



HAL
open science

Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina

Jean-Michel Beaudet

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beaudet. Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina : Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud. *Journal de la Société des américanistes*, 1999, 85 (1), pp.215-237. 10.3406/jsa.1999.1735 . hal-01657321

HAL Id: hal-01657321

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01657321>

Submitted on 6 Dec 2017

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

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

Polay, *Uwa* : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud

Jean-Michel Beaudet

Citer ce document / Cite this document :

Beaudet Jean-Michel. Polay, *Uwa* : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud. In: Journal de la Société des Américanistes. Tome 85, 1999. pp. 215-237;

doi : 10.3406/jsa.1999.1735

http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1999_num_85_1_1735

Document généré le 26/04/2017

Resumen

Polay, Uwa ." bailar entre los wayãpi y los kalina. Notas para una etnografía de las danzas amerindias en las tierras bajas de América del Sur. Se encontrará aquí una descripción comparativa de las maneras de bailar de dos pueblos indígenas de las Guayanas, los Wayãpi y los Kalina. A partir de esta descripción se extraen algunas líneas de observación etnográfica y se proponen elementos de caracterización general que se revelan pertinentes para la observación de las danzas de las tierras bajas de América del Sur : disposición y recorrido de los bailarines, movimientos fundamentales, relaciones entre movimientos de danza y movimientos cotidianos, elementos que estructuran los programas coreográficos.

Abstract

Polay, Uwa : dancing among the Kalina and the Wayãpi. Towards an ethnography of dance in native Amazonian cultures. This paper aims at a comparative description of the ways of dancing among two Amerindian peoples in the Guyana region : the Wayãpi and the Kalina. From this are drawn a few lines of ethnographic observation, and some elements of general characterization of dances in Lowland South America : arrangement and trajectory of the dancers, basic movements, relationships between dance and everyday movements, elements structuring choreographic programs. Key words : Amazonia, dance, movement, Wayãpi, Kalina.

Résumé

Cet article offre une description comparative des manières de danser de deux peuples amérindiens des Guyanes : les Wayãpi et les Kalina. A partir de celle-ci, on proposera quelques lignes d'observation ethnographique, des éléments de caractérisation générale des danses des Basses Terres d'Amérique du Sud : disposition et parcours des danseurs, mouvements fondamentaux, relations entre mouvements de la danse et mouvements quotidiens, éléments structurant les programmes chorégraphiques.

POLAY, UWA : DANSER CHEZ LES WAYĀPI ET LES KALINA
NOTES POUR UNE ETHNOGRAPHIE
DES DANSES AMÉRINDIENNES
DES BASSES TERRES D'AMÉRIQUE DU SUD

Jean-Michel BEAUDET *

Cet article offre une description comparative des manières de danser de deux peuples amérindiens des Guyanes : les Wayāpi et les Kalina. À partir de celle-ci, on proposera quelques lignes d'observation ethnographique, des éléments de caractérisation générale des danses des Basses Terres d'Amérique du Sud : disposition et parcours des danseurs, mouvements fondamentaux, relations entre mouvements de la danse et mouvements quotidiens, éléments structurant les programmes chorégraphiques.

MOTS CLÉS : Amazonie, danse, mouvements, Wayāpi, Kalina.

Polay, Uwa : *dancing among the Kalina and the Wayāpi. Towards an ethnography of dance in native Amazonian cultures.*

This paper aims at a comparative description of the ways of dancing among two Amerindian peoples in the Guyana region : the Wayāpi and the Kalina. From this are drawn a few lines of ethnographic observation, and some elements of general characterization of dances in Lowland South America : arrangement and trajectory of the dancers, basic movements, relationships between dance and everyday movements, elements structuring choreographic programs.

KEY WORDS : Amazonia, dance, movement, Wayāpi, Kalina.

Polay, Uwa : *bailar entre los wayāpi y los kalina. Notas para una etnografía de las danzas amerindias en las tierras bajas de América del Sur.*

Se encontrará aquí una descripción comparativa de las maneras de bailar de dos pueblos indígenas de las Guayanas, los Wayāpi y los Kalina. A partir de esta descripción se extraen algunas líneas de observación etnográfica y se proponen elementos de caracterización general que se revelan pertinentes para la observación de las danzas de las tierras bajas de América del Sur : disposición y recorrido de los bailarines, movimientos fundamentales, relaciones entre

* Université de Paris X, Département d'ethnologie, 200, av. de la République, 92001 Nanterre et CNRS. Laboratoire d'ethnomusicologie, musée de l'Homme, 17, place du Trocadéro, 75116 Paris.

Journal de la Société des Américanistes 1999, 85 : p. 215 à 237. Copyright © Société des Américanistes.

movimientos de danza y movimientos cotidianos, elementos que estructuran los programas coreográficos.

PALABRAS CLAVES : Amazonia, danza, movimiento, Wayãpi, Kalina.

1995. Zidock, le principal village wayãpi, sur le haut Oyapock. Tous les soirs au crépuscule, alors que la plupart des gens sont assis ensemble et boivent de la bière de manioc en conversant, leur attention est brièvement détournée par le passage des jeunes gens qui ont terminé leur match de foot : il n'y a plus assez de lumière pour jouer, et ils descendent se baigner à la rivière. C'est un spectacle remarquable que cette troupe de garçons entre quinze et vingt-trois ans vêtus de shorts et de maillots colorés portant de grandes chaussettes à rayures et des chaussures à crampon. Ils ont les cheveux courts, coupés à l'occidentale c'est-à-dire dégradés sur la nuque et qui contournent les oreilles, ils parlent fort en incorporant au parler wayãpi des expressions ou des mots créoles et brésiliens, ils marchent à grands pas frappés contre le sol, le buste un peu penché en arrière. Après ce passage remarqué, après le bain, ils s'intègrent à la réunion de boisson. Certains soirs, lorsque la nuit est avancée, lorsque les plus âgés et les petits enfants vont se coucher, ils apportent un électrophone (lecteur de cassettes, lecteur de CD) et dansent sur de la musique *zouk* des Antilles françaises, de la musique populaire urbaine d'Afrique de l'Ouest, ou encore sur de la *brega*, de préférence du Parà.

Ces parures et ces comportements (vêtements, manière de marcher, etc.) sont particuliers à ce groupe d'âge. Vers 23 ans, ces garçons sont déjà des hommes mariés, pères d'un ou deux enfants, et ils abandonnent peu à peu ces signes de la jeunesse : ils jouent de moins en moins au football, ils laissent pousser leurs cheveux, portent le pagne, dansent peu sur les musiques non-wayãpi, etc. On voit que ce marquage, cette définition d'une catégorie sociale (« les jeunes », mot qui n'existe pas dans le lexique wayãpi) s'effectue par l'appropriation d'objets et de langages extérieurs¹. C'est un processus ancien qui associe les hommes jeunes non-mariés, à l'innovation et à la périphérie : jusque dans les années 70, la nouveauté musicale, par exemple, venait principalement de mélodies jouées à la flûte solo, jouées presque exclusivement par les hommes jeunes, et presque toutes empruntées aux peuples voisins (Wayana surtout). Depuis les années 80, ces musiques individuelles sont très peu jouées ; ce changement me semble général dans les Guyanes, mais certains indices interdisent de le qualifier de disparition définitive.

Par cette entrée en matière, par cette description des choix des jeunes gens, je voudrais souligner l'importance du langage corporel, trop souvent vu comme dépendant du langage verbal. Dans cet exemple, gestes et attitudes contribuent à définir une catégorie sociale, un rapport à l'autre et des identités mêlées (personne, groupe de camarades, Wayãpi, amérindien, Guyanais, Amazonie du Nord Est...). On peut trouver, il est vrai, des mouvements particuliers associés à des types de discours, comme pour les récits mythiques yanomami², mais, de manière générale, les gestes ne sont pas que des surligneurs d'énoncés verbaux qui auraient l'exclusive ou la primauté du sens. Comme réquisit à l'étude des gestes, il faut postuler la possibilité d'une autonomie des systèmes de mouvements³, la possibilité qu'ont les mouvements de produire du sens, des catégories, des transformations...

Mais, comment avoir une connaissance anthropologique de ces mouvements ou d'organisations de mouvements comme les danses ? Avant cela même, comment tout simplement les observer et les décrire, de manière précise, complète ? En effet, c'est une évidence, mais qu'il est parfois bon de rappeler, une ethnologie de la danse, comme l'ethnomusicologie, comme tout anthropologie esthétique ne peut que partir des objets eux-mêmes et de leurs modes de production. Or, une anthropologie des danses de cette région reste entièrement à faire. À ma connaissance, en effet, nous ne disposons de presque aucune étude sur ce thème qui ouvre pourtant un champ immense. Cette véritable lacune concernant les basses terres s'inscrit, je pense, dans un retard général de l'ethnologie de la danse, retard lui-même inclus dans une histoire de la choréologie générale, laquelle est loin de disposer des mêmes outils théoriques et méthodologiques que la musicologie. Il serait trop long de développer ici une histoire de l'ethnologie de la danse⁴. Rappelons tout de même, en prenant l'ethnomusicologie comme élément de comparaison, que le livre de Curt Sachs, *Histoire de la danse* (1933), est contemporain de celui d'André Schaeffner sur les instruments de musique (1936). Sachs était plus isolé sur ce thème de la danse, il était aussi explicitement évolutionniste, alors que Schaeffner pour son « ethnologie musicale » disposait d'interlocuteurs plus nombreux, et partait d'orientations théoriques maussiennes. Ces circonstances épistémologiques ayant peut-être été déterminantes, à la différence de l'ethnomusicologie, les études d'ethnologie de la danse qui ont suivi ces textes fondateurs, sont restées peu nombreuses et éparses. L'article de Kurath, « Panorama of Dance Ethnology », célèbre parce que première véritable synthèse, ne date que de 1960. À la même époque, le livre de Guilcher sur les danses bretonnes (1963), compris dans un ensemble raisonné d'études sur les danses françaises, peut également être considéré comme fondateur, tant par la rigueur de l'observation, que par la connaissance intime de ces traditions chorégraphiques. Depuis, les travaux relevant d'une approche ethnologique de la danse se sont multipliés parallèlement aux études dites « d'anthropologie du corps ». Mais, malgré cet accroissement des études localisées, et malgré quelques propositions à prétention plus générale, l'ethnologie de la danse ne s'est pas encore constituée en discipline, avec assise institutionnelle et épistémologie propre⁵.

Pour en revenir aux amazonistes, l'article de Baldus (1955) est, je crois, le seul travail véritablement consacré à la danse ; il est centré sur la danse des Tapirapè, et, grâce à plusieurs longues citations, tente une approche comparative tout en insistant sur les différences. Les ethnologues spécialistes de cette région décrivent parfois les danses, mais, le plus souvent, ils restent extérieurs aux mouvements eux-mêmes, s'attachant aux circonstances, aux paroles des chants, etc. — « tournant autour de la danse », si je puis dire. Il est plus rare que des caractéristiques formelles nous soient données, et dans ce cas, elles ne sont pas intégrées à une analyse d'ensemble, d'un rituel par exemple. Dans son livre sur les Barasana, S. Hugh Jones (1979) consacre six pages d'annexe aux parcours des danseurs-musiciens. Il y rapporte la disposition des danseurs et leur orientation les uns par rapport aux autres, ainsi que par rapport à la *maloca*⁶. Plus près de l'ethnomusicologie, on trouvera une description un peu plus appuyée des danses suyà dans Seeger 1987, xavante dans Graham 1995 et des danses wayâpi dans Beaudet 1997. Ces quelques références sont indicatives et ne prétendent nullement à l'exhaustivité. Au total, c'est tout de même fort peu de choses.

Si des études sur la danse peuvent venir confirmer des interprétations sur l'organisation sociale ou la cosmologie, déjà élaborées par ailleurs — c'est le cas des travaux sur les danses andines de Van Kessel (1982) et Poole (1988) —, on peut s'attendre à ce qu'une attention portée aux mouvements et aux événements chorégraphiques nous apportent des découvertes, ou contredisent des analyses antérieures. J'espère pouvoir donner ici une idée des perspectives qu'ouvriraient des ethnographies soigneuses de la danse en Amazonie. Considérant le retard en la matière, le présent article se veut une esquisse générale introductive. Je tenterai de dégager quelques éléments de caractérisation des danses des basses terres d'Amérique du Sud à partir d'une description comparative des manières de danser de deux peuples amérindiens de Guyane : les Wayãpi et les Kalina. Je m'en tiendrai ainsi à une présentation de ces deux cultures chorégraphiques⁷, c'est-à-dire aux traits généraux, sans analyser les variations circonstanciées et les intentions véhiculées par ces choix particuliers. J'espère toutefois que ce premier travail permettra d'entrevoir une des étapes suivantes — le sens de la danse, les significations portées par les mouvements, les trajets et l'expérience physique des danseurs⁸.

Les outils descriptifs utilisés ici associent le cadre d'analyse (dispositif, parcours, gesticulation, etc.) proposé par J.-M. Guilcher dans ses travaux sur les danses des campagnes françaises (voir notamment Guilcher 1963 et 1971), aux principes et à la notation de Laban. De plus, je m'appuierai sur mes propres observations auprès de divers peuples des basses terres (Palikur, Arawak, A'uwê-Xavante, Takana, Chacobo, Weenhayek) pour proposer quelques ouvertures à prétention plus générale, sans toutefois chercher à donner une grille complète d'analyse de ces danses. Comme dirait Guilcher, il s'agira surtout ici de « curiosité » : des orientations de regard.

1. VISION D'ENSEMBLE

Chez les Wayãpi comme chez les Kalina les différentes musiques se répartissent en deux grands ensembles selon une distinction fondamentale : les premières sont collectives, c'est-à-dire jouées par plusieurs personnes et devant une assemblée, les secondes sont individuelles, c'est-à-dire jouées par un seul musicien et sans public caractérisé ; de plus, les premières ne sont mises en œuvre qu'accompagnées de bière de manioc, les secondes ne nécessitent pas de boisson. Or, la danse est toujours associée au premier ensemble de musiques ; elle se déroule toujours au sein d'une assemblée publique et demande une abondante consommation de boisson alcoolisée⁹.

danse	musique non-dansée
collective	individuelle
bière nécessaire	indépendante de la boisson

Cette distinction première peut s'appliquer à toutes les ethnies de l'Est des Guyanes et à de nombreux autres peuples des basses terres d'Amérique tropicale. Mais il en est pour qui la totalité de l'opposition ne vaut pas : par exemple, les Xavante, comme d'autres peuples gé, dansent et chantent en groupe mais sans boissons fermentées, et,

pour un rituel particulier les hommes d'une certaine classe d'âge doivent danser individuellement au centre du village. Baldus (*op. cit.*) mentionne aussi comme exceptionnel, un cas de danse solo chez les Tapirapè. Nonobstant ces deux exemples, les conditions de la danse — exclusivement collective et associée à la boisson — semblent très répandues en Amazonie. Ajoutons que « danse collective » signifie, pour la plupart de ces danses, homorythmie et homokinésie : les danseurs forment un ensemble où ils se meuvent selon le même rythme, la même pulsation, et faisant les mêmes gestes. On peut dire que, le plus souvent, ces ensembles dansent d'un seul geste. Les danseurs recherchent un « unisson gestuel » qui implique une homogénéisation des mouvements, une neutralisation des individualités gestuelles. Là encore, on ne peut pas qualifier ce trait d'universel dans les basses terres. De même que l'homophonie des chœurs, largement dominante dans cette région, doit être mise en relations avec d'autres formes vocales (voir, pour les Suyà par exemple, Seeger 1979), de même, c'est par l'observation des formes qui s'y opposent, que l'homokinésie pourra être pleinement comprise.

Par ailleurs, la grande distinction reconnue souligne l'étroite interdépendance entre danse et alcool chez de nombreux peuples d'Amérique du Sud. En Amazonie du Nord-Est, il ne saurait y avoir de musique communautaire sans boisson. Danser sans boire est inconcevable. À travers cette forte association, musique et alcool contribuent à structurer les fêtes dans une programmation conjointe, et réactivent une définition formelle des relations entre les hommes et les femmes. Chez les Gé encore, c'est la nourriture cérémonielle — en particulier les gâteaux de maïs — qui prend en charge la part féminine répondant à la musique et à la danse des hommes ¹⁰

Chez les Kalina ¹¹, les grandes cérémonies de deuil associent deux formes musicales collectives : d'une part, le chant des hommes qui s'accompagnent des grands tambours *sambula* ¹², et devant lesquels dansent ceux — hommes et femmes — qui assistent à la fête ; dans ce cas, les danseurs ne sont pas ceux qui produisent la musique. Et, d'autre part, le chant des femmes, essentiellement les deuilleuses, qui dansent elles-mêmes sur leur propre chant, qu'elles rythment avec des hochets sur pique *ka:lawa:si*. Ces deux formes musicales et chorégraphiques sont simultanées pour la plus grande partie du rituel. Le passage de l'opposition de ces deux formes à une seule danse commune constitue le programme même de la cérémonie de deuil la plus importante ¹³.

Cette distinction permet de dégager un premier critère général de caractérisation des relations entre danse et musique : les instrumentistes/chanteurs sont-ils en même temps danseurs ? C'est le cas le plus fréquent dans les basses terres d'Amérique du Sud, et cela a des implications importantes sur l'expérience corporelle et émotionnelle des musiciens-danseurs, sur les jeux rythmiques et dynamiques (rapports d'intensité) entre musique et danse, et aussi sur la perception de la musique par les non-danseurs car les sources sonores se déplacent sur l'espace de danse ¹⁴. Mais surtout, comme dans l'exemple kalina que nous venons de voir, cette distinction peut caractériser les répertoires et les événements rituels ; et cela vaut apparemment pour de nombreuses expressions chorégraphiques des basses terres. Ainsi, dans le grand rituel *wai'a* des A'uwê-Xavante, les séquences où les hommes dansent en chantant eux-mêmes encadrent l'agression formelle, dansée, des initiés, cette agression étant guidée par des hommes âgés qui chantent assis en jouant du hochet.

À côté des formes chorégraphiques propres à chacun de ces peuples, il en existe d'autres qui leur sont allogènes. Aujourd'hui, en effet, les Kalina et les Wayâpi, de même que les autres peuples de cette région, dansent aussi sur des musiques créoles des Caraïbes (cadence, zouk, reggae, etc.) ainsi que sur des succès des variétés africaines ou sur de la Brega du Brésil.

Ces dernières pratiques chorégraphiques sont totalement distinctes des premières. Tout d'abord, la musique n'est pas exécutée sur le moment par des gens du village, mais elle est préfabriquée par des non-amérindiens ; préconditionnée, elle est diffusée par des électrophones qui doivent être acquis dans le commerce. Ce sont les jeunes garçons non-mariés qui manipulent ces électrophones ; ces musiques et ces danses sont considérées comme une affaire de jeunes, même si des adultes dansent parfois dessus. Chez les Wayâpi, ce sont les jeunes qui organisent spontanément ces petits bals tandis que, chez les Kalina, ce type de soirée peut aussi être organisé par des adultes, par exemple pour des commémorations empruntées à la culture coloniale (baptêmes, anniversaires, etc.), mais, là encore, ce sont surtout les jeunes qui dansent.

Du point de vue de la chorégraphie proprement dite, ces danses créoles¹⁵ sont exécutées par un ensemble hétérogène de couples ou d'individus, dispositif qui n'existe pas dans les danses kalina ou wayâpi. Individus et couples se déplacent peu sur l'aire de danse, alors que la forme du parcours est souvent une composante essentielle des danses indiennes. Enfin, les mouvements de base mettent en œuvre une rotation ou un balancement latéral des hanches, mouvements également étrangers aux danses kalina ou wayâpi.

L'étude de ces manières de danser non-amérindiennes nous apprendrait beaucoup sur les rapports des uns et des autres à la créolité et sur l'émergence de la catégorie sociale « jeunes ». Mais une importante question que semblent poser ces différentes manières de danser, est celle de l'étanchéité. En effet, les mêmes personnes peuvent, dans les mêmes villages, danser sur des musiques amérindiennes ou sur des musiques non-amérindiennes, mais il est rare que ce soit en même temps, et il n'y a pas de mélange musical ou chorégraphique¹⁶. Il s'agit donc d'une distinction très forte, au demeurant largement répandue en Amazonie (Beudet 1982). Il serait trop long de l'analyser ici, mais comprendre cette question de l'étanchéité ou du mélange chorégraphique comme un choix de civilisation semble une manière positive d'aborder les transformations en œuvre dans ces villages. Bien sûr, une étanchéité absolue et générale n'existe probablement pas ; en particulier, je ne dispose pas encore d'éléments de comparaisons diachroniques suffisants pour pouvoir affirmer en toute sûreté que les chorégraphies kalina ou arawak ne comportent aucun emprunt aux danses européennes ou africaines. Il est fort possible aussi que certains éléments chorégraphiques palikur soient des emprunts aux danses européennes du début du XVIII^e siècle. Ailleurs, les Moxenos de Bolivie, contredisant cette généralité, offrent un remarquable exemple de synthèse chorégraphique dans les basses terres (*cf.* Becerra Casanovas 1977). L'important toutefois est que Kalina et Wayâpi d'aujourd'hui affirment cette distinction entre leurs danses et les danses non amérindiennes. Autrement dit, les objets et les caractéristiques formelles des danses sont, comme toujours, à considérer également comme les vecteurs de représentations identitaires. Le tambour *sambula* des Kalina, par exemple, est, d'après sa forme et son nom, vraisemblablement d'origine européenne.

Mais, par les gestes qui lui sont associés, par les représentations qu'il véhicule, il est pleinement kalina, c'est même un des principaux outils avec lesquels les Kalina se différencient des autres Indiens, et surtout des non-Indiens ¹⁷.

2. ASPECTS FORMELS

2.1 Disposition et parcours

Chez les Wayāpi, les danses se déroulent en extérieur sur la place principale du village ou sur une des placettes secondaires. Le choix de ce lieu correspond à la signification politique donnée à chaque danse particulière : avancée d'une des « factions », unité villageoise, alliance avec un village voisin. Le nombre de danseurs — de dix à trente — dépend du répertoire choisi, et est en proportion de l'ampleur politique accordée à la danse. Le sol est nettoyé avant la danse, et il est en général dur, damé par l'usage quotidien et par la pluie.

Comme nous l'avons vu, pour les Wayāpi toute danse est associée à une musique collective ; danser seul est inconcevable. La disposition des danseurs-musiciens — le dispositif chorégraphique — est lui aussi commun à de nombreux peuples amazoniens : c'est une danse en chaîne — *molaytāākũ* — *oymoikupa* « les danseurs s'alignent » (littéralement : « les danseurs se font collier de perles ») —, et les mouvements des danseurs sont synchrones. Chaque danseur a la main droite posée sur l'épaule gauche du danseur (ou de la danseuse) précédent. Les danseurs ne sont ni exactement côte à côte, ni vraiment les uns derrière les autres ; ils avancent en diagonale par rapport à l'orientation de leur buste (voir figure 1). Lorsque les femmes participent à la danse, elles tiennent le bras gauche de leur cavalier respectif et ne marquent pas le pas, se contentant de suivre leur cavalier en marchant. Cette « passivité » systématique des danseuses est fréquente également en Amazonie ¹⁸, mais elle n'est pas générale : dans les Guyanes, outre les femmes kalina, les femmes Tiriyo (Rivière 1969, pl. 2), palikur, arawak dansent parfois de manière très active, et cela peut être un critère distinctif tant entre différents groupes qu'entre différentes danses d'un même groupe.

Pour toutes les danses wayāpi, la chaîne des danseurs est le plus souvent de forme circulaire et se déplace dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Ce parcours peut admettre de nombreux reculs et méandres, mais il ne se recoupe jamais lui-même et la ligne ne s'enroule pas ; l'effet premier en est que les danseurs ne se tournent jamais le dos.

Si l'on compare ces parcours formalisés par la danse aux cheminements de tous les jours, on constate que, dans la vie quotidienne, les déplacements s'effectuent selon des chemins, des lignes au sol qui sont globalement prédéterminées, et qui sont d'autant plus déterminées qu'on s'éloigne du village. En forêt, on ne s'écarte du tracé du chemin que pour tirer ou chercher un gibier. Au village, les parcours d'une personne donnée sont prédéterminés avant tout par les configurations socio-spatiales (« quartiers » du village), avec une plus grande densité de déplacements dans son propre quartier, et on n'y voit pas de tracés au sol géométriques comme chez les Gé (en particulier les célèbres cercles à rayons des villages kraho) ¹⁹.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1. - Cérémonie de l'éventail *tapekwa*, menée par Tatu.
Village Zidock, 1988 (photo M. Lucas)

Lors de la danse wayâpi, en revanche, les déplacements de la chaîne des danseurs s'effectuent selon des circonvolutions ou des translations qui ont pour effet de « remplir », d'une séquence à l'autre, toute la surface de la place de danse, ce qui serait impossible, impensable en forêt. Même si les danseurs avancent le plus souvent les uns derrière les autres dans la chaîne, on ne peut pas repérer de chemin, de ligne, dessinée au sol. Ces parcours produisent donc une représentation et une expérience de l'espace en fort contraste avec le vécu des déplacements quotidiens.

Chez les Kalina, les danses — aujourd'hui presque exclusivement réservées aux cérémonies de deuil ²⁰ — ont lieu sous un grand auvent chez la famille du défunt, qui organise toute la cérémonie. Les invités, très nombreux — jusqu'à plusieurs centaines —, peuvent venir de villages très éloignés. Les habitations kalina étant presque toutes en bord de mer, le sol de l'espace de danse est sableux, meuble. L'ensemble du dispositif cérémoniel s'organise schématiquement de la manière suivante (voir figure 2). Sur un côté de l'auvent les chanteurs-tambourinaires assis devant leurs tambours ; ils sont sept en moyenne. Devant eux, leur faisant face, plusieurs rangées d'une douzaine de danseurs et danseuses informellement mêlés et se tenant par la main. Le nombre et la place des danseurs sont indéfinis, tant pour chaque rangée que pour l'ensemble — ils peuvent être une centaine —, toutefois les danseurs les plus âgés choisissent en général la première rangée, juste devant les tambours. Les mouvements de chacun s'effectuent sur place, sans déplacement. Enfin, à l'autre

extrémité de l'auvent quelques femmes — les meilleures chanteuses et les deuilleuses — chantent et se déplacent en suivant un cercle, la plupart du temps dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. On a donc là deux dispositifs simultanés, contigus et contradictoires : le premier, en lignes fixes devant les tambours, qui occupe, « remplit » tout un vaste espace, et le second, un déplacement sur un cercle pour la danse menée par les femmes, parcours qui crée un tracé, une ligne clairement identifiable.

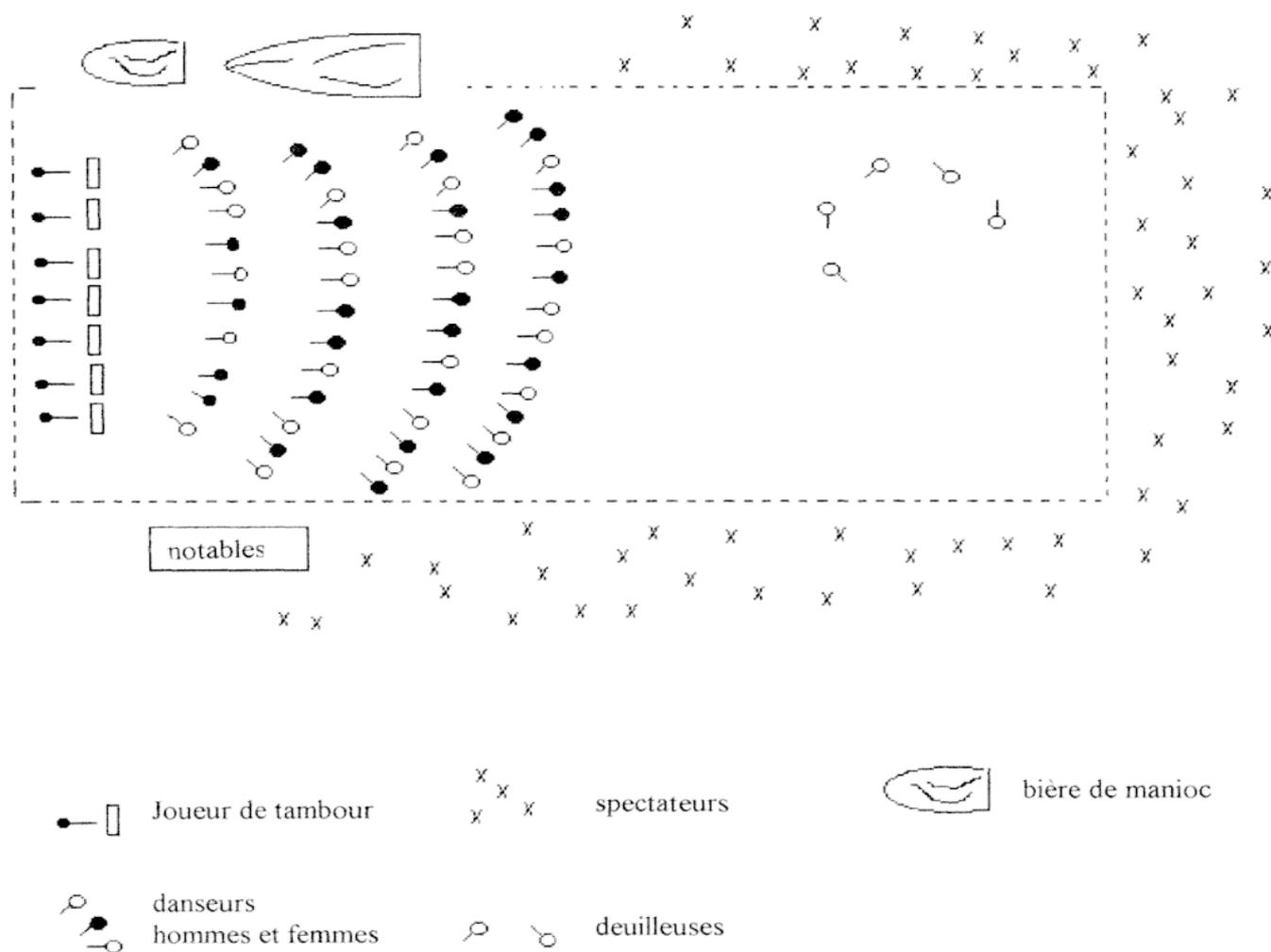


FIG. 2. Plan de masse du dispositif général des cérémonies kalina.
Cérémonie *epe:kotono*, levée de deuil de Simon Gipet.
Yalimapo, août 1989

Ainsi, les Wayāpi dansent selon un seul dispositif, dans un espace public qui est rempli par un parcours variable, tandis que les danses Kalina occupent un espace privé, selon un dispositif qui est d'abord double et contradictoire, et qui remplit la plus grande partie de l'espace de danse par la densité de ses rangées de danseurs, à laquelle s'oppose le dessin répété d'un même cercle sur le sable. Pour la grande cérémonie *epe:kotono*, ce diptyque s'unifie en une seule danse devant les tambours après le lever du jour et la levée effective du deuil (voir *infra*).

2.2 *Mouvements de base*

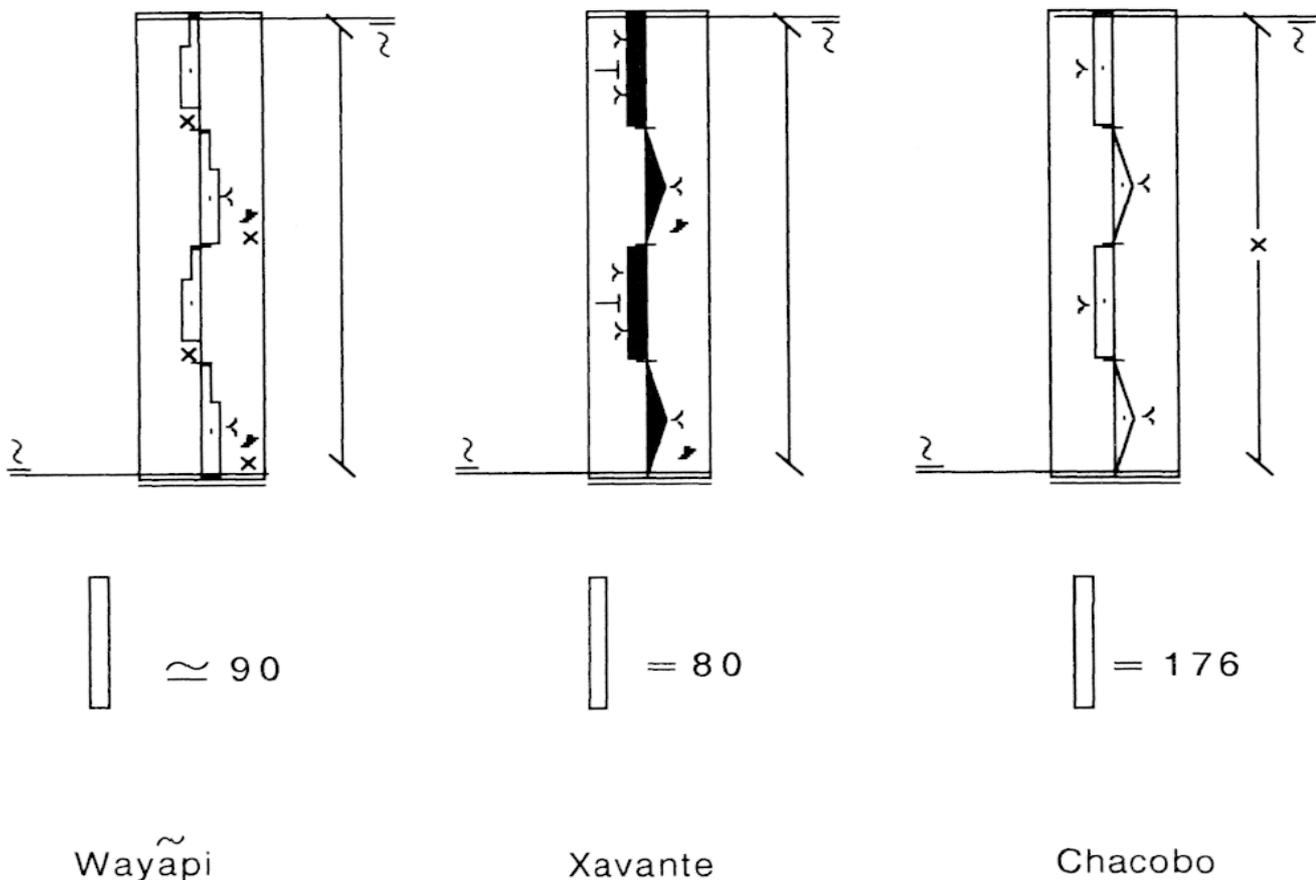
Le mouvement de base de toute danse wayãpi est simple : c'est une marche balancée, pied à plat, avec accentuation marquée du pied droit — *amomolay*, « je fais la danse, je marque le rythme »²¹. Ce boitement, peu spectaculaire en lui-même, est un type de pas exceptionnel pour les Wayãpi dont la démarche habituelle est celle des déplacements en forêt. Détaillons la distinction entre la marche quotidienne et le pas de base de la danse : la marche quotidienne s'effectue en « déroulant » le pied (pointe-talon) tandis que la marche pour la danse se réalise toujours pied à plat. Danser pied à plat est une caractéristique fondamentale qui, à ma connaissance, est commune à la grande majorité des peuples des basses terres d'Amérique du Sud. La marche quotidienne n'est pas rythmée, alors que la marche pour la danse est rythmée (*-polay*). La marche quotidienne est risquée, précautionneuse, légère tandis que la marche dansée est non-risquée, non-précautionneuse et lourde²². Dans la marche de tous les jours, le mouvement de base, le pas fait avancer, crée un déplacement, alors que dans la danse le pas de marche peut être exécuté sur place, sans déplacement, ou en arrière (il l'est même de manière systématique au cours de certaines séquences).

Il semble bien que ce pas de danse, pied à plat, rythmé et accentué, soit très répandu en Amazonie : on le trouve également, avec des différences stylistiques, chez les Emerillons, les Wayana et les Yekuana par exemple, mais aussi dans le haut-Xingu ; et les descriptions des chroniques et des récits de voyage de la fin du xvi^e siècle laissent penser que les populations tupi de la côte du Brésil dansaient selon le même mouvement fondamental à l'arrivée des Européens. Parfois, les Wayãpi comme les Emerillons, les Wayana et de nombreux autres Amazoniens portent des jarretières de sonnaillles qui ajoutent une dimension sonore à ce pas qui en lui-même est silencieux. En revanche, les hommes xavante dansent selon un pas différent : un pas de côté glissé-frappé, qui fait systématiquement et sans sonnaillles sonner le sol. Les hommes chacobo — Pano du Nord de la Bolivie — dansent aussi selon un pas de côté, mais celui-ci est menu et non accentué (voir figure 3).

Quoique différents, ces mouvements fondamentaux sont, on le voit, comparables : toujours agencés de manière binaire, ils suivent une même logique de dissymétrie régulière des appuis (ou des transferts, pour employer le vocabulaire de Laban).

Chez les Kalina, les danseuses et les danseurs dans le cercle mené par les femmes dansent selon ce même pas de base qui au cours de la nuit prend de l'intensité, et auquel s'ajoutent des retournements et des petits sauts avec arrivée les pieds joints.

Pour la danse devant les tambours, hommes et femmes indistinctement mêlés et les uns à côté des autres dans chaque rangée, se tiennent par la main. Sans bouger les pieds qui sont presque joints, ils se penchent en avant au début de chaque reprise de la strophe chantée. Alors, sur la pulsation de base des tambours, ils balancent d'avant en arrière leurs bras tendus tout en pliant légèrement les genoux par à-coups et sur la même pulsation. Les genoux, fléchis lorsque les bras sont en avant, et tendus lorsque les bras sont en arrière, sont au maximum de leur flexion lorsque les mains sont au plus bas de leur mouvement pendulaire. Ces mouvements sont effectués de manière synchrone par tous les danseurs d'une même rangée. Tous se redressent²³ à la fin de la strophe ponctuée par les cris des chanteurs, puis ils se penchent à nouveau pour une



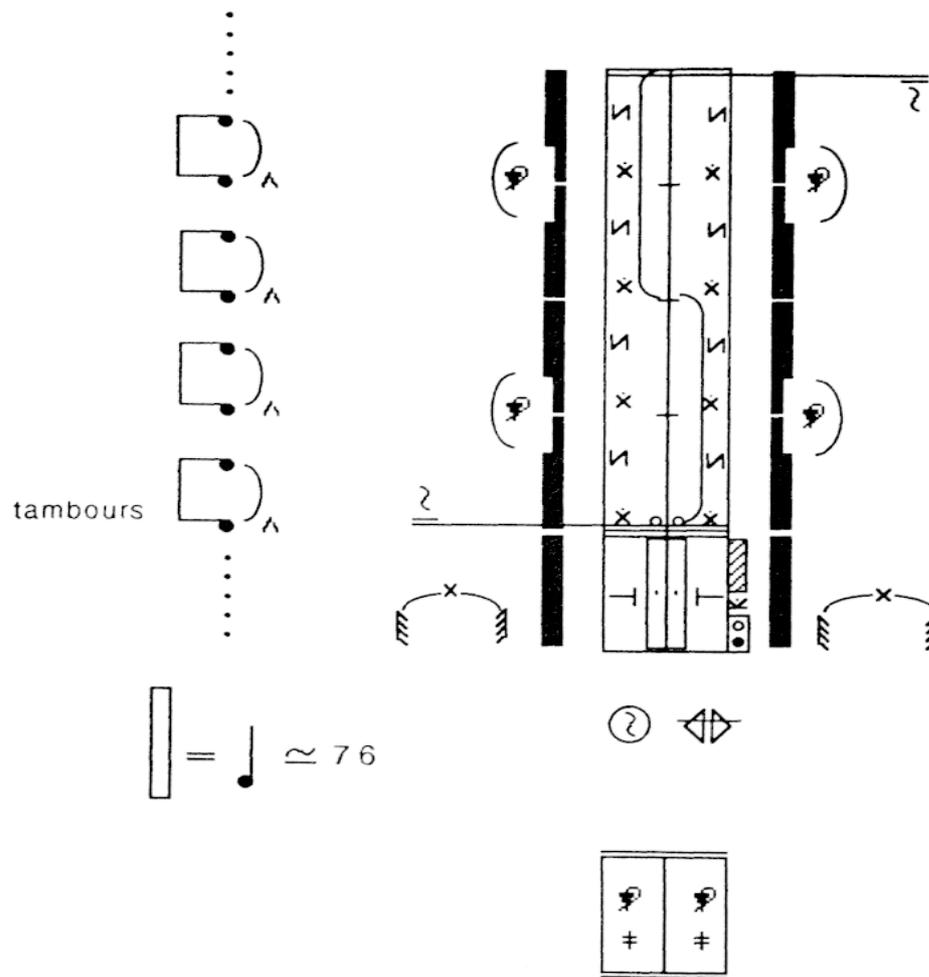


FIG. 4. -- Danse kalina devant les tambours.

kalina désigne aussi un nouveau critère formel qui me semble important pour la compréhension des danses amazoniennes : la forme du lien physique entre les gens, c'est-à-dire la manière selon laquelle les danseurs se tiennent entre eux. On l'a vu, pour les danses wayâpi chaque homme tient l'épaule du danseur ou de la danseuse qui le précède, tandis que les femmes, lorsqu'elles dansent, tiennent le bras de leur « cavalier ». Les rangées de danseurs kalina qui se tiennent par la main s'opposent au cercle des femmes qui ne sont pas reliées entre elles. Ce critère peut parfois être pris comme un marqueur de groupes régionaux comme nous l'avons vu plus haut pour les Wayâpi, tandis que chez les Kalina il contribue à différencier les deux pôles de la cérémonie. La forme de ce lien physique, dont la signification mériterait d'être étudiée, cas par cas, présente une grande diversité en Amazonie, depuis ces femmes kalina qui n'ont pas de contact entre elles jusqu'aux hommes siriono (*cf.* Ryden 1941 101-107) ou weenhayek (mataco) qui dansent en cercle, très étroitement soudés par un double lien des bras derrière le dos (voir figure 6). Cette caractéristique formelle est si particulière qu'elle suggère même une contiguïté passée entre ces deux peuples aujourd'hui distants de 700 km.

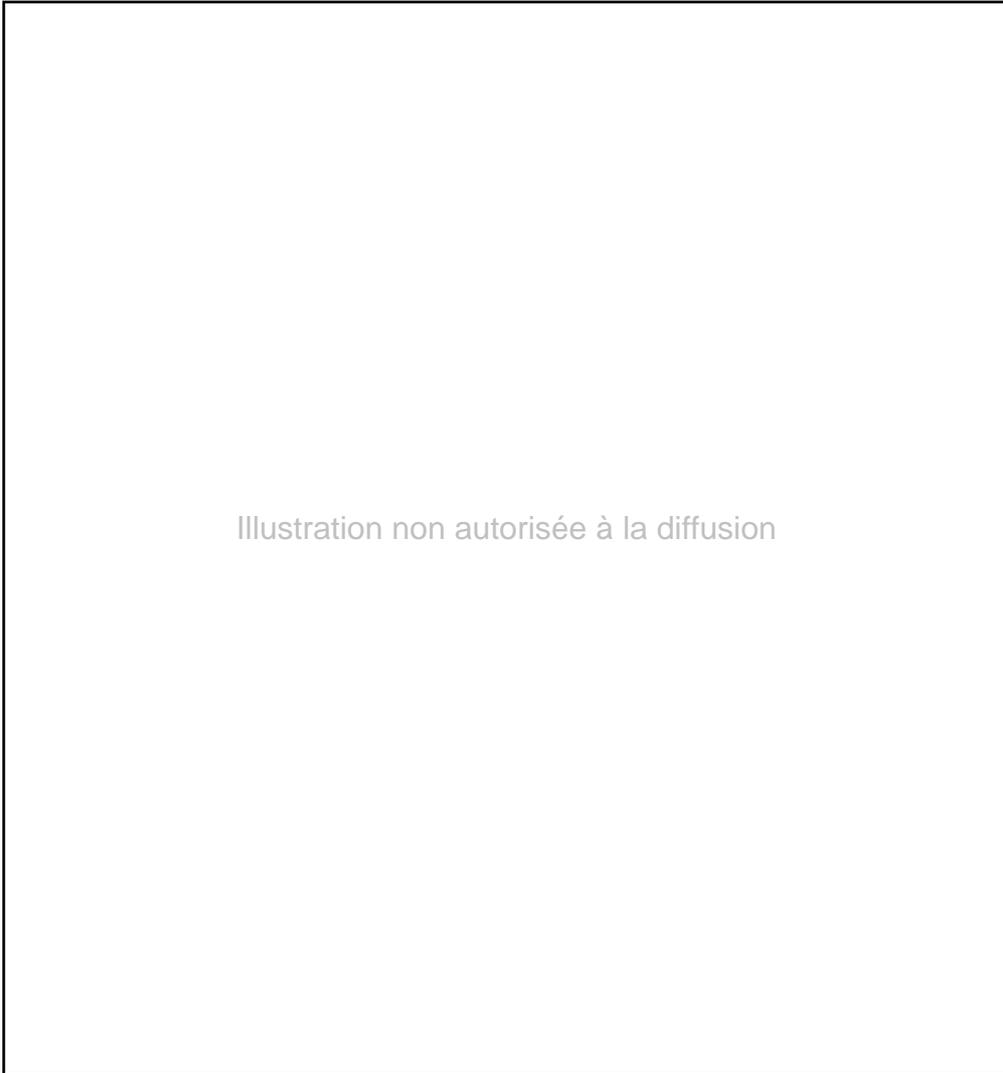


FIG. 5. - Awala, 1979 (photo J.-M. Beaudet).



FIG. 6. Danseurs siriono. (d'après Becerra Casanovas 1977)

2.3 Structures des danses

Les danses wayãpi et kalina sont essentiellement répétitives, c'est-à-dire que les unités motrices — les mouvements de base — qui viennent d'être décrites se répètent égales pendant toute la danse. En cela les danses suivent les formes musicales, elles aussi répétitives, les unes et les autres étant à fins ouvertes, c'est-à-dire qu'aucun signal, aucun élément structurel ne prépare la fin de l'énoncé musical ou chorégraphique.

Mais, bien entendu, les formes chorégraphiques sont des composantes de la cérémonie qu'elles contribuent à structurer au même titre que la musique, la boisson, les parures, etc. C'est de cette programmation chorégraphique qu'il sera question à présent. Ces danses ont leur propre organisation en séquences structurelles. Sans entrer, ici non plus, dans le détail des rapports entre danse et musique, entre danse et parures corporelles, on retiendra ici deux paramètres rarement pris en compte, et qu'il semble nécessaire d'observer pour caractériser ces danses : d'une part, les modes de figuration et, d'autre part, les différences d'intensité.

Les Kalina, alors qu'ils perçoivent volontiers les thèmes musicaux comme « concrets » — mélodie d'un chant rapprochée d'un vol de papillon par exemple —, ne disent pas danser de manière figurative. Un regard extérieur, cependant, tend à associer facilement aux vagues de la mer le mouvement d'ensemble des lignes de danseurs qui se courbent devant les tambours ²⁶. Chez les Wayãpi, les choses sont plus complexes : d'un côté, la plupart des thèmes musicaux sont considérés comme la traduction de chants d'animaux, d'autre part, la danse figure souvent le comportement d'un animal : par les mouvements des danseurs (par exemple, se dandiner comme le coati), par des postures (par exemple, tenir le pagne du danseur précédent comme si c'était la queue d'un singe), ou à travers les parcours (par exemple, lorsque l'ensemble de la chaîne accélère subitement comme des poissons prenant la fuite). Ces mouvements-images d'animaux peuvent concerner l'ensemble des danseurs ou seulement certains individus qui se détachent alors de la chaîne ; ils peuvent s'insérer dans une partie d'une pièce musico-chorégraphique, ou être présents sur la totalité du déroulement de la danse, durant toute la journée de la cérémonie ; ils peuvent caractériser tout un répertoire, ponctuer une chorégraphie de manière récurrente d'un cycle à l'autre, ou encore être présents de manière irrégulière. Ces représentations peuvent être directement lisibles, lorsque, par exemple, les danseurs s'accroupissent et sautillent comme le toucan sur la branche ; elles peuvent être plus « stylisée », lorsque, par exemple, dans la danse des oiseaux, la chaîne des danseurs, par son parcours, bat comme une aile. On voit ainsi qu'une des tâches de l'analyse serait de mettre au jour les liens entre modes de figuration et syntaxes chorégraphiques et rituelles ²⁷. Dépassant les qualificatifs habituels tels que « danses mimiques », une telle analyse contribuerait, d'un côté, à une compréhension formelle de ces esthétiques chorégraphiques. D'un autre côté, on aurait par là un éclairage nouveau sur des questions anthropologiques très actuelles parmi les amazonistes, concernant les relations entre l'humanité et l'animalité, les métamorphoses, le « devenir » dans les conceptions de la personne et dans la cosmologie tupi guarani ²⁸. Reprenant des notions de la choréologie générale comme celle « d'empathie cinétique », ou une notion comme celle de « contagion » qui renvoie à une conception plus ambiguë du « corps social » (Vincent 1990), les mouvements eux-mêmes pourraient être interprétés comme des masques auxquels les

danseurs donnent chair, et par lesquels les spectateurs voient leurs propres relations au monde redéfinies.

Si l'on considère la programmation de l'ensemble d'une cérémonie, la dynamique chorégraphique apparaît comme l'un des critères fondamentaux de cette macrostructure. Suivant la terminologie musicologique, j'appelle « dynamique » le rapport, les changements d'intensités de la danse, ici sur l'ensemble de la fête. Dans nos exemples, l'intensité générale peut résulter d'une plus grande force ou d'une plus grande amplitude imprimée au mouvement.

Chez les Wayāpi, les *tule* sont dansés avec une intensité moyenne et stable aussi bien sur la durée d'une pièce — environ dix minutes — que sur toute l'étendue de la suite — toute une soirée. Danser les *tule*, de même que souffler dans ces clarinettes, demande une attention soutenue mais n'est pas fatigant. Pour les grands chants, les danseurs montrent une plus grande dépense d'énergie et se fatiguent beaucoup, surtout les premiers de la chaîne, les plus importants. Autre distinction entre ces deux grandes formes musico-chorégraphiques, les grands chants font alterner danse à intensité faible pour les séquences chantées et danse à intensité élevée pour les séquences instrumentales, tandis que l'intensité d'ensemble croît régulièrement jusqu'à parvenir à un maximum au final²⁹. C'est cette progression dynamique de la danse qui donne forme au déploiement émotionnel caractérisant la fête. Cette dynamique est bien entendu favorisée par la quantité de bière de manioc qui est bue. La bière est servie de manière globalement régulière ; toutefois, certains motifs rituels des libations contribuent à structurer, avec le chant, les différentes étapes de la cérémonie. Schématiquement, le déroulement de la danse, au cours de toute une journée par exemple, développe un crescendo « dramatique », émotionnel, qui n'est pas produit par la musique — globalement stable — mais par la bière consommée, et par l'intensité de la danse : la puissance croissante des mouvements des danseurs est une qualité esthétique affirmée. Toutefois, le résultat de ce crescendo global est d'abord sonore : le bruit ambiant — non musical — est de plus en plus élevé. Ce son de l'euphorie, ces cris, appels, rires, conversations croisées... constituent la fête. Une cérémonie est vécue et jugée par la quantité de sons joyeux qui se développent au cours de la journée. Une cérémonie wayāpi peut ainsi être interprétée comme une mise en scène de l'euphorie. L'euphorie est soutenue par la bière de manioc, exprimée par cet ensemble de sons ambiants, mais programmée par la structure de la danse. Or, de nombreuses danses wayāpi créent, par les paroles des chants, une nostalgie très profonde, nostalgie d'une région que les Wayāpi ont dû quitter, ou d'une séparation mythique d'avec les animaux célébrés. Cette nostalgie est beaucoup plus marquée dans les dernières strophes du chant où « on tue... on quitte » les poissons, les oiseaux... Au cours de la journée, on a donc une progression conjointe, parallèle, de la joie et de la tristesse. Ambivalence de la fête que Gallois (1988) avait également relevée pour les Wayāpi du Sud. Ne serait-ce pas là une des réalisations essentielles de la danse wayāpi : devenir ambigu ?

Les deux formes de danse kalina, qui, on s'en souvient, sont simultanées pour la plus grande partie de la fête, se distinguent aussi entre elles par leur dynamique chorégraphique. La danse devant les tambours est à intensité élevée et stable pendant toute la fête, tandis que la danse menée par les chanteuses offre une très forte progression de l'intensité : au début de la cérémonie on entend à peine ces quelques chanteuses à côté de l'éclatante puissance sonore des chanteurs et de leurs tambours,

les mouvements de ces deuilleuses sont infimes, presque imperceptibles à côté de l'enthousiasme et de l'énergie montrés par ceux qui dansent devant les tambours ; mais, peu à peu, la danse des femmes s'accroît, se développe avec de nouveaux mouvements — sauts et retournements —, s'accroît de nouveaux participants, jusqu'à parvenir à un maximum d'intensité avant le lever du jour. Dans ce moment final, dans ce cercle de personnes en deuil auxquelles sont venus s'ajouter d'autres parents, on rit, on plaisante et on saute. On saute avec le même pas qui a tassé la terre de la tombe le jour de l'enterrement. Puis, les femmes brûleront les affaires du mort et iront se baigner dans la mer. Après ce moment crucial, les deux musiques seront unies en une seule danse, la première à laquelle participeront les deuilleuses devant les tambours.

Il serait nécessaire de préciser l'analyse de cette magnifique structure dynamique comme un des signifiants du deuil : d'un côté, les tambours et leurs chants, qui tout en parlant de départ et de tristesse, déploient une grande énergie, affirment une puissance constante ; de l'autre, les femmes et leurs hochets exposent la douleur qui, peu à peu, très graduellement, très lentement, se transforme en comédie pour déboucher sur la rupture définitive avec les souvenirs du mort.

CONCLUSION

Cette esquisse de description comparative a exposé les caractéristiques générales des danses wayâpi et kalina. Elle est encore schématique et incomplète. Mais mon intention était de présenter, à partir de ces deux traditions chorégraphiques des Guyanes, des critères formels d'observation qui me semblent utiles pour comprendre les logiques chorégraphiques de la grande Amazonie et même des basses terres en général.

Les ethnomusicologues américanistes restent très méfiants à l'égard d'un comparatisme bien précoce à leurs yeux en regard des données dont nous disposons³⁰. En ce qui concerne les études sur la danse de cette région, nous sommes encore loin d'un tel projet. Toutefois, une méthode rigoureuse de caractérisation et de comparaison pourrait nous préserver de tentations classificatrices qui ont longtemps hanté le champ de l'anthropologie musicale, et la freinent encore parfois. Aussi, plutôt que de tenter de fabriquer des typologies intenables³¹, je crois préférable de décrire une danse selon un faisceau de traits. Ces traits changent d'une danse à l'autre, y compris dans une même culture ; leur hiérarchisation et leur combinaison déterminent une forme.

Quels seraient, en résumé, les traits formels qui se dégagent des lignes d'observation proposées dans la présente esquisse ?

Si l'on considère, tout d'abord, la disposition des danseurs, on retiendra la prédominance du dispositif en chaîne. Bien que tous les peuples de cette région n'utilisent pas cette configuration, c'est de loin la plus répandue, la plus fréquente. Même lorsque, comme chez les Yanomami, les danseurs ne se distribuent pas en lignes, ce sont, dans tous les cas, des danses collectives, tandis que la danse solo reste une forme exceptionnelle (par exemple une séquence d'un des rituels xavante).

Le deuxième trait, dont je crois intéressant de préciser les variations, est que les danseurs tiennent presque toujours quelque chose ou quelqu'un, ce que Lomax (1974)

avait déjà noté comme caractéristique générale des trois Amériques. Tiennent-ils une arme (Xavante, Kaiapo, Yanomami...) ? Un insigne (palette pour la danse *mayapna des Palikur...*) ? C'est souvent un instrument de musique, les danseurs étant alors en même temps musiciens. Il est beaucoup moins fréquent de voir des femmes à la fois instrumentistes et danseuses, comme, par exemple, dans les Guyanes, les deuilleuses kalina, ou les femmes palikur qui pour la danse *wawapna* chantent, jouent des hochets sur pique (*waw*) et dansent en même temps.

Étant donné que la chaîne est la disposition la plus fréquente, ce que tiennent le plus souvent les danseurs, c'est la main (Kalina, Tiriyo, Xavante...), le bras (Wayāpi, Yekuana, Kamayura...), l'épaule (Wayāpi, Wayana, Barasana, Chacobo...), la taille (Arawak, Palikur, Chacobo...) d'un autre danseur. Bien sûr, chacun de ces exemples, donnés ici à titre indicatif, mériterait une description précise : la manière de se tenir la main est aujourd'hui relativement indifférente pour les Kalina du Surinam et de Guyane, alors que, pour les danses xavante, on doit se tenir à pleines mains (et pas avec les doigts) et selon un « sens obligatoire » (paume de la main droite vers l'avant-paume de la main gauche vers l'arrière) ; les femmes wayāpi tiennent le bras de leur « cavalier », tandis que celui-ci tient l'épaule du danseur précédent ; les hommes chacobo se tiennent par l'épaule, les femmes se tiennent par la taille... Présence, absence, forme et direction de ce lien en font l'élément fondamental de ces dispositifs chorégraphiques, pouvant définir des rapports de disjonction/conjonction, de distance, de sens entre les danseurs.

Le parcours définit l'espace selon des trajets qui remplissent la place de danse ou y dessinent un tracé. Ces dessins peuvent prendre des formes complexes, variées, parfois au cours d'une même séquence chorégraphique, apparaissant ainsi comme une technique rituelle fondamentale. Le parcours est le plus souvent de forme circulaire — circonvolutions multiples ou cercle clairement souligné. Ce qui est remarquable, dans ce dernier cas, c'est que le centre du cercle n'est en général pas matérialisé (Xavante) ; et, lorsqu'il est matérialisé, ce n'est pas par un personnage, mais par des objets : pot de bière (Chacobo, Tapirapè, Wayana, Wayāpi), objets appartenant au mort (Kalina)...

Quelles sont les unités gestuelles qui fondent ces chorégraphies ? La marche balancée (boitement), pied à plat semble un mouvement très répandu en Amazonie. Reste à préciser la répartition géographique de ce pas de base et les variantes stylistiques qu'il présente (en diagonale, avec une dissymétrie accentuée chez les Wayāpi ; latéral, léger, court et rapide chez les Chacobo ; latéral, puissant, moyen chez les Xavante...). Peut-on dégager des combinaisons significatives de ce mouvement et de la participation des femmes, de la forme de ce pas et du lien physique entre les danseurs ? Dans le cadre de ces mouvements de base, il importe aussi d'observer ce qui ne bouge pas : en général dans cette région, la tête et le bassin restent fixes, ce qui semble aussi un trait commun aux trois Amériques.

Enfin, pour ce qui est de leur structure, la plupart de ces danses sont fondées sur une esthétique répétitive, les mouvements de base se répétant égaux à eux-mêmes pendant toute la durée de la danse. Toutefois, les différences entre les modes de figuration (qu'il s'agisse de chaque danseur ou de l'ensemble de la chaîne), ainsi que les changements d'intensité créent des distinctions séquentielles qui structurent l'ensemble de la chorégraphie.

Ces quelques propositions pour une ethnographie des danses ne sont pas limitatives ; par exemple chez les Yanomami, les images du film *The Feast* semblent orienter l'observation de ce très riche monde de mouvements vers une mise en correspondance de la structuration concentrique de l'espace et d'éléments formels fondamentaux de cette organisation de mouvements : plus les acteurs de la fête sont au centre du *shabono*, plus leurs mouvements sont nombreux, rapides et verticaux. Un autre thème passionnant est la comparaison de la danse des femmes et de la danse des hommes. On peut rencontrer, selon les peuples, des danses — répertoires et formes — réservées à l'un ou l'autre sexe, mais une fois de plus, c'est la comparaison des mouvements eux-mêmes, parfois au cours de la même danse, qui peut nous apprendre beaucoup. Ainsi, alors que les hommes chacobo dansent de leurs petits pas de côté, se tenant par l'épaule et suivant des cercles qui ondulent, les jeunes filles quant-à elles, dansent à grands pas frappés sur le sol, se tiennent par la taille, avancent et reculent résolument sur les rayons virtuels des cercles dessinés par les hommes. Il leur arrive même de danser sans hommes, sans musique : une danse silencieuse ! C'est rare, tant parmi les chorégraphies traditionnelles que populaires ou académiques, mais je ne puis dire quelle était la place de ce silence dans l'organisation de cette cérémonie chacobo. Certaines danses xavante sont mixtes, hommes et femmes étant intercalés et se tenant la main ; alors, tandis que les hommes font leurs puissants pas de côté — le pied droit étant, dans ce cas, frappé de côté, puis ramené près de l'autre —, les femmes se courbent par petits coups, en pliant les genoux sur la même pulsation que celle des hommes. C'est un mouvement que je crois assez rare ; toutefois, il est comparable à celui des danseurs et danseuses kalina devant les tambours. La danse wayâpi est, elle aussi, sexualisée, de manière à la fois claire et subtile (en revanche, on l'a vu, danseuses et danseurs kalina devant les tambours ont les mêmes postures, les mêmes mouvements). Si l'on considère certains éléments moteurs de la relation entre femme et homme dans la chaîne de danse, il apparaît que la femme wayâpi *suit* son danseur, elle se laisse tirer par lui, elle ne s'affirme pas sur le sol, elle reste discrète et légère. L'importance de la notion de poids dans les religions tupi fut désignée par plusieurs auteurs (Cadogan 1958, Viveiros de Castro 1986, Gallois 1988), mais les Wayâpi, que l'on prête attention à leur discours ou à leurs mouvements, ne semblent pas faire du jeu avec la gravité une composante fondamentale de leur danse. C'est une question importante, aussi bien du point de vue de l'esthétique chorégraphique que de la religion, et pour laquelle mes analyses sont encore incomplètes. Lors des danses avec ensemble de clarinettes *tule*, musique plus intime, plus nocturne, les hommes dansent avec une lourdeur sensible, et les femmes serrent plus fort le bras de leur danseur. Dans les grands chants dansés, le pas des hommes est plus frappé que lourd, les femmes n'apparaissant comme « légères » que par contraste : légères parce que tirées. Les hommes maintiennent une grande fermeté de mouvements, leurs pas sont en abduction, ils frappent le sol, choisissent les directions, semblant marquer un territoire, tandis que leurs danseuses montrent activement leur passivité : leur virtuosité est essentiellement dans la discrétion.

Comment passer d'une analyse morphologique à une approche culturelle de ces chorégraphies ? Tout d'abord, je pense que la notion de système, de système de mouvements dans ce cas, peut être très utile dans un premier temps. Certes, les critiques apportées à cette notion (peu plastique, donnant une vue plutôt statique,

insistant plus sur la grammaire que sur les processus, etc.) sonnent particulièrement juste lorsqu'on traite de gestes, de danses ; mais pour comprendre la cohérence et le sens de celles-ci, il semble préférable de commencer par analyser et intégrer les différences -entre les mouvements d'une danse, entre plusieurs répertoires, entre les danses et les mouvements de tous les jours ou des gestes rituels, comme les postures d'agressivité... Une approche différentielle permettrait ainsi de mettre au jour les catégories esthétiques locales, ainsi que les relations qui leur donnent sens, comme cela a été fait déjà pour les musiques d'Amérique ³² ou pour les organisations kinétiques de Tonga (Kaeppler 1985). Le mot « danse », par exemple, est absent des lexiques de plusieurs langues dans le monde (Kaeppler *op. cit.*). Ce n'est pas le cas des différentes cultures des basses terres d'Amérique du sud que j'ai rencontrées, mais même ainsi, il importe de préciser le contenu sémantique de ce mot. *Polay*, « danser » en wayāpi, insiste sur l'aspect rythmique, sur l'organisation temporelle telle qu'elle est produite et exprimée par le corps. *Polay* signifie aussi danser au sens de mettre en œuvre une chorégraphie, et, par métonymie, le fait de se réunir pour une fête avec danse ; « danser » désigne alors un état particulier de la collectivité. Enfin, des questions « maussiennes » (Qui ?, Quand ?, Où ?) permettraient de lier ces données offertes par le mouvement à l'univers religieux, aux processus mythiques, à la pensée sociale... La danse est intéressante en elle-même et aussi comme esthétique corporelle : c'est une voie d'accès aux conceptions du corps, c'est aussi une connaissance du monde par le corps. Il importe ainsi de ne pas limiter la compréhension des danses à leur composante visuelle, à leur forme externe. Autrement dit, il s'agit, en plus des figures données à voir, de prendre aussi en considération les sensations physiques des danseurs, la kinesthésie. On s'en doute, ce n'est pas là de l'ethnographie facile, immédiate. Comment faire ? Danser soi-même est naturellement un premier pas nécessaire ; cela permet notamment d'ouvrir des conversations avec les « vrais » danseurs sur ces sensations, certains éléments de la motricité étant impossibles à comprendre de l'extérieur, comme l'affirmait déjà Guilcher (1971 : 17). Ensuite, la notation dite « d'effort » de Laban (1988), ainsi que les notions qui lui sont associées — effort, flux, poids, espace —, peuvent constituer un outil très utile, quoiqu'encore imparfait, pour l'analyse de la dynamique interne de ces motricités. Une véritable approche ethnologique de la kinesthésie, outre quelle est indispensable à la compréhension de ces danses, ouvrirait, je crois, un champ aussi fécond que celui de l'anthropologie cognitive ³³. Qu'est-ce que les danseurs ressentent à travers leurs mouvements ? Comment ces sensations sont-elles différenciées, organisées culturellement, et comment produisent-elles une connaissance ?

Comment les mouvements du danseur, comment tourner en rond sur la place du village, comment souffler pendant des heures dans une clarinette en se dandinant, comment tout cela constitue-t-il une expérience corporelle qui produit de l'invisible ? Ce qui nous intéresse ici, c'est d'ouvrir un champ de questions anthropologiques à partir d'événements du corps, d'événements suscités et réalisés par le corps, d'aller en somme vers une véritable ethnologie de la danse, une ethnologie de danseurs, de danseuses d'Amazonie. *

* Manuscrit reçu en mars 1999, accepté pour publication en juin 1999.

NOTES

1. Ce passage est nettement plus discret pour les filles que pour les garçons, celles-ci étant mères plus tôt.
2. Bruce Albert, communication personnelle, 1997 ; voir aussi *The Feast*, célèbre film de Timothy Ash et Napoleon Chagnon (1968-1970).
3. Un exemple immédiat serait donné par les déictiques gestuels, comme la célèbre moue, les lèvres en avant, très commune en Amazonie pour indiquer une direction ou un point dans l'espace ; voir aussi Haviland 1992.
4. On en trouvera des tentatives, pas totalement satisfaisantes au demeurant, dans Kaeppler 1978 et Hanna 1992. Le recueil d'articles édité par Spencer (1985) reste une des meilleures introductions à l'approche anthropologique de la danse.
5. Peut-être est-ce là une chance à ne pas laisser perdre ? Peut-être est-il préférable de ne pas chercher à séparer « ethnochoréologie » et choréologie générale (ce qui suppose souplesse et efforts de la part des uns et des autres).
6. Hugh Jones 1979 : 311-316. Le travail de S. Hugh Jones sur la notion de maison appliquée à l'organisation sociale amazonienne, est bien connu des spécialistes (voir par exemple Hugh Jones 1993) ; par la suite, il a rappelé que pour les Barasana, l'anthropomorphisme des maisons n'était pas une métaphore : les maisons *sont* des corps de personnes. Corrélativement, pour les Barasana toujours, une danse *est* une maison (comm. pers. 1996).
7. Ce travail s'appuie sur des relevés ethnographiques effectués lors de nombreux séjours réalisés dans les villages du haut Oyapock d'une part, et du bas Maroni d'autre part, entre 1977 et 1998. Si j'ai contracté une dette générale d'hospitalité à l'égard de la plupart des habitants de ces villages, pour la présente étude, mes remerciements vont plus particulièrement à Saki Pawe et Robert Yawalu parmi les Wayāpi, ainsi qu'à Alexis Tiouka et Felix Tiouka parmi les Kalina. Merci également à Elena Bertuzzi d'avoir révisé mes transcriptions de danse, et à Hubert Godard pour ses observations généreuses. La plus grande part de cette étude a pu être réalisée grâce au soutien matériel ou financier de l'ORSTOM, du ministère de la Culture ou du CNRS.
8. Je n'aborderai pas non plus les transformations diachroniques. Pour les Kalina, par exemple, je n'ai observé que trois types de chorégraphies, alors qu'Ahlbrink (1931, art. « uwa ») en mentionne un plus grand nombre.
9. Voir Beudet 1997 : 35-38.
10. Pour les Suyà, voir Seeger 1987 : 114-115. Ailleurs, Hugh Jones (*op. cit.*) avait également décrit l'association entre la danse et l'échange de nourriture, lors des cérémonies barasana.
11. Je parle ici des Kalina de Guyane et du Surinam ; ceux du Venezuela semblent danser de manière sensiblement différente (*cf.* Civrieux, s.d.).
12. J'utilise ici la transcription phonologique.
13. La cérémonie *epe :koto*.
14. Voir Beudet 1997 : 85-87.
15. « Créole » prend ici plusieurs sens : art né dans la colonie, forme investie par les descendants des Africains déportés par l'esclavage.
16. Certains Kalina du Surinam essaient depuis la fin des années 80 de composer des chants selon une forme nouvelle qui mêle paroles en langue kalina et éléments musicaux venant des marrons ; quoique leur forme ne soit pas encore stabilisée, ces chants ont beaucoup de succès. Autre exemple de cet attrait pour les créations combinant plusieurs systèmes culturels : l'engouement de certains jeunes Kalina pour les chants de Kaashtin, le groupe de Montagnais du Québec.
17. Ce thème des échanges entre musiques et danses indigènes et non-indigènes dans les basses terres a été encore peu travaillé par les ethnomusicologues ; pour de premières esquisses sur ce thème, voir Menezes Bastos 1996, Seeger 1996, Beudet 1997 : 164-168.
18. Sur le moyen-Oyapock, danseur et cavalière se tiennent parfois par la taille ; l'ensemble se présente donc comme une suite de couples et non comme une chaîne, ce que critiquent vivement les gens du haut-Oyapock. Cette caractéristique peut être prise comme un marqueur régional : suite de couples pour les Wayāpi de Camopi (comme pour les Palikur), danse en chaîne pour ceux de Trois Sauts et du Sud.
19. Voir aussi le schéma des parcours suyà (Seeger 1987) et des déplacements du cercle des danseurs dans un village xavante (Graham 1995).

20. Il arrive, mais c'est rare aujourd'hui, qu'on danse hors de toute situation rituelle, pour se distraire lors des travaux collectifs d'essartage ou, plus simplement, pour saluer un ami.

21. Cette pulsation musicale liée au pas des danseurs est très homogène et il n'y a pas de changement de rythme au cours d'une pièce dansée.

22. Femmes et hommes wayāpi sont pieds nus lorsqu'ils marchent en forêt ou lorsqu'ils dansent, aussi le sol de la place de danse doit-il être nettoyé afin d'ôter tout tesson toute racine ou arête de poisson. Et l'on prévient : « Attention ! si un danseur se blesse, même un petit peu, il se fâche et quitte immédiatement la chaîne. »

23. Cette description reste schématique : en fait, les troncs des danseurs sont un peu tournés vers le centre de la ligne des tambourinaires ; cette orientation vers ce point focal est surtout sensible sur les extrémités des rangées.

24. La cinégraphie Laban est encore vue par certains comme un code ésotérique. Pourtant son apprentissage n'est pas particulièrement difficile, et, par sa précision et sa non-ambiguïté, elle peut incontestablement rendre de grands services à l'observation et à l'analyse des mouvements. Une portée de notation Laban se lit de bas en haut, « dans le sens de la marche ». La ligne verticale médiane représente l'axe du corps, les colonnes qui l'entourent indiquent la succession des appuis : le « transfert » du poids du corps. On peut ajouter autant de colonnes que de parties du corps dont on souhaite noter les mouvements. Dans chaque colonne, la durée, le début et la fin de chaque mouvement sont indiquées par la longueur et la position des rectangles verticaux. La forme de ce signe indique la direction de ce mouvement ; sa coloration (hachuré, un point, noirci) indique le niveau du mouvement (en haut, normal, en bas). Pour une présentation didactique du système Laban, voir Challet-Haas 1962 et 1968.

25. On ne peut qu'être frappé par la similitude de ces formes avec la description de danses karib au XVII^e siècle : « [...] et dansent en cette posture. Ils se tiennent par moments non comme nous, mais tournant le dedans de la main, l'une vis-à-vis de l'autre, entrelacent leurs doigts l'un dans l'autre et baissent en après le visage en pliant fort le corps, courant et fermant par intervalles les genoux, le mouvement desquels il semble qu'ils regardent toujours, et en cette posture chantent toujours en haussant leur voix petit à petit, et étant bien haussée l'abaissent aussi de même petit à petit disant ainsi comme s'ensuit [...] » (l'Anonyme de Carpentras : 170).

26. Ahlbrinck (*op. cit.*) donne un exemple d'une danse de chamanes, où ceux-ci imiteraient les mouvements des singes atèles.

Voir aussi l'assimilation du danseur wayana au colibri, assimilation qui serait présente chez la plupart des peuples karib des Guyanes (Schoepf 1998).

27. On voit aussi l'inconvénient qu'il y aurait à vouloir appliquer une opposition entre figuratif et non-figuratif comme j'ai voulu le faire d'abord (Beaudet 1997) ; outre que ces catégories n'appartiennent pas à ces esthétiques kalina et wayāpi, elles ont été suffisamment discutées par la sémiotique (Courtès, Floch, Zielberberg, dans Greimas et Courtès 1986) et la philosophie (Lyotard 1971).

28. Pour ces questions voir notamment Viveiros de Castro 1986 et 1996, Gallois 1988, Descola 1999.

29. Dans l'une et l'autre forme, la chaîne des danseurs peut suivre de multiples circonvolutions, translations ou parfois des figures plus complexes, mais stabilité ou croissance de l'intensité sont indépendantes de ces parcours et de la musique même qui, elle, est toujours stable.

30. Voir Seeger 1987 et Symposium Music in Native Latin America and the Carribean : Comparative Perspectives, 48th ICA, Stockholm, 1994.

31. Voir par exemple les critiques faites au travail de Lomax par Kealiinohomoku (1979) et Feld (1984).

32. Par exemple, Seeger 1979, Graham 1986, Seeger 1987, Martinez 1994, Beaudet 1997.

33. Sally Ann Ness (1992) s'est engagée dans cette direction pour décrire des danses des Philippines, mais, quoiqu'elle en dise, sa démarche est plus celle d'une danseuse que d'une ethnologue.

BIBLIOGRAPHIE

AHLBRINCK, W., 1931. — *Encyclopaedie der Karaiiben*, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Del XXXVII, n° 1, traduction française 1956.

- ANONYME DE CARPENTRAS (l'), 16.. ? — « Relation d'un voyage infortuné fait aux Indes occidentales par le capitaine Fleury avec la description de quelques îles qu'on y rencontre, recueillie par l'un de ceux de la compagnie qui fit le voyage », in : Jean-Pierre MOREAU, 1994, *Un flibustier dans la mer des Antilles (1618-1620)*, Paris, Payot.
- BALDUS, Herbert, 1955. — « As danças dos Tapirapé », *Anais dos XXXI Congress internacional de Americanistas*, pp. 89-98.
- BEAUDET, Jean-Michel, 1982. — « Musiques d'Amérique tropicale : discographie analytique et critique des amérindiens des basses terres », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 68, pp. 149-202.
- , 1997. — *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayâpi*, Société d'Ethnologie et Klincksieck, Nanterre et Paris.
- BECERRAS, Casanovas, 1977. — *Reliquias de Moxos. Danzas, música, instrumentos musicales y fiestas costumbristas del Beni...*, ed. Casa Municipal de la Cultura, La Paz.
- CADOGAN, Leon, 1985. — « Como interpretan los Chiripa (Ava-Guarani) la danza Ritual », *Revista de Antropologia*, 7/1-2, pp. 65-99.
- CHALLET-HAAS, Jacqueline, 1962. — *Cinétographie Laban*, vol. I, CNEM, Crépy-en-Valois.
- , 1986. — *Cinétographie Laban*, vol. II, CNEM, Crépy-en-Valois.
- CIVRIEUX, Marc de, s. d.. — *Ritos funerarios Karina*, ediciones Alsur.
- DESCOLA, Philippe, 1999. — « Diversité biologique, diversité culturelle », *Ethnies*, 24-25, pp. 213-235.
- FELD, Steven, 1984. — « Sound structure as social structure », *Ethnomusicology*, 28/3, pp. 383-409.
- GALLOIS, Dominique, 1988. — *O movimento na cosmologia waiâpi : Criação, Expansão e transformação do universo*, Thèse de doctorat, Université de São Paulo, ms.
- GREIMAS, A.-J. et Joseph COURTÈS, 1986. — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Hachette, Paris.
- GRAHAM, Laura, 1995. — *Performing dreams. Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil*, University of Texas press, Austin.
- GUILCHER, Jean-Michel, 1963. — *La tradition de danse en Basse-Bretagne*, École pratique des hautes études, Paris. (Réé. : 1976, Mouton, Paris ; 1995, Chasse-Marée/Armen, Douarnez).
- , 1971. — « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française*, 1/2, pp. 7-48.
- HANNA, Judith Lynne, 1992. — « Dance », in : Helen MEYER (ed.), *Ethnomusicology, an introduction*, Macmillan, London, pp. 315-326.
- HAVILAND, John B., 1992. — « Seated and settled : Tzotzil verbs of the body », *Zeitschrift für Phonetik Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung*, 45 (6), pp. 543-561.
- HUGH JONES, Stephen, 1979. — *The palm and the pleiades*, Cambridge University press, Cambridge.
- , 1993. — « Clear descent or ambiguous houses ? A re-examination of Tukanoan social organisation », *L'Homme*, 126-128, pp. : 95-120.
- KAEPPLER, Adrienne, 1978. — « Dance in an anthropological perspective », *Annual review of anthropology*, 7, pp. 31-49.
- , 1985. — « Structured movement systems in Tonga », in : Paul SPENCER (ed.), *Society and the dance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 93-118.

- KEALIINOHOMOKU, Joann Wheeler, 1979. — « Dance and human history », *Ethnomusicology*, 23/1, pp. 169-176.
- KESSEL, Jan van, 1982. — *Danzas y estructuras sociales Andinas. Un análisis estructural de los bailes religiosos de Tarapacá y Antofagasta, Chile.*
- LABAN, Rudolf, 1988. — *The mastery of movement*, Nothcote house, Plymouth. Trad. fr. : *La maîtrise du mouvement*, 1994, Actes Sud, Arles.
- LYOTARD, Jean-François, 1971. — *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris.
- LOMAX, Alan, 1974. — *Dance and human history*, film 16 mm., 40 mn., University of California, Berkeley.
- MARTÍNEZ, Rosalía, 1994. — *Musiques du désordre, musique de l'ordre : le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*, Thèse de doctorat, Université ParisX-Nanterre, ms.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de, 1996. — « Manipulação étnica e musica entre os índios Kiriri, de Mirandela, estado de Bahia, Brasil », in : Salwa EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO (ed.), *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na musica*, Publicações Dom Quixote, pp. 495-506.
- NESS, Sally Ann, 1992. — *Body, movement and culture. Kinesthetic and visual symbolism in a Philippine community*, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- POOLE, Deborah A., 1988. — « Rituals of movement, rites of transformation : Pilgrimage and dance in the Highlands of Cuzco, Peru », in : N. ROSS ORUMRINE and A. MORINIS (eds.), *La Peregrinacion : Pilgrimage in Latin America.*
- RIVIERE, Peter, 1969. — *Marriage among the trio*, Clarendon Press, Oxford.
- RYDEN, Stig, 1941. — *A study of the Siriono Indians*, Göteborg.
- SCHAEFFNER, André, 1968. — *Origine des instruments de musique*, Mouton, Paris.
- SCHOEPE, Daniel, 1998 — « Le domaine des colibris : accueil et hospitalité chez les Wayana (région des Guyanes) », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 84-1, pp. 99-120.
- SEEGER, Anthony, 1979. — « What can we learn when they sing ? Vocal genres of the Suyá Indians of Brazil », *Ethnomusicology*, 23/3, pp. 373-394.
- , 1987. — *Why Suyá sing ? A musical anthropology of an Amazonian People*, Cambridge University Press, Cambridge.
- , 1996. — « Singing the stranger's songs. Brazilian Indians and music of Portuguese derivation in the twentieth century », in : Salwa EL-SHAWAN CASTELO-BRANCO (ed.), *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na musica*, Publicações Dom Quixote, pp. 485-493.
- SPENCER, Paul (ed.), 1985. — *Society and the dance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VINCENT, Jean-Didier, 1990. — *Casanova. La contagion du plaisir*, Odile Jacob, Paris.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 1986. — *Araweté : Os deuses Canibais*, Zahar Editor, Rio de Janeiro.
- , 1996. — « Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio », *Mana*, 2/2, pp. 115-144.