

**NOTE DE PRESENTATION DE LA
« COLLECTION VILLASANTE DE MUSIQUE TRADITIONNELLE ASHANINKA (1981-1985) »
ET PROJET DE RECHERCHE EN COURS**

Mariella Villasante Cervello

Anthropologue (*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*)
Chercheuse associée à l'Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú
Revista del Instituto Riva Agüero 2023-I [sous presse]

Après avoir consacré plus de 10 ans à l'étude de la violence politique de la guerre interne entre les Ashaninka et les Nomatsiguenga (Villasante 2019 et 2022), en décembre 2019 j'ai repris un ancien sujet de recherche : la musique et le monde spirituel des Ashaninka du fleuve Tambo (Satipo, Junín). Lors de mon premier travail de terrain, entre 1981 et 1982, j'avais recueilli plusieurs heures de chants et de pièces instrumentales dans les communautés de Cushiviani (Río Negro, Satipo, Junín) et Betania (Río Tambo). J'avais prévu de travailler sur ce sujet après avoir présenté mon mémoire de licence en anthropologie (PUCP, 1983), mais cela n'a pas été possible en raison de l'avancée de la subversion du Sentier lumineux dans la région de l'Amazonie centrale. Toujours avec cette étude en tête, en décembre 2019, j'ai emmené les cassettes enregistrées —admirablement bien conservées— à Satipo pour les écouter avec mon ami Armando Pérez, ancien dirigeant ashaninka de Betania. Il m'a aidé à identifier les chanteurs et les instrumentistes, et à donner des titres à leurs productions artistiques. Ce premier travail de catalogage a été achevé en septembre 2022 avec mon ancienne amie Luzmila Chiricente, dirigeante nationale ashaninka, qui a fondé la Fédération de femmes ashaninka, nomatsiguenga et kakinte en 1998.

Entre 2020-2021, pendant la pandémie, j'ai numérisé ce matériel abondant avec l'aide de Christophe de Beauvais, mon époux, et d'autres amis (Marc Thouvenot, Antonio Bartoli et Johanns Rodriguez). J'avais prévu de retourner au Pérou en 2020 pour poursuivre l'identification des enregistrements, mais la pandémie de Covid-19 m'en a empêché. Finalement, en février 2022, un laboratoire spécialisé en ethnomusicologie à Paris, le Centre de Recherches d'Ethnomusicologie (CREM-CNRS, Université de Paris-Nanterre), a gentiment accepté d'archiver le matériel musical des Ashaninka. Le travail de catalogage a été réalisé pendant plusieurs mois en collaboration avec Esther Magnière, documentaliste chargée des collections sonores au Centre National de Recherche scientifique (CNRS), que je remercie vivement pour son soutien technique. En décembre 2022, la « Collection Villasante de musique traditionnelle ashaninka, 1981-1985 » a été publiée sur la plateforme CREM, en accès libre pour faciliter sa diffusion auprès des chercheurs, du public intéressé, des Ashaninka du Pérou et, je l'espère, du Brésil.

Dans cette note préliminaire, je voudrais tout d'abord expliciter les hypothèses générales sur les croyances et la musique des Ashaninka qui guident ma recherche dans sa phase initiale. Dans un deuxième temps, je présenterai la collection de 159 items en détaillant les modalités des enregistrements, les thèmes musicaux recueillis et l'organisation de la plateforme CREM.

I. PROJET DE RECHERCHE : CROYANCES SPIRITUELLES ET ART MUSICAL ASHANINKA

Comme dans toutes les sociétés de chasseurs-cueilleurs, les croyances associées au monde spirituel, invisible à l'œil, sont très importantes chez les Ashaninka, les Nomatsiguenga et tous les peuples natifs d'Amazonie. L'historien Yuval Noah Harari (2015 : 35-40) a mis en évidence le fait crucial que les croyances, les mythes et les religions sont apparus au cours de la révolution cognitive grâce à l'émergence du langage, dont la caractéristique centrale est la capacité à transmettre des informations sur des choses qui n'existent pas, c'est-à-dire des entités que Sapiens n'a jamais vues, touchées ou ressenties. La capacité à parler de fictions est la caractéristique centrale de notre langage. C'est la fiction qui nous a permis d'imaginer des choses inexistantes telles que des esprits et des dieux, mais surtout de le faire

collectivement. Ainsi, les croyances et les mythes ont donné à nos ancêtres sapiens la capacité de coopérer en masse et de commercer.

Les « réalités imaginaires » ne sont pas des faussetés, ce sont des constructions sociales auxquelles beaucoup de gens croient, à tel point que cette croyance commune persiste, de sorte que la réalité imaginaire exerce une force réelle dans le monde sensible. Après la révolution cognitive, nous, Sapiens, vivons dans une double réalité : d'une part, la réalité sensible des rivières, des forêts et des animaux et, d'autre part, la réalité imaginaire des dieux, des nations et des sociétés. En résumé, « la capacité de créer une réalité imaginaire à partir de mots a permis à un grand nombre d'inconnus de coopérer efficacement. Mais elle a fait encore plus. Puisque la coopération humaine à grande échelle repose sur des mythes, il est possible de changer les formes de coopération en changeant les mythes, c'est-à-dire en racontant des histoires différentes. » (Harari 2015 : 45). Ces propositions conceptuelles lucides sont centrales pour comprendre le monde des croyances dans le monde invisible des groupes natifs de la jungle centrale et guident mon projet de recherche.

Les croyances et les arts musicaux des peuples natifs du Pérou ont été très peu étudiés à ce jour, et il n'existe pas d'ouvrage de référence dans le pays. Il en va de même pour l'anthropologie, l'histoire et la sociologie de l'Amazonie. Le monde spirituel des Ashaninka a été exploré par très peu de chercheurs, le premier étant l'anthropologue nord-américain Gerald Weiss (1975, 2005), suivi de l'anthropologue italo-péruvien Stefano Varese (1973, 2006), des anthropologues danois Soren Havlkof et Hanne Veber (2005), de l'éducatrice péruvienne Beatriz Fabián (2006) et de l'anthropologue péruvien Enrique Rojas (2004, 2014).



Photo n° 1 : Jorge Alejandro du village de Santa Rosa de Panakiari joue du *sonkari*, 1981 (©Villasante)

Les arts musicaux en tant qu'expression culturelle des peuples amazoniens n'ont suscité l'intérêt que de deux chercheurs : l'anthropologue et ethnomusicologue autrichien Bernd Bravec de Mori, qui a rassemblé la plus grande collection de pièces musicales péruviennes au monde parmi les groupes ethniques du fleuve Ucayali, en particulier les Shipibo (2011a, 2011 b, 2015), et la linguiste Elena Mihás qui a travaillé parmi les Ashaninka du fleuve Perené (2014, 2019).

Les peuples originaires d'Amazonie ont construit une vision dans laquelle les êtres humains cohabitent avec des êtres non humains, ou des esprits invisibles à l'œil, dans le cadre d'une relation constante. Il n'y a donc pas de séparation conceptuelle (forgée en Europe) entre nature et culture, un thème qui a été largement étudié par l'anthropologue français Philip Descola (2005), spécialiste des Ashuar [Jíbaro] de l'Équateur. Les croyances traditionnelles s'expriment à travers des récits et des mythes structurés sur les origines du monde et des êtres vivants. La transmission orale de ces récits se fait au niveau discursif et par le biais de chants dans lesquels les mythes ancestraux sont évoqués. Comme je le montrerai plus loin, les créations musicales ashaninka se distinguent en sacrées et profanes, les premières concernant les croyances cosmologiques qui incluent le voyage dans les mondes invisibles et la communication entre humains et non-humains, spécialité des chamans, guérisseurs et/ou sorciers (Métraux 2013). Les musiques profanes sont des expressions culturelles des émotions et des sentiments humains et sont considérées comme le produit de l'inspiration personnelle des interprètes, par opposition aux musiques sacrées inspirées par les esprits.

Dans l'Amazonie centrale, les croyances en un monde surnaturel, invisible à l'œil nu, sont influencées par les croyances chrétiennes depuis au moins le 19^{ème} siècle. De plus, depuis 1970, les églises évangélistes ont acquis une importance cruciale dans de nombreuses communautés proches des villes de Satipo, La Merced, Pichanaki, ce qui transforme la spiritualité des indigènes et conduit à l'émergence d'idées syncrétiques résultant du mélange de croyances traditionnelles et chrétiennes. Depuis 1980, la guerre interne a également produit son lot de changements idéologiques, sociologiques et culturels, malheureusement tous néfastes pour les sociétés traditionnelles. Aujourd'hui, l'abandon relatif de la langue maternelle a eu pour principale conséquence le déclin de la transmission des croyances et de la musique qui constituent l'essentiel du patrimoine culturel ashaninka. Dans ce contexte, ma recherche actuelle vise à mettre en lumière l'évolution de la relation entre production musicale, croyances et identité ethnique et, par la même occasion, à revaloriser le patrimoine musical et mythologique des Ashaninka et leurs identités ethniques.

La musique sacrée et profane des Ashaninka

Comme d'autres peuples originaires d'Amazonie, il existe chez les Ashaninka un lien profond entre le monde social et le monde naturel, peuplé d'êtres visibles (humains, plantes, animaux) et d'êtres invisibles (esprits bénéfiques et maléfiques). Contrairement aux sociétés modernes et urbaines, chez les natifs amazoniens, la vie en société et la nature sont intimement liées et non opposées (Lévi-Strauss 1964-1968, Métraux 2013, Descola 2005). Dans ce cadre, la musique vocale et instrumentale est considérée comme un moyen de communication entre ces deux mondes parallèles et entrelacés. Cette perception est très pertinente en anthropologie car, selon Claude Lévi-Strauss (1964), la musique est une forme de communication, une manière d'échanger des messages qui suit de près la communication verbale et les mythes [du grec *muthos*, histoire] en tant que récit qui propose une explication globale du monde et de la société humaine.

Pour les Ashaninka, la musique est un moyen d'échange entre humains et non-humains ; c'est aussi un moyen d'envoyer et de recevoir des messages, une forme d'expression sonore des sentiments, des émotions et des goûts esthétiques. Pour toutes ces raisons, la musique traduit l'identité culturelle des sociétés qui la créent. À ce stade initial de la recherche, je propose une classification globale des pièces musicales en deux grandes typologies classiques : la musique sacrée et la musique profane.

La musique sacrée est inspirée par les esprits (*pampoyaantsi*) et est exécutée lors de séances chamaniques avec absorption d'ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*, *kamarampi*) ; rappelons que les chamans (bénéfiques et maléfiques) sont les spécialistes de la communication avec les esprits et pour cela ils doivent entrer en transe en absorbant des hallucinogènes tels que l'ayahuasca. Comme d'autres peuples amazoniens, les Ashaninka croient que certaines maladies sont causées par des esprits maléfiques, c'est pourquoi les chamans (*sheripiari*) sont aussi des guérisseurs qui traitent les maux lors de séances de guérison, à l'aide d'ayahuasca, de tabac et de chants sacrés (Métraux 2013 : 115-125, Fabián 2021). Enfin, la musique sacrée est également utilisée dans les rites de passage (naissance, puberté, alliances matrimoniales, mort) et dans les hommages à la nature, aux divinités et aux esprits. Les chants et les pièces instrumentales sont mémorisés et transmis au sein des familles et entre parents ou alliés.

La musique profane évoque la vie sentimentale (l'amour, la nostalgie, les peines de la vie), le plaisir de vivre et de faire la fête ensemble, de boire du masato (*pearentsi*) et de bien manger. Ces chants ou pièces instrumentales peuvent être transmis et mémorisés par des interprètes expérimentés, mais il peut aussi s'agir d'improvisations basées sur des thèmes traditionnels ou des thèmes modernes influencés par la musique locale, comme par exemple la « *chicha ashaninka* » inspirée de la cumbia-chicha péruvienne, un genre de musique de danse très populaire.

Chants sacrés inspirés par les esprits [*pampoyaantsi*].

- Séances chamaniques avec l'ayahuasca [*maarentatsi*], rites de passage des adolescentes [*quimoshiretantsi ebankaró*], autres rites.
- Odes de remerciement [*nopasankijetiri*], de bénédiction [*amitakopantsi*] et d'hommage [*apampoyakotiri*] à la nature et aux esprits ou ancêtres [*maninkari*].

Chants profanes sur la vie sentimentale et les fêtes collectives

- Sentimentaux (liens d'affection entre parents, affection pour les enfants ou berceuses, liens d'amour, tristesse [*vashirepatsi*] pour la mort ou les chagrins de la vie).
- Festives [*koyanatatsi*] (célébration de la bonne vie, consommation de masato, fin de la fête).

Comme chez d'autres peuples indigènes d'Amazonie, la musique sacrée et profane des Ashaninka implique également une distinction entre les sexes. En général, les hommes et les femmes chantent et dansent séparément, et les hommes sont les seuls à fabriquer et à jouer des instruments de musique. En tenant compte de ce critère, les Ashaninka ont établi diverses combinaisons de chants masculins et féminins, accompagnés ou non d'instruments, et de chants et de danses masculines et féminines.

Selon le linguiste américain Willard Kindberg (1976), les Ashaninka distinguent cinq types de pièces musicales chantées et/ou instrumentales :

(1) Musique instrumentale jouée par les hommes lors des fêtes, où ils jouent un type d'antara [flute de Pan] appelé *isonkati*.

(2) La musique vocale des hommes lors des fêtes, lorsqu'ils boivent du masato ou de l'ayahuasca, appelée *ishirokoti* ; il s'agit de chants à la vie, au plaisir et en hommage aux esprits bienfaisants.

(3) Les femmes chantent et dansent avec joie lors des fêtes en reconnaissance des esprits, pour se souvenir des parents morts et vivants, et aussi pour évoquer leurs sentiments d'amour et de parenté ; cette musique est appelée *omaninketi* ou *nomaninkete*, et est bien représentée dans la collection Villasante (CREM), avec 87 pièces.

(4) Les hommes chantent et jouent du tambour pour remercier les esprits ou transmettre des souvenirs sentimentaux ; ces pièces sont appelées *itamporoti*.

(5) Les hommes peuvent aussi danser en se tenant par la main et en chantant *ishirokoti* ; cette variante est appelée *imatiki*.

D'autre part, on peut également distinguer deux types de production musicale lorsqu'elle est exécutée individuellement (solos de femmes et d'hommes appelés *paporiantsi*), et lorsqu'elle est exécutée collectivement (*vichiriantsi*). Les solos, chantés a capella ou avec un accompagnement instrumental, sont des chants profanes lorsqu'ils évoquent les sentiments et les émotions de l'amour, de l'affection, de la nostalgie ou du deuil ; et ils sont des chants sacrés lorsqu'ils font allusion à l'action de grâce ou à l'hommage aux esprits, à la communication avec eux lors de séances chamaniques, ou enfin lors de l'accomplissement de rites de passage.



Photo 2 : Femmes du village de Cushiviani dansent en se tenant par la main, 1981 (©Villasante)

D'après mes observations, les Ashaninka et leurs proches possèdent des instruments de musique fabriqués et joués uniquement par les hommes : le *sonkari* (antara en bambou avec 6 à 10 trous), diverses flûtes (*shiovirentsi*, flûte en bambou ou quena ; *covirentsi*, flûte en os), le tambour (*tamporo*) et l'arc à bouche (*shiovintsi* ou *pianentsi* ; *piompirintsi* dans le Gran Pajonal, arc court ou *noshiyoviti*). Les femmes peuvent utiliser des hochets à graines (*shonakoki*, *tanoki*, *konatiri*) ou des hochets à escargots pour accompagner les morceaux de musique, et ils sont également portés sur leurs robes (*cushma*) pour éloigner les mauvais esprits.

Pour séduire les jeunes filles ou dans les moments de méditation, les hommes jouent de l'arc à bouche (*shiovintsi*, *pijuana*), dont le son est très faible et mélodieux. Lors des séances de *sheripiari* (chamans), ils jouent souvent du *tamporo* (tambour) et chantent des couplets transmis par d'autres chamans, parents ou non, pour communiquer avec les esprits et guérir un malade. Le tambour est également utilisé pour

rendre hommage aux divinités, en particulier le soleil (*pavá*) et la lune (*kashiri*). Les autres instruments sont joués dans des situations festives.

En général, les femmes dédient leurs chants à l'amour, aux relations avec les proches (notamment les beaux-frères et les belles-sœurs) et aussi à l'hommage aux divinités et aux esprits. Les paroles des chansons évoquent souvent des oiseaux et d'autres animaux qui représentent, métaphoriquement, comme dans les mythes et les croyances, les personnes auxquelles il est fait allusion (amants, beaux-frères et belles-sœurs, beaux-parents). De nombreuses femmes utilisent la technique vocale du falsetto ou fausset dans leur chant, un ton de voix très apprécié tant pour ses valeurs esthétiques que pour l'idée que les esprits bienfaisants chantent ainsi. Ce style de performance vocale est attesté chez de nombreux peuples natifs d'Amazonie (Beaudet 1997). De même, certains solos de femmes ou d'hommes sont accompagnés par un ou plusieurs interprètes (duos, trios, chœurs). Enfin, lors de certaines occasions rituelles (rite de passage de la puberté à l'âge adulte), les hommes et les femmes chantent tous les deux.



Photo n°3 : Trois types de sonkari ashankina (©Villasante, collection personnelle)

Le chant collectif (*nopampoyeero*) a lieu entre les hommes et les femmes, ainsi qu'avec les deux groupes. Il y a également des chants et des danses de groupe (*nomankete*). Les hommes jouent du *sonkari* (antara en bambou) et dansent en zigzag en suivant le premier musicien-danseur ; cette danse est appelée *maninkerentsi*. Les femmes se tiennent par la main et suivent les hommes ou dansent séparément à leurs côtés. Il s'agit de situations festives, lorsque les familles et les amis se réunissent à l'occasion d'événements particuliers (mariages, visites de la famille ou d'amis), et la célébration se fait avec beaucoup de masato, de chants et de danses. À certaines occasions, les femmes se réunissent et

dansent main dans la main pour accompagner le chant triste de l'une d'entre elles pour diverses souffrances (deuil, perte du mari, perte des enfants, abandon) ; ces chants déchirants (et thérapeutiques) sont appelés *matikantsi*.

Pendant la guerre interne, de nombreux chants d'une profonde tristesse ont été élaborés pour la violence extrême, la mort, la maladie, la faim et la souffrance causées par les militants du Sentier lumineux et par les militaires parmi les Ashaninka et les Nomatsiguenga. Cependant, il ne m'a pas été possible de les recueillir car les personnes que j'ai interviewées ne souhaitaient pas rendre leurs témoignages publics, et nous les avons toujours menés en privé et souvent loin des villages. Les femmes qui connaissaient des chansons de la période de violence n'ont pas voulu les interpréter, car cela aurait attiré toute la communauté. Dans cette deuxième phase de recherche, j'ai devrais développer une stratégie particulière pour recueillir les souvenirs chantés de la guerre interne.

Pour étudier l'évolution de la musique traditionnelle, j'ai l'intention d'écouter et de comparer les musiques traditionnelles ashaninka recueillies par l'anthropologue péruvien Stefano Varese en 1968 dans le Gran Pajonal. Elles ont été publiées en 1969 sur le disque vinyle *Voces e instrumentos de la selva* (Casa de la Cultura 1969). Un exemplaire se trouve dans les archives du CREM à Paris. La face A a été compilée par l'anthropologue Alberto Chirif parmi les Awajun [Aguaruna], et la face B par Stefano Varese avec 17 chants et pièces instrumentales des Ashaninka [Campa] du Gran Pajonal. En octobre 2022, Varese m'a autorisé à transcrire et à traduire ces chants, ce dont je lui suis très reconnaissant. Dans un deuxième temps, j'établirai des comparaisons avec une centaine de chants des Ashaninka de l'Ucayali recueillis entre 2001 et 2004 par Bernd Bravec de Mori (Collection Bravec de Mori au Phonogrammarchiv (Académie autrichienne des sciences, Vienne). Malheureusement, les 19 chants recueillis par Kindberg auprès des Ashaninka du fleuve Apurímac en 1956 ont été perdus par SIL, bien que les paroles en ashaninka et en castillan aient été archivées (Kindberg 1976).

A Satipo, cette nouvelle recherche est menée en collaboration avec Luzmila Chiricente, Armando Pérez et Isabel Torres ; Bernd Bravec de Mori et Jean-Michel Beudet (CNRS, France) sont mes principaux interlocuteurs académiques ; et du point de vue institutionnel, je bénéficie du soutien de l'Institut Riva-Agüero-PUCP et du CREM (Esther Magnière).

II. LA COLLECTION VILLASANTE DE MUSIQUE TRADITIONNELLE ASHANINKA, 1981-1985 (CREM)

Les chansons et les pièces instrumentales de cette collection ont été enregistrées dans le cadre d'un travail de terrain portant sur un tout autre sujet : les effets du travail migratoire des jeunes Ashaninka dans l'extraction du bois sur le mode de vie familial dans la communauté de Betania. Comme je l'avais fait auparavant, je me suis arrêté quelques jours dans la communauté de Cushiviani (Río Negro, Satipo), et un soir, plusieurs femmes se sont réunies dans la maison de Marina Miguel, épouse de Saturno Chapay. Soudain, elles se sont mises à chanter et j'ai eu le temps d'enregistrer avec mon petit appareil, aujourd'hui préhistorique. Le lendemain, je leur ai fait écouter les chants et elles étaient ravies de pouvoir « s'entendre » ; alors, plusieurs femmes et quelques hommes ont accepté de revenir cette nuit-là, et le 25 septembre 1981, j'ai enregistré 15 chants, dont 2 huaynos en quechua entonnés par un homme d'Andahuaylas marié à une femme de la communauté.

Quelques jours plus tard, je suis arrivé dans la communauté native de Betania (Rio Tambo, Satipo), et une nuit, alors que plusieurs personnes visitaient la maison d'une femme du village, j'ai enregistré 15 chansons.

- Lorsque plusieurs personnes ont rendu visite à mes hôtes, Armando Pérez et sa femme Isabel Torres, je les ai invitées à écouter les chansons des Cushiviani. Ils ont été très impressionnés par la "nouveau" des chansons et m'ont dit « nous aussi, nous pouvons chanter ». Nous avons alors organisé plusieurs sessions musicales du 10 octobre 1981 jusqu'à mon départ en janvier 1982. J'ai ainsi recueilli

un total de 89 chansons et une quarantaine de pièces instrumentales. En juillet 1985, j'ai eu l'occasion de retourner à Cushiviani où j'ai encore enregistré six chansons.

- Les enregistrements ont été réalisés lors de sessions nocturnes, improvisées et spontanées, en présence d'un public de 5 à 20 personnes et sans consommer de masato [bière de manioc]. Les chanteurs et les instrumentistes sont décédés. Il est donc possible de publier leurs créations et de les rendre librement accessibles aux chercheurs, aux Ashaninka, aux natifs d'Amazonie et au grand public. A l'avenir, je demanderai aux interprètes l'autorisation de publier leurs chants sur la plateforme CREM à des fins de recherche.

- La Collection Villasante de chants et musique traditionnelle ashaninka est composée d'un total de 159 items : 119 sont des chansons, dont 108 sont chantées en langue ashaninka [añani] et 11 sont vocalisées dans d'autres langues (4 en espagnol, 3 en matsigenka, 2 en yine et 2 en quechua). A cela s'ajoutent des pièces instrumentales (29 en solo et 12 en accompagnement). Au total, 6 heures et 31 minutes de musique traditionnelle ont été numérisées. En mai 2023, les 9 cassettes originales ont été déposés comme don au CREM.



Photo n° 4 : Musiciens à Betania, 1982 (©Villasante)

- Les pièces musicales ont été cataloguées sur la plateforme CREM en tenant compte de la classification initiale des cassettes, présentées sous forme abrégée : Cushiviani (CUSHI 1 et CUSHI 2), et Betania (BET 1 à BET 14). Les 15 pièces musicales de Cushiviani 1 sont cataloguées avec "0" et

suivies du numéro de piste, par exemple : la chanson *Omokongatiro* [Voy alegrarme] correspond à : CNRSMH_I_2022_003_000_01. [CNRS et Musée de l'Homme]. Ensuite, Betania 1 commence par un élément instrumental (sonkari) : CNRSMH_I_2022_0022_003_001_01. La Betania 2 commence par la chanson *Okoime ojimé shirampari* [Elle veut l'avoir comme mari], CNRSMH_I_2022_0022_003_002_01. La transcription des chants en espagnol/castillan et en français est en cours. Ces informations précieuses seront ajoutées à la Collection en 2024. La publication des résultats est prévue pour 2025.

**Tableau N° 1 : Fichiers collectés en fonction de leur durée,
Nombre de pistes, nombre de chansons et de morceaux instrumentaux**

N° fichier	Durée (minutes)	N° Pistes	N° chants	Instrument solo	Instrument d'accomp.
CUSHI 1	26'66	15	15	--	1
BET 1	29'44	11	7	4	--
BET 2	26'46	17	16	1	--
BET 3	27'04	12	10	--	2
BET 4	28'42	15	9	6	--
BET 5	20'2	13	9	3	--
BET 6	31'08	12	8	3	1
BET 7	28'1	9	7	2	--
BET 8	29'64	9	7	2	--
BET 9	3'29	1	1	--	--
BET 10	18'81	9	5	4	--
BET 11	29'85	5	1	4	--
BET 12	28'34	8	8	--	4
BET 13	28'08	11	10	--	4
BET 14	20'95	6	6	--	--
CUSHI 2	19'64	6	6		
TOTAL	391'91 (6h31)	159	119 108 añani	29	12

Source: Projet de recherche Villasante 2022, plateforme CREM
(DOI: 10.7794/jsh9-eg55 ; <https://doi.org/10.7794/jsh9-eg55>)

• Les titres des pièces sont en langue ashaninka, et lorsque vous ouvrirez chaque pièce, vous trouverez les détails du catalogage que j'ai effectué en tenant compte de la liste des catégories créée par le CREM :

(1) Le titre traduit en anglais et en français, la date d'enregistrement, le type d'accès.

(2) Indications géographiques et culturelles : le pays, le lieu de l'enregistrement, la langue (Ashaninka, famille linguistique Arawak), la population ou l'ethnie [Arawak] et le contexte ethnographique en français et en espagnol dans lequel j'ai précisé : le thème, quelques phrases des paroles lorsqu'elles ont pu être recueillies et le style local (en français et en espagnol). Le reste des

catégories est en français. Les mots clés sont destinés à la classification générale de l'élément musical (i.e. *Fiesta*, *Canto de amor*, *Canto chamánico*, *Animismo*, *Ancestros*, etc.).

(3) Informations sur la musique, comprenant : les modes d'exécution (voix normale, voix de fausset) ; le style générique (selon la liste fournie), et le nom de l'auteur/compositeur), les appellations locales [Nom vernaculaire] n'ont pas pu être notées car il n'y a pas d'information sur les Ashaninka dans la liste proposée.

(4) Les données d'archivage prennent en compte : le catalogue de la pièce, la référence du collecteur [le classement de mes cassettes], quelques remarques et la date de la dernière modification.

(5) Données techniques : le type de support [Audio], et enfin la taille [Taille] de l'objet.

(6) Les éléments sont numérisés en version WAV et fournissent diverses données techniques (durée, résolution, taille, etc.).

Examinons quelques détails de la production musicale ashaninka (*ampatsantsi ashaninka*). Tout d'abord, rappelons que les instruments sont joués et fabriqués exclusivement par des hommes. Les principaux instruments sont : le *sonkari* (antara en bambou avec 6 à 10 trous), différentes flûtes (*shiovirentsi*, flûte en bambou ou quena ; *covirentsi*, flûte en os), le tambour (*tamporo*) et l'arc à bouche (*shiovintsi* ou *pianentsi* ; *piompirintsi* dans le Gran Pajonal, arc court ou *noshiyoviti*), que les hommes utilisent pour séduire les jeunes femmes ou dans les moments de méditation. On peut établir une typologie de la production musicale ashaninka en fonction du genre, en distinguant les pièces interprétées exclusivement par les hommes et les femmes, et celles interprétées conjointement par les hommes et les femmes (Tableau 2).

Tableau N° 2 : Typologie de la production musicale traditionnelle ashaninka (*Ampatsantsi Ashaninka*) en fonction des catégories de natifs et du sexe (homme, femme, les deux, homme et femme)

Typologie	Hommes	Femmes	Hommes et femmes
<i>Isonkati [sonkari]</i>	Fêtes		
<i>Itamporoti [tamporo]</i>	Souvenirs		
<i>Ishirokoti [tamporo]</i>	Chant et danse chamannique, avec ayahuasca		
<i>Omaninketi o Nomantiketi</i>		Chants	
<i>Maninkatsi</i>		Chansons de deuil	
<i>Maninkerentsi</i>			Danse en zigzag, H/F séparés
<i>Nomaninketi</i>			Danse
<i>Paporiantsi</i>			Chants en solo
<i>Vishiriantsi</i>			Chants
<i>Nomampopeero</i>			Danse H/F; ou H y M séparés

(Sources : Kindberg 1976 ; Mariella Villasante, données de terrain)

Hommes et femmes créent des pièces musicales tant dans le domaine de la musique sacrée, dédiée aux esprits, que dans le domaine de la musique profane, qui traite des sentiments humains, des espoirs et des peines de la vie (tableau 3). En général, les chansons sont héritées des parents ou des proches par alliance ou par filiation, mais il y a aussi une place importante pour la création individuelle de poèmes et de souvenirs chantés.

Les sentiments d'amour et d'affection entre les proches parents, notamment les beaux-frères et belles-familles, les belles-sœurs et les beaux-frères, occupent une place importante dans la production musicale des femmes. Elles apprécient la voix de fausset pour sa qualité esthétique et parce que l'on croit que les esprits chantent en fausset.

Tableau N° 3: Thèmes sacrés et profanes dans la musique ashaninka

Sacres	Profanes
Esprits	Sentiments
Chamanisme	Amour affection familiale
Rites de passage	Nostalgie
Hommages	Deuil

(Sources : Kindberg 1976 y Mariella Villasante, données de terrain)

De leur côté, les hommes, en particulier les *sheriari* [guérisseurs, chamans], consacrent de nombreuses chansons aux séances d'ayahuasca qui accompagnent les réunions chamaniques au cours desquelles ont lieu les conversations avec les esprits. Dans les rites d'adolescence des jeunes filles, il y a des rituels de chants masculins et féminins accompagnés d'instruments, en particulier le *tamporo* (tambour).

Dans la Collection Villasante, on trouve une majorité de chansons sentimentales chantées par des femmes (87) ; 10 chansons festives dont 6 pièces de ce que j'ai appelé la "chicha ashaninka", des chansons nostalgiques vocalisées à la fin des fêtes (7), des chansons de remerciement aux divinités (9), des chansons dédiées aux esprits de la forêt (7), des chansons chamaniques (9), et des rites de passage d'adolescentes (4). L'influence extérieure est évidente avec deux chants en quechua (2), avec des hymnes adventistes (3), avec des chants en langue matsigenka (3) et d'autres chantés dans la variante añani du Gran Pajonal (3).

Enfin, pour commencer à diffuser les pièces musicales de la Collection Villasante (CREM), j'ai inclus un CD de 28 pièces musicales dans mon livre *La guerra interna entre los Ashaninka y Nomatsiguenga, 1980-2000. Estudio de antropología de la violencia y Muestra fotográfica* (2022). Les 7 premiers morceaux sont des musiques sacrées de remerciement aux divinités et à la nature, des chants chamaniques et rituels. Les 21 pièces suivantes sont des musiques profanes, sentimentales, amoureuses et festives. J'espère que cette nouvelle recherche suscitera l'intérêt des anthropologues et des étudiants en sciences sociales en général pour entreprendre d'autres études sur la musique et les croyances des Ashaninka et de tous les natifs de l'Amazonie péruvienne.

Références citées

- BEAUDET Jean-Michel,
1997, *Souffles d'Amazonie*, París, Société d'ethnologie.
- BRAVEC DE MORI Bernd,
2011, [Las canciones de la gente verdadera: una antropología musical de las poblaciones indígenas del valle del río Ucayali en la Amazonía occidental del Perú], 2 vols., Tesis de doctorado en etnomusicología, Universidad de Viena. Resumen en castellano, 17 pp.
- BRAVEC DE MORI Bernd,
2004, *Colección de músicas amazónicas del Perú*, Phonogrammarchiv, Austrian Academy of Sciences, Vienne.
- CASA DE LA CULTURA DEL PERU,
1969, *Voces e instrumentos de la selva*, recopilación: Alberto Chirif (Aguaruna) y Stefano Varese (Campa), anotaciones de Josafat Roel, Lima, Universidad San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea. [Una copia digital se encuentra en los archivos del CREM].
- DESCOLA Philippe,
2005, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- FABIAN Beatriz,
2015, *Educación asháninka en comunidades nativas de la cuenca del río Tambo*, tesis de doctorado, Facultad de ciencias de la educación, Universidad Nacional del Centro, Huancayo.
- HARARI Yuval Noah,
2015 [2011], *Sapiens. Une breve historire de l'humanité*, Paris: Albin Michel.
- HVALKOF Soren et Hanne VEBER,
2005, Los Ashéninka del Gran Pajonal, en E. Santos & F. Barclay, *Guía etnografica de la Alta Amazonía*, Volumen V, Campa ribereños, Ashéninka, IFEA, Smithsonian Tropical Research Institute, Lima, Tarea Gráfica: 76-287.
- KINDBERG Willard,
1976 [1956], *Música de los campas ashaninka*, Datos etnolingüísticos n° 37, Instituto linguistico de verano. Colección de los archivos del ILV 2008. [Extractos en *Panorama de la música tradicional del Perú*, Escuela nacional de Música y Danzas folklóricas, Lima, 1966: 81-84].
- LEVI-STRAUSS Claude,
1964-1968, *Mythologiques*, París, Plon.
- LEVI-STRAUSS Claude,
1964, *Le cru et le cuit*, París, Plon.
- METRAUX Alfred,
2013, *Écrits d'Amazonie. Cosmologie, rituels, guerre et chamanisme*, M. BROHAN, Jean-Pierre
- MIHAS Elena,
2019, Documenting ritual songs: Best practices for preserving the ambiguity of Alto Perené (Arawak) shamanic pantsanti 'singing', *Language documentation & conservation* Vol. 13: 197-230.
- MIHAS Elena,
2014, *Upper Perené Arawak Narratives of History, Landscape & Ritual*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
- ROJAS Enrique,
2004, *Mythes de la création du monde, représentations du gibier et des plantes cultivées et définition de l'ordre social traditionnel chez les Campa Ashaninka de l'Orient péruvien*, Tesis EHESS.
- ROJAS Enrique,
2014, *El morral del colibrí. Mitología, chamanismo y ecología simbólica entre los Ashaninka del Oriente peruano*, Lima, Editorial Horizonte.

VARESE Stefano,

2006 [1973], *La Sal de los Cerros. Resistencia y utopía en la Amazonía peruana*, Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.

VILLASANTE Mariella,

2022, *La guerra interna entre los Ashaninka y los Nomatsiguenga de la selva central del Perú, 1980-2000. Estudio de antropología de la violencia y Muestra fotográfica*, Lima: Tarea, Instituto Riva Agüero-PUCP e Instituto de Defensa Legal.

WEISS Gerald,

1975, Campa Cosmology: The World of a Forest Tribe in South America, *Anthropological Papers* 52 (5): 217-588.

WEISS Gerald,

2005 [1975], Campa ribereños, en SANTOS Fernando y Frederica BARCLAY, *Guía etnográfica de la Alta Amazonía*, IFEA & Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales, Lima: Tarea Gráfica: 1-74.



Photo n° 5 : Pochette du CD (Villasante 2022)