, vannerie, poterie — quoique celle-ci semble être une spécialité Waura (Arwak), certaines cérémonies et le matériel instrumental que l'on retrouve tant chez les Kamayura (Tupi) que chez les Yaulapiti (Arwak) ou les Kwikuru (Carib).

Tous sont également pêcheurs et chasseurs à l'arc, entretiennent des plantations de manioc, de patates douces, de maïs, cueillent en forêt des fruits sauvages et sont, grâce à leurs plates pirogues d'écorce, de remarquables navigateurs.

Nous avons séjourné dans un poste du S.P.I., situé au bord du Tutuari, non loin de son confluent avec le Kuluene (12°43 de latitude sud, 53°26 de longitude ouest). Des nombreuses aldeias indigènes qui l'entourent, les Indiens viennent fréquemment y passer quelques jours ou quelques semaines, surtout à la saison sèche quand le travail dans les plantations ne les absorbe pas et que les eaux généreuses du Kuluene leur fournissent leur alimentation de base.

Seuls les Yaulapiti, dont le nombre est tombé à une vingtaine d'individus, sont installés autour du bungalow du poste de façon permanente, en attendant de réaliser leur espoir de reconstituer un village. Nous avons donc enregistré principalement la musique Yaulapiti et, à l'occasion de leur visite au poste, celle des Kwikuru et des Kamayura.

L'alternance de la saison des pluies et de la saison sèche impose à chaque village, dans le cours d'une année, deux séries d'activités nettement différenciées auxquelles sont étroitement associés des rituels propitiatoires. Le début de la saison des pluies est ainsi marqué par un cycle de danses dont le déroulement assure la réussite des travaux agricoles.

Anduvé (page 1), danse masquée des Indiens Kwikuru, est plus spécialement destinée à hâter la venue des premières pluies et à favoriser la croissance des arbres à fruits et des plantes. Deux danseurs, revêtus de jupes de paille de burity, des rameaux de feuilles fixés sur leurs bras et leurs épaules, la tête coiffée d'un casque de plumes rouges, jaunes, noires et blanches, le visage masqué par une épaisse voilette en filet, parcourent la place centrale. Ils tournent autour de deux hommes; l'un est assis sur un tabouret de bois qu'il frappe d'une demi calebasse vide et l'autre, debout, secoue le classique hochet indien : une calebasse remplie de graines, enfilée sur un manche de bois. Tandis que les masques crient et virevoltent, courbés vers le sol, les deux hommes chantent à l'unisson. Les moulinets plus

rapides du hochet accentuent par moments un membre de la phrase mélodique. La danse comprend six parties (trois seulement sont reproduites ici), coupées par quelques instants de repos. Chaque partie débute par une sorte de prélude où se font entendre seuls le hochet, les cris aigus des danseurs et la percussion rapide de la calebasse. Puis celle-ci se ralentit et sur son battement régulier, à quatre temps, commence la phrase des duettistes qui couvre deux mesures. Un bref final correspond au prélude. Le tempo de la danse va en s'accélégrant en même temps que la phrase mélodique s'allonge et développe de nombreuses variations. Peu avant la tombée de la nuit, la danse s'achève et les danseurs rentrent dans la case des masques se dépouillant de leur éclatante parure.

Flûtes de Pan (page 2). Les flûtes de Pan des Indiens du Haut Xingu sont composées d'un nombre variable de tuyaux fermés, tenus dans la main gauche du joueur et non ligaturés. Les instruments de simple divertissement, ils peuvent être joués seuls ou par paire, comme c'est le cas dans cet enregistrement.

A ses moments de loisirs, le jeune Indien, allongé dans son hamac ou assis dans sa case, aime tailler les minces roseaux et égrener de courtes mélodies. Parfois un compagnon se joint à lui et les deux flûtes combinent leurs notes en jouant soit simultanément, soit l'une immédiatement après l'autre. Cette dernière technique de jeu « en mosaïque » a d'ailleurs été relevée chez d'autres tribus indiennes de l'Amérique du Sud (Indiens Puinave de l'Orénoque, par exemple).

Les deux flûtes que nous entendons ici (l'une de quatre tuyaux l'autre, un peu plus longue, de deux tuyaux) débute par une série de notes répétées ou tenues et de trilles où se glissent les accords des tuyaux inégaux. Après cette introduction, la mélodie se développe monodiquement, la flûte à deux tuyaux terminant au grave les arpèges de la flûte à quatre tuyaux. Un Kamayura joue de la première, un Yaulapiti de la seconde. Derrière eux, debout, se tiennent deux autres Indiens appartenant respectivement aux mêmes tribus. Les spectateurs suivent attentivement le jeu des flûtistes et poussent, au début et à la fin du morceau, les cris d'animation qui accompagnent généralement toute musique. Le nom de la flûte de Pan, **wöpe** en yaulapiti, est le même que celui des grandes flûtes-à-bloc (cf. page 4).

Awaràu (page 3). Deux hommes yaulapiti, vêtus de jupes de fibres de burity, font le tour d'une petite place devant les cases, en martelant le sol de leurs pieds. Ils chantent en duo alterné, le second répétant ou achevant la phrase du premier. Leurs voix, par moments, se rejoignent à l'unisson sur une fin de phrase toujours descendante. Trois jeunes femmes les suivent silencieusement en essayant d'attraper un des rubans de leur jupe et déchainant, si elles y parviennent, l'hilarité des assistants. Mais le rire et les exclamations sonnent plus fort quand les hommes, s'approchant de quelques fillettes assises à l'écart, font mine d'en entraîner une dans leur groupe.

Flûtes-à-bloc (page 4). Deux tuyaux de bambou, de même facture mais d'inégale longueur, attachés l'un à l'autre par des lianes, constituent la grande flûte-à-bloc double, commune à toutes les tribus du Haut Xingu. De part et d'autre d'un nœud de bambou qui obstrue le tuyau à environ 10 cm de l'embouchure, deux trous ont été percés et partiellement recouverts à l'extérieur par une lame de bambou fixée sur la paroi au moyen d'un bloc de cire. L'air soufflé dans l'embouchure s'échappe par le premier trou et va buter contre la pièce de bambou qui le rejette dans le second orifice. De chacun des tuyaux liés, le flûtiste tire un son unique, comme il le ferait avec une flûte de Pan dont d'ailleurs, en yaulapiti, l'instrument porte le nom **wöpe**. (Les Kamayura distinguent **urua**, la flûte-à-bloc, de **aviraré**, la flûte de Pan).

La musique de flûtes-à-bloc est toujours exécutée par une paire d'instruments de longueurs différentes. Les tuyaux de l'une des flûtes de cet enregistrement mesurent approximativement 2 m, 30 et 1 m, 90, ceux de l'autre, plus courts, 2 m, 15 et 1 m, 70.

Les deux joueurs Yaulapiti soufflent soit alternativement, soit ensemble en élevant leurs instruments à l'horizontale. Ils en appuient l'extrémité sur une planchette de bois posée à même le sol quand ils reprennent leur souffle.

Les accords graves des **wöpe** se font entendre la nuit et n'accompagnent l'accomplissement d'aucun rituel. Alors que les Kamayura se promènent d'une case à l'autre avec leurs instruments, les joueurs Yaulapiti restent immobiles le temps que dure ce bref concert de musique profane.

Kwahahàlu (page 5). Le chant solo d'un masque qui déambule, à la nuit, de case en case, suit la danse de six hommes masqués que les Yaulapiti appellent **kwahahàlu**. Bien que ce nom soit le même que celui d'une danse de pêche des Indiens Aweti, il n'est pas certain que le rituel ait ici la même signification. Du moins les Indiens ont-ils affirmé que la confection des masques et leur danse avait pour seul but de guérir un des chefs blancs du poste, souffrant depuis plusieurs jours. Le costume des danseurs, en paille de burity, est composé pour les uns d'un pantalon serré aux chevilles, pour les autres d'une jupe, sur lesquels retombe une longue caçoule flottante dissimulant la tête et le buste. La caçoule des danseurs en pantalon porte, à l'arrière, un cadre de bois hémisphérique tendant un morceau d'étoffe peint de motifs géométriques rouges et blancs, celle des danseurs en jupe est resserrée au cou et, à son sommet, est enfilé un bâton maintenu horizontal, d'où pend une cordelette qui descend devant la face du danseur.

A leur sortie de la case où se fabriquent masques et flûtes sacrés, les six hommes, hurlant et gesticulant, se dirigent vers l'habitation du chef de poste qu'ils obligent à entrer dans leur danse. Les femmes assises dehors, le front et le tour des yeux barbouillés d'**uruku**, s'esclaffent en se moquant des mouvements grotesques des **Kwahahàlu** et de la maladresse de leur nouvelle recrue, tandis que les spectateurs hommes, tout aussi gais, se mêlent au groupe des danseurs. La joie et la confusion générales atteignent leur comble avec une distribution de **rapadura** (sucre de canne brut) faite par le héros — involontaire — de la fête. Quand, le soir tombé, tout est redevenu calme, deux des **Kwahahàlu** se promènent en chantant. Le lendemain seul des danseurs revêt son costume et, la nuit venue, parcourt le terrain du poste. On entend résonner ses pas sur le sol et bruire les pailles de sa jupe dans les intervalles de son chant entrecoupé de cris « en sirène ».

Ihaha (page 6). Six femmes Yaulapiti se rassemblent pour chanter **Ihaha** chaque jour, en fin d'après-midi, pendant les mois secs d'août et de septembre. Formant une ligne ou un arc de cercle, elles se balancent légèrement sur place, d'avant en arrière, tour à tour avançant ou reculant le pied droit. Leurs lourds colliers de coquillages polis, mêlés à la pacotille des perles bleues, frappent les poitrines nues au rythme du mouvement des corps. **Ihaha** est une longue suite de couplets variés et bissés qui se terminent par une sorte de refrain où revient, sur les paroles **Ihaha-kuhaha**, le même motif mélodique.

Nous n'avons pu obtenir d'informations précises sur ce chant. Il est peut-être relié au rituel **Amurikumalu** dont le mythe relate la grande colère des femmes et leur abandon définitif du village après que les hommes, partis à la pêche, eussent exagérément tardé à revenir et négligé de les approvisionner en poisson.

Collection du Musée de l'Homme

BRÉSIL Vol. 1

Musique Indienne du Brésil

Enregistré et édité par Simone DREYFUS-ROCHE, attachée au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme

FACE 2

MUSIQUE DES INDIENS KAYAPO.

De la région des savanes du Pará, situées entre les fleuves Araguaia et Xingu, jusqu'au bassin du Haut Xingu dont nous parlons plus haut, se trouvent disséminées des bandes souvent ennemies, quoique de même langue et de même culture, que l'on désigne sous le nom général de Kayapo du Nord. Plusieurs de ces bandes demeurent encore hostiles et sèment, à tort ou à raison, l'effroi parmi les populations **caboclas** du Xingu. L'établissement de contacts pacifiques et durables avec elles est une des tâches que s'assigne actuellement le Service de Protection des Indiens. Cette entreprise connut son plus récent succès en 1952 avec les Kubenkränken. Ceux-ci s'étaient détachés, il y a un peu plus de vingt ans, du groupe des Gorotire, à la suite de querelles intestines.

Autrefois nomades, parcourant la forêt à la recherche du gibier, des fruits sauvages et des cours d'eau poissonneux, Gorotire et Kubenkränken se sont fixés, les premiers sur le Rio Fresco, affluent du Xingu (7°51' de latitude sud, 51°08' de longitude ouest) où ils sont depuis 1937 sous le contrôle du Service de Protection des Indiens, les seconds sur le Rio Zinho, affluent du Rio Fresco, en amont des grandes chutes de la Fumaça (8°04' de latitude sud, 52°09' de longitude ouest) où ils se sont d'eux-mêmes installés après la sécession.

Le groupe linguistique Gê dont les Kayapo font partie est connu comme celui, parmi les Indiens du Brésil, dont la culture matérielle est la moins riche. Ignorant la poterie, le tissage, l'art de la navigation, les Gê ont par contre développé des institutions sociales d'une extrême complexité. Si le mode de vie traditionnel des Kubenkränken est encore peu modifié, celui des Gorotire a subi de plus profondes transformations depuis les vingt dernières années. Ceux-ci ont conservé à leur village la forme circulaire caractéristique avec, au centre du cercle, la maison des hommes (**ngobe**), tandis que ceux-ci l'ont perdue. Cependant tous ont abandonné les anciennes huttes de palmes et de branchages pour construire de vastes cases en terre séchée à l'imitation de celles des **caboclos** de l'intérieur du Brésil. Ils tirent toujours leur subsistance de la chasse, de la cueillette et de la pêche, cultivant d'autre part le manioc, les ignames, les patates douces. Les objets manufacturés sont réduits à la fabrication de l'arme essentielle : l'arc et ses flèches, de paniers, nattes, bandouillères et ceintures de vannerie. Il n'existe pas de récipients indigènes, hormis les grossesalebasses. Les instruments de pierre polie ont été complètement remplacés par les outils donnés ou échangés par le S.P.I. ou les étrangers (fort rares chez les Kubenkränken).

La musique des Kayapo est essentiellement vocale, accompagnée dans certains rituels par le hochet et, chez les Gorotire, par une courte trompe cylindrique en bambou que nous n'avons pas retrouvée chez les Kubenkränken. On nous a signalé aussi l'existence de bâtons entrechoqués, lors de danses de jeunes gens, mais nous n'avons pas eu l'occasion de les voir utilisés.

La saison sèche est en grande partie consacrée à l'accomplissement de différentes cérémonies dont l'octroi du nom aux jeunes enfants est une des plus importantes. En recevant un « nom de poisson » donné par son oncle maternel, l'enfant est intégré dans un des nombreux groupes entre lesquels se divise la société Kayapo. Nous avons assisté, au cours de notre séjour au village des Kubenkränken à diverses manifestations marquant l'attribution du nom **Bip** (le poisson **mambara**, en portugais) à quatre petits garçons.

Les hommes qui se réunissent au crépuscule sont appelés **mekrakaroré**, c'est-à-dire ceux qui ont de jeunes enfants (page 1). Leur chœur, très grave, qui procède par degrés conjoints et où l'on perçoit un curieux chromatisme, ne doit pas être entendu des femmes et des enfants qu'il mettrait en danger de mort. Assis sous un abri, à l'écart du village, ils chantent pendant une dizaine de minutes et, dès que l'obscurité s'étend, ils reviennent au village et s'abandonnent, dans la maison des hommes, au repos du soir.

Interrompue deux fois par le chant des **mekrakaroré**, une danse quotidienne groupe tous les hommes du village, à l'exception des deux chefs (page 2). Rassemblés devant la maison de l'un des futurs **Bip**, les danseurs prennent le départ en rang par deux et courent à travers le village, martelant fortement le sol de leur pied droit. Quelques-uns ont le bras gauche replié devant les yeux tandis que d'autres tiennent leurs armes à la main. Traversant la place centrale en diagonale, ils passent devant le **ngobe** et se dirigent vers la maison d'un autre enfant. Quatre fois, ainsi, ils sillonnent le grand cercle des cases et quand ils ont atteint la dernière maison, reviennent vers le **ngobe** où toute la file pénètre en poussant de grands cris joyeux. Tout en courant, ils chantent sur deux registres alternés. Les notes répétées, scandées par la marche, sont entrecoupées de cris. La phrase chantée à voix normale sur l'aller d'un parcours est reprise à l'aigu au retour.

Kurukango (pages 3 et 5) signifie jus de manioc. Les grandes danses en cercle que l'on désigne sous ce nom ont lieu pendant les mois qui suivent la récolte du manioc. Tous les habitants du village, hommes et femmes, garçons et filles, se déploient en arcs de cercle concentriques qui tournent en sens inverse des aiguilles d'une montre. Se tenant par la taille, ils avancent de deux pas sur le côté puis reculent d'un pas en arrière. Pendant deux heures environ, au coucher du soleil, leur ronde parcourt la place. Aux chants qui ont pour sujet le manioc ou la **macacheira**, il n'est pas rare de voir ajouter des couplets étrangers, appris au hasard de rencontres ou de visites. Ainsi, parmi nos enregistrements de **kurukango**, nous avons retrouvé des chants qu'un Kayapo-Mekranoti du Haut Xingu avait enseigné l'année précédente à ses « cousins » Gorotire, chants qu'il tenait lui-même, peut-être, des Indiens Juruna et dont les paroles restaient incompréhensibles aux Kayapo. Nous avons d'ailleurs eu maintes fois l'occasion de constater combien les Kayapo assimilent facilement mélodies et paroles étrangères et les intègrent dans leur propre répertoire. Il nous a paru intéressant de juxtaposer deux enregistrements de **kurukango**, l'un recueilli chez les Kubenkränken (page 3), l'autre chez les Gorotire (page 5).

On peut remarquer que le fond culturel commun s'est maintenu, malgré les influences extérieures, subies par les Gorotire. Cependant les Gorotire utilisent une trompe que les Kubenkränken ignorent.

Chaque chant se termine par de fortes exclamations descendant sur les notes graves de l'échelle. La danse ne s'interrompt pas dans les intervalles des chants mais se transforme, dans sa dernière partie, en un jeu de garçons et de filles en lignes affrontées : une rangée de filles au milieu de deux rangées de garçons qui marchent à la rencontre l'une de l'autre. À ce jeu correspond une accélération du tempo de la danse. Enfin les adultes, un moment arrêtés, les rejoignent et, regroupés en quatre lignes parallèles (les fillettes, les garçons, les hommes puis les femmes), ils dessinent ensemble le grand cercle du début. Alors que femmes et fillettes se dispersent, c'est en file que les hommes et les jeunes gens rentrent dans le **ngobe**, marquant ainsi la fin de la fête.

Kozi-Kozi (page 4). Les cris que l'on entend chez les Kayapo comme chez les « Xinguanos » sont, en même temps que la musique, un moyen par lequel les Indiens expriment leurs émotions, tristes ou gaies. Percants et déchirants quand ils accompagnent un mort ou un départ chez les Kayapo, ils peuvent être seulement joyeux et animés pour **kurukango** ou **anduvé**. Ils deviennent parfois véritable musique, en s'étagant mélodiquement sur plusieurs degrés de l'échelle.

Kozi-Kozi (la danse des singes) qui nous renvoie chez les Yaulapiti, nous montre un exemple de cris chantés, à l'imitation d'animaux.

Quand un homme a rencontré en forêt des singes hurlleurs qui se sont emparés de son ombre, il tombe très malade. Rentré

au village, il demande que l'on danse **kozi-kozi** pour le guérir. Ses compagnons confectionnent autant de masques de paille que l'homme a vu de singes. Chaque costume est surmonté d'un animal de coton sur une armature de bois.

Ainsi vêtus, les singes sortent à la nuit sur la place et, en se balançant de droite et de gauche, chantent alternativement. Leur voix est volontairement déformée et parfois chevrotante. Ils débutent et finissent tous ensemble, par des cris et des halètements. Le développement du chant est laissé à chacun d'eux, tour à tour. On notera la courbe descendante de leur mélodie et les cris « en sirène » qui terminent les couplets. Avant que les **kozi-kozi** ne rentrent dans la case des masques, l'homme qui avait perdu son ombre leur offre du poisson et de la bouillie de manioc.

Les Kaingang du sud du Brésil sont connus depuis longtemps par les récits des chroniqueurs et des voyageurs. Ils furent, comme la plupart des Indiens, pourchassés et décimés dans les siècles passés, jusqu'à ce qu'ils reçoivent la protection du S.P.I. On les trouve maintenant dans les états de Rio Grande do Sul, de São Paulo, de Paraná et de Santa Catarina où ils vivent misérablement d'agriculture et de chasse. Ceux du sud-Paraná, groupés autour de Palmas, se répartissent en deux villages dont celui de Chapecó est déjà sur le territoire de l'état de Santa Catarina. Ils offrent à l'ethnologue le désolant spectacle de leur existence marginale, d'une société déprimante où se mêlent sans dynamisme des survivances des anciennes structures détruites et des apports, mal assimilés, de notre civilisation.

La cérémonie dédiée aux morts que les Kaingang de Chapecó célèbrent chaque année au mois d'avril, au moment du « Jour de l'Indien », fêté officiellement dans tout le Brésil, est certainement la continuation d'une antique coutume. Du moins la musique qui l'accompagne ne doit-elle rien aux influences chrétiennes même si chants et danses se déroulent dans le cimetière, autour de tombes surmontées d'une croix.

Cette cérémonie est préparée une semaine à l'avance. Dans la forêt qui borde le village, les moitiés exogamiques, les **Kamé** et les **Kanyerú**, se groupent chacune autour d'un feu, entre-tenu de jour et de nuit. Leurs chefs chantent et récitent alors que les jeunes garçons s'amuse à souffler dans des trompes à pavillon. Le jour de la célébration arrivé, les moitiés, en deux groupes distincts, vont au cimetière, enclos rectangulaire qu'un partage dans le sens nord-sud consacre, pour la partie du couchant aux tombes des **Kamé** et pour celle du levant, aux tombes des **Kanyerú**. Chaque moitié se place devant les tombes de la moitié opposée que les **Pen**, seules femmes qui ont le droit de toucher les morts, nettoient. Elles posent ensuite des branchages sur les plus fraîches, celles qui recouvrent les morts de l'année écoulée. La cérémonie débute par une récitation du chef (page 6), suivie par la danse, autour de chaque tombe, des membres de sa moitié. Puis le chef, soutenu par un de ses assistants, chante, toujours accompagné de son hochet (**siksi**) qui appelle les esprits des morts. L'éclat d'une trompe traversière, mêlée aux bruits de la foule, donne un caractère étrangement casse à cette cérémonie d'où toute gravité est absente (page 7).

Les intervalles de quarts et de quintes sont fréquents. On peut comparer cette récitation mi-parlée, mi-chantée, à celle du chaman Yaruro (cf. Chants Indiens du Venezuela. L.D. 1, 33 1/3 t.m. Musée de l'Homme, Paris).

Quand les **Pen** ont enlevé et jeté au loin les feuilles disposées sur les tombes, la cérémonie dans le cimetière est terminée. Les moitiés réunies se dirigent alors vers la forêt où tous achèvent la journée, chantant et dansant dans un désordre total, titubant aussi, grâce aux boissons fermentées qu'ils ont absorbées depuis la veille.

Simone DREYFUS-ROCHE
attachée au Département d'ethnomusicologie
du Musée de l'Homme.