



HAL
open science

Rire. Un exemple d'Amazonie

Jean-Michel Beaudet

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beaudet. Rire. Un exemple d'Amazonie. *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, 1996, 140, pp.81-99. 10.3406/hom.1996.370157 . hal-01657420

HAL Id: hal-01657420

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01657420>

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.

JEAN-MICHEL BEAUDET

Rire Un exemple d'Amazonie¹

Jean-Michel BEAUDET, *Rire. Un exemple d'Amazonie*. — Cet article se veut une première analyse de sons de rire, à partir d'exemples puisés chez les Tupi du nord-est amazonien. En affirmant qu'une compréhension de ces expressions sonores devrait débiter par leur description acoustique, on propose ici à l'anthropologie de reconnaître que les rires peuvent constituer une forme sensible à part entière. Les rires wayãpi s'agentent selon plusieurs types nettement différenciés du point de vue acoustique. Leur caractérisation ethnomusicologique révèle qu'ils s'organisent selon une distribution discontinuon social vs continu-social, qui fait écho aux représentations mythiques du rire. Enfin, et cela semble répandu en Amérique indigène, les rires, par leurs formes, sont une manière de produire une euphorie collective. Il apparaît alors que rire est aussi une conduite motrice investie d'une intention, laquelle, tout en étant circonstancielle, peut se définir comme un commentaire social, moral, religieux ; redire, dans le plaisir d'une voix commune, les choix essentiels d'une civilisation.

L' idée de cette étude m'est venue dans les villages wayãpi de l'Oyapock² où j'ai pu entendre différentes formes de rire, et percevoir que les hommes et les femmes ne riaient pas de la même manière, qu'il existait un rire individuel et un rire de groupe (Beudet 1978). Chez les Wayãpi comme ailleurs, le rire peut prendre de multiples aspects, produire des significations très subtiles et très personnelles, mais, au delà de ces différences, on entend des rires qui constituent des formes acoustiques à part entière, des formes esthétiques particulières au groupe.

On connaît, depuis les travaux de Gilbert Rouget (1970, 1976), les possibilités de caractérisation ethnique de la voix et, par d'autres plus récents, on sait

1. Cette étude a fait l'objet d'une communication au séminaire d'anthropologie américaniste à la maison Suger en mai 1995, et je remercie ici Patrice Bidou et les participants à ce séminaire pour leurs commentaires.
2. Les Wayãpi sont un peuple de langue et de culture tupi, vivant à l'est des Guyanes. Ils se répartissent en deux grands groupes : les Wayãpi du sud sur les fleuves Jari et Araguari au Brésil, et les Wayãpi du nord sur le fleuve Oyapock en Guyane française.

qu'à travers l'organisation des timbres, des hauteurs, du tempo..., la voix détermine des formes de discours spécifiques au sein d'une même communauté (Sherzer & Urban, eds., 1986) et qu'indépendamment du sens des mots la voix est en elle-même un langage. Mais il est un peu étonnant que les ethnologues ne se soient pas attachés à comprendre la place du rire dans le jeu social et esthétique des groupes humains auxquels ils s'intéressent. Si les textes concernant les pleurs ritualisés sont nombreux, les descriptions de rires sont rares et succinctes. Ethnologues et ethnomusicologues commencent à peine à remarquer ces manifestations sonores.

Connaître le rire pose aussi la question — déjà maintes fois travaillée — de nos catégories d'analyse³. Dans le cas d'une absence de catégorie générique pour la musique — comme chez les Wayãpi ainsi que dans la majorité des civilisations de tradition orale —, pourquoi avons-nous coutume d'inclure parmi nos objets de recherche les invocations religieuses ou les lamentations funéraires, et avons-nous toujours passé le rire sous silence ? Cette ignorance du rire par l'anthropologie⁴ est à rapprocher des précautions prises par Bergson et relevées par Samuel Weber : « ... la méfiance à l'égard du rire envisagé comme sujet sérieux ou d'intérêt général est aussi vieille que la pensée occidentale elle-même » (Weber 1988 : 62). En fait, la littérature générale sur l'humour et le rire est assez abondante, et Francis Jeanson (1950) nous a offert une remarquable présentation de différents points de vue philosophiques. Toutefois, malgré la brève mais précise invitation de Marcel Mauss⁵, il n'existe à ma connaissance aucune étude ethnomusicologique du rire, et, pour ce qui est de l'anthropologie des basses terres de l'Amérique indigène, nous ne disposons que d'une analyse, à travers les mythes, de l'humour (P. Clastres 1974), et enfin du rire en lui-même dans les *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss ; j'y reviendrai.

Il me semble que si on l'on veut procéder à un examen sérieux du rire, il convient pour commencer d'étudier sa physique, ses réalisations acoustiques, c'est-à-dire le considérer comme ce qu'il est d'abord, un objet et une conduite sonores⁶. Je propose ici une analyse ethnomusicologique simple des rires wayãpi, et tenterai de montrer qu'outre manifestation d'une émotion, ils peuvent être aussi socialisation de celle-ci et recherche de plaisir esthétique. Il s'agira donc de dépasser l'analyse formelle et la typologie sociologique de ces expressions vocales ; le propos de cet article est de montrer, en écoutant les dif-

3. Pour les expressions vocales d'Amérique du Sud, voir BASSO 1985, SHERZER & URBAN 1986, SEEGER 1987, GRAHAM 1993.

4. S. CLAPIER-VALLADON (1991) propose un panorama de la place du rire dans les sociétés humaines.

5. « Le rire et les larmes et, comme je l'ai ajouté, les cris dans certains rituels, ne sont pas seulement des expressions des sentiments ; ce sont en même temps, rigoureusement en même temps, des signes et des symboles collectifs ; et enfin, d'autre part, ce sont des manifestations et des détentes organiques tout autant que des sentiments et des idées. Sociologie, psychologie, physiologie, tout doit ici se mêler » (MAUSS 1969 [1923] : 280).

6. Le rire est parfois silencieux ; c'est alors sa composante gestuelle qui prédomine. Ici, je décrirai sommairement le mouvement qui accompagne le rire, sans l'analyser complètement.

férentes manières de rire d'un peuple amazonien, que le rire est aussi une esthétique, c'est-à-dire une expérience motrice et sensible de connaissance⁷.

Formes des rires wayãpi

Ce qui nous intéressera donc ici, notre point de départ, ce n'est pas tant de savoir « de quoi rient les Indiens ? » (P. Clastres 1974 : 113-132) mais bien « comment on rit » ; non pas l'humour, mais les formes sonores.

Cette description s'appuie sur les enregistrements que j'ai réalisés dans plusieurs villages de l'Oyapock. En effet, que ce soit dans un contexte public ou privé, qu'ils concernent des chants, de la musique instrumentale ou des récits, ces enregistrements qui avaient pour premier objectif une collecte ethnographique, comportent, malgré moi si je puis dire, un grand nombre de rires. De ces rires innombrables que j'ai entendus, et de la trentaine que j'ai enregistrés j'ai retenu quatre types distincts : tout d'abord le rire individuel d'homme qui est le moins défini de tous ; par contre, le rire de femme et le rire collectif d'hommes apparaissent clairement, dès la première écoute, comme des formes constituées. Enfin, je décrirai un quatrième rire, marginal par sa rareté et par sa forme ; mais, nous le verrons, ce rire que j'appelle « caricatural », contribue à éclairer l'ensemble de ces rires. Ces quatre types de rires sont nettement différenciés du point de vue acoustique ; chacun d'eux sera décrit à partir d'un exemple qui m'a semblé pouvoir être retenu comme modèle.

Premier type : rire individuel d'homme

C'est une forme de rire très fréquente, que l'on peut entendre en toutes circonstances — privées, publiques — et associées à des comiques divers. D'une certaine manière, ce premier type contredit mon propos par son aspect commun, « naturel » ; on pourrait dire : « tout le monde, partout, rit comme cela ». Mais il prend tout son sens par son contraste avec les autres formes. Si certains de ses paramètres peuvent être très variables, d'autres permettent de le caractériser comme un ensemble nettement délimité.

L'exemple choisi pour la description est extrait de l'enregistrement d'une sorte de répétition-apprentissage d'un des chants les plus fondamentaux des Wayãpi, celui qui est « pour faire monter le ciel ». Six hommes mûrs de statut social élevé l'interprètent, assis sur des bancs. L'un d'entre eux commet un lapsus dans les paroles du chant, lapsus qui met en cause la fille du chef du village. Et dans cette situation formelle et embarrassante, les chanteurs et ceux qui les entourent essaient le plus possible de s'empêcher de rire. Ce sont donc plusieurs rires individuels d'homme, autant que possible retenus, et qui démarrent dans le désordre, alors qu'il est demandé à l'ethnomusicologue d'arrêter son magnétophone pour pouvoir rire librement.

7. Cf. RIOUT 1990.

Presque tous ces rires sont sur la voyelle *a*, saccadés (hachés), d'intensité faible et stable, sur peu de degrés (hauteur) différents et dans un registre moyen. Leur caractéristique principale est de présenter des contours mélodiques variés — en terrasse descendant ou montant, avec prédominance du contour en terrasse descendant puis montant. Ainsi, lorsque les hommes wayāpi rient de manière individuelle, ils le font selon une succession saccadée, émise sur la voyelle *a*, sans contour mélodique unique. Cela correspond à l'image la plus commune que l'on a du rire.

Deuxième type : rire de femme

C'est également une forme très fréquente, entendue en toutes circonstances, mais dont la forme acoustique est fortement déterminée, bien plus que le rire individuel des hommes. L'exemple retenu comme modèle est le rire d'une jeune femme, Alamiyu, qui plaisantait avec ses amies lors d'une réunion de boisson. Ces réunions, au cours desquelles on boit force bière de manioc et qui rassemblent la plupart des habitants du village trois fois ou plus par semaine, constituent en même temps la construction et l'expression de la cohésion sociale.

Avant de lancer ce rire dans son énoncé complet, dans sa forme achevée, Alamiyu en émet deux ou trois courts fragments qui lui servent en quelque sorte de tremplin.

Il est impossible de donner une représentation graphique satisfaisante, c'est-à-dire complète, des rires. Une transcription sur portée musicale étant inadéquate dans la plupart des cas, les schémas ou les sonagrammes proposés ici ne sont qu'un support de la présente description.

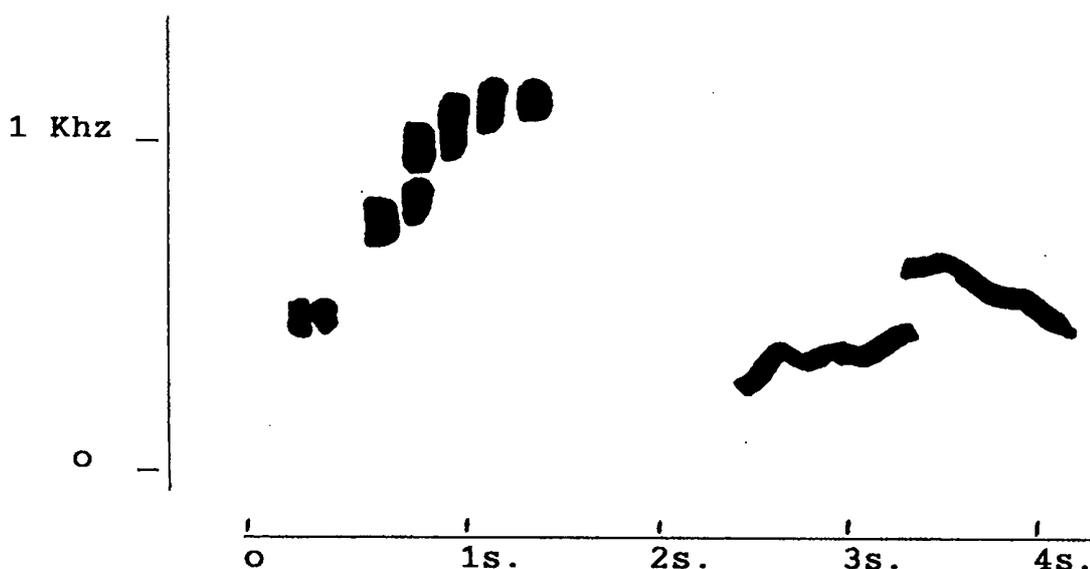


Fig. 1. Rire de femme
(représentation schématique à partir d'un sonagramme)

Ce rire dure environ quatre secondes et est structuré en deux séquences articulées par un bref silence.

La première séquence est une montée très rapide et par saccades dans le registre aigu : en répétant plusieurs fois (ici sept fois) la même voyelle ouverte (entre *a* et *e*) sur une pulsation rythmique régulière (isochrone), et, en moins de deux secondes l'émission vocale opère un grand saut ; dans cet exemple, la voix passe d'un *la*³ à presque un *ré*⁵, soit un octave et une petite quarte⁸.

Après le silence où peuvent se placer d'autres prétextes (*cf. infra*, p. 88) ou d'autres renchérissements du rire, ainsi qu'une inspiration, la deuxième séquence — sur la voyelle *e* — présente une courbe mélodique plus liée, où montée et descente sont dans un rapport équilibré avec toutefois une accentuation de la descente. Ici, notre rieuse laisse aller le souffle. C'est une conclusion du rire, une formule cadentielle qui, dans une expiration, un relâchement du souffle, exprime à la fois que cet énoncé-rire s'achève et le plaisir d'avoir ri.

Troisième type : rire collectif d'hommes

Quoique moins fréquent que les deux précédents, c'est le rire le plus remarquable de tous, et, comme le rire de femme, on perçoit immédiatement qu'il s'agit d'une forme constituée. Il est structuré lui aussi en deux séquences : après un appel brusque de l'un d'entre eux, les hommes crient à l'unisson de manière intense et prolongée.

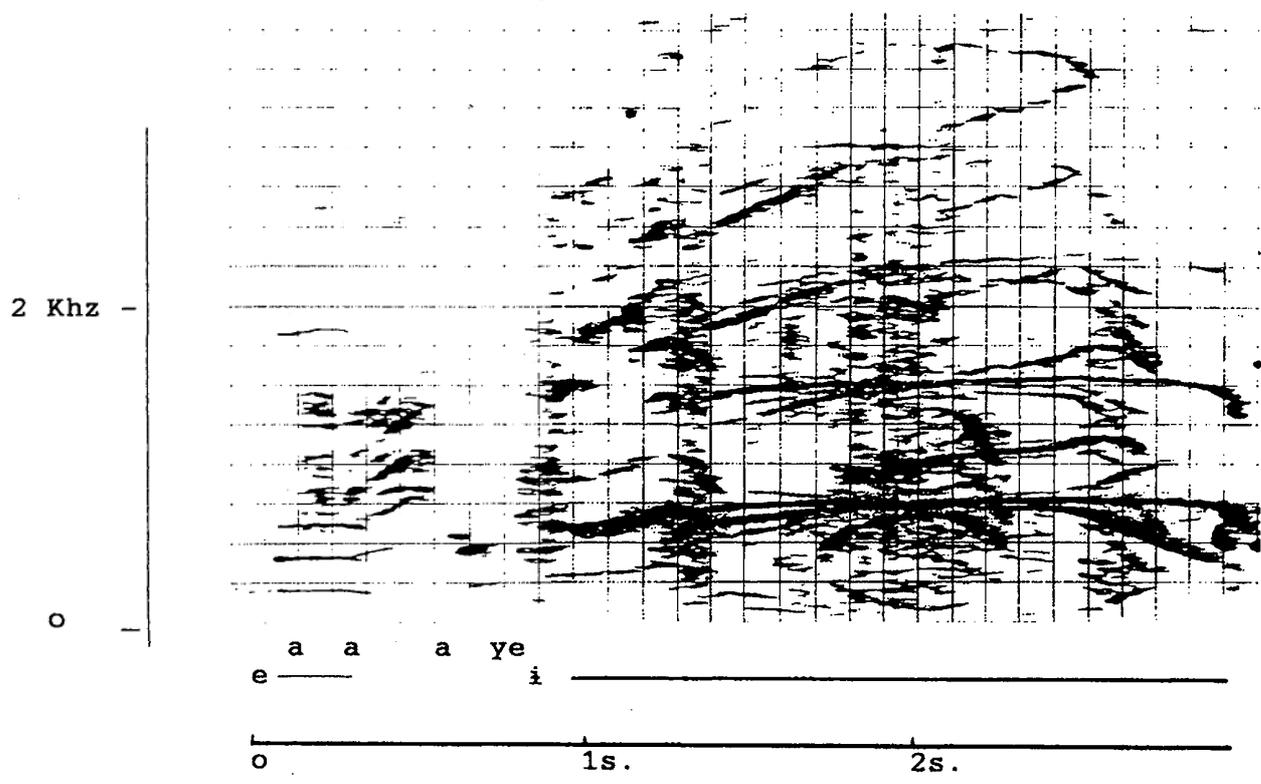
L'exemple modèle est extrait lui aussi d'une réunion de boisson où l'on entend le plus souvent ce type de rire. Ici, il est déjà tard dans la soirée et l'ébriété est bien installée. Le prétexte du rire est qu'un homme, Kakāy Sele, parodie une femme du groupe du sud en train de chanter une chanson d'amour *ep ep ep*⁹. La dernière syllabe de son chant n'est pas encore achevée qu'un autre homme, Ilipe, lance le rire *aa aye* ; alors les hommes présents poussent ensemble un cri aigu et soutenu sur la voyelle centrale *i*.

L'ensemble dure en tout moins de trois secondes, c'est donc très court pour une expression vocale collective qui se définit d'abord comme une saillie d'intensité sonore dans la multiphonie de la réunion de boisson. La première séquence, *aa aye*, qui n'a pas de contenu lexical, est une introduction systématique, un véritable démarreur du rire collectif. La deuxième séquence est assez stable du point de vue des hauteurs : c'est en fait une légère montée d'environ un ton et demi. Mais surtout, c'est un cri particulièrement aigu pour des hommes puisque son apogée atteint le *sol*⁴. L'intensité est très élevée, avec un crescendo peu prononcé, mais régulier. Enfin, l'arrêt de ce rire est brusque, avec une courte descente mélodique et une rapide extinction de l'intensité.

La caractéristique majeure de ce rire est qu'il est collectif (il arrive qu'un homme rie seul selon cette forme, mais elle est pensée et produite avant tout comme une forme collective). Les hommes rient ensemble et cherchent à

8. D'un *la*³ à un *ré*⁵ selon la notation française.

9. Cf. Chanson d'amour dans le disque *Wayāpi-Guyane*, SELAF-ORSTOM : Ceto 792.



sonagramme



schéma du sonagramme

Fig. 2. Rire collectif d'hommes

produire tous le même son : le sonagramme le montre bien, les différentes lignes correspondant à la même zone d'harmoniques tendent à se rejoindre. Ce rire collectif recherche l'homophonie, l'unisson. Le geste qui l'accompagne confirme son aspect collectif : c'est un mouvement de la tête vers le haut qui « tire » le buste en arrière, la bouche ouverte ; les hommes rient à gorge déployée. Mouvement d'ensemble, synchrone, de tous ceux qui, assis les uns à côté des autres sur leur petit banc, rient à l'unisson.

Quatrième type : rire « caricatural »

Ce dernier exemple est différent des précédents ; je le nomme rire caricatural quoiqu'il me soit difficile de le caractériser avec rigueur dans la mesure où je ne l'ai enregistré qu'une seule fois, à l'occasion également d'une réunion de boisson. Des hommes du haut Oyapock et du fleuve Kouc imitent un chant des Wayāpi du sud. C'est une situation ambiguë où les chanteurs se moquent de leurs voisins méridionaux tout en montrant un chaud attachement à leur musique. Comme pour toutes les autres musiques collectives wayāpi, la fin de cette pièce est ponctuée d'un cri aigu, soutenu et homophone poussé par tous les interprètes. Mais ici, l'interprète principal, Kakāy Sele, ajoute à cette formule conclusive un rire clownesque, caricatural, dans un registre moyen et à l'intensité presque stable *ho ho ho ho ho ho*, suivi lui-même d'un dernier commentaire, codé lui aussi : *e'i toko tamu Apisalu ipi* « C'est ainsi vraiment qu'il disait grand-père Apisalu ! »



Fig. 3. Rire « caricatural »

La caricature tient au passage de la voyelle *a* dans le rire individuel d'homme à la voyelle *o*, ainsi qu'à l'accentuation marquée et égale sur toutes les voyelles, et au point d'orgue final.

Ce rire est très nettement le moins fréquent de tous. Mais une autre circonstance dans laquelle je l'ai entendu semble spécifier une de ses significations. Une mère réprimande son petit garçon de quatre ans qui venait de rire selon ce que j'ai nommé un rire individuel d'homme mais à intensité excessive selon elle. Alors, elle l'a grondé en commençant par rire elle-même de manière caricaturale : « *o o o o o o !* Ce n'est vraiment pas comme ça qu'on doit rire ! » Nous étions seuls dans sa maison, une des plus « grandes » maisons de l'Oyapock : cette femme est fille et bru de chef, et sa remontrance à son fils apparaît

d'abord comme un apprentissage de la distinction : « Chez nous on ne rit pas aussi grossièrement ! » Pour cela, elle a employé ce rire qui est une caricature de rire individuel d'homme. Cet esclaffement peut être défini comme un « méta-rire » qui participe à une mise en forme sociale de l'émotion : les enfants apprennent à rire.

Ces quatre exemples montrent une grande différence entre le rire des hommes et le rire des femmes, mais, pour être plus complète, cette brève analyse doit s'étendre également aux autres formes d'expression vocale wayāpi. Le registre aigu du rire collectif des hommes s'oppose au registre grave de leur élocution quotidienne et de tous leurs chants. En revanche, ce rire collectif est, par sa forme, très proche des cris qui ponctuent de manière systématique chaque réitération d'une strophe chantée et qui succèdent aux formules conclusives des pièces orchestrales, au point que le cri de rire peut parfois remplacer ces sortes de « sur-conclusions » orchestrales.

L'homophonie recherchée dans le rire des hommes constitue une autre homologie avec la forme des grands chants qui sont interprétés à l'unisson par les hommes. En revanche, les femmes, lorsqu'elles participent aux chants avec les hommes, chantent en hétérophonie, c'est-à-dire que chacune chante les mêmes paroles, le même thème musical, mais sans se coordonner aux autres chanteurs et chanteuses, recherchant plutôt une non-coordination qui produit en définitive un « canon hétérogène » aigu, simultané à l'unisson grave des hommes. De même, lorsque plusieurs femmes rient au même moment, de la même chose, chacune peut produire la forme complète ou une forme réduite du rire de femme, mais le tout en désordre, sans chercher l'unisson.

Par ailleurs, je n'ai pas entendu de rire associant de manière formelle les femmes et les hommes, ce qui tient à la séparation spatiale des sexes lors des réunions. Cette séparation n'a rien de strict, mais elle est suffisante pour empêcher le développement d'une forme sonore mixte hors d'un contexte cérémoniel.

Les femmes peuvent rire de deux manières : soit elles produisent la forme complète de leur rire telle qu'elle a été décrite dans le deuxième exemple, soit, de manière moins formalisée, elles n'en donnent qu'un fragment, la première séquence. De toute façon, quelles que soient les circonstances, les hommes adultes ne rient jamais comme une femme, et inversement une femme, quel que soit son âge ou son statut, en public ou en privé, ne rit pas comme un homme.

En conclusion de cette description, il m'apparaît que non seulement la forme de chacun de ces rires, mais surtout leur différenciation même permet de définir le rire wayāpi comme une esthétique en soi. Étudiant le « comment on rit », nous en sommes arrivé au rire comme langage autonome, indépendant le plus souvent de l'objet comique qui n'en fut que l'étincelle. Si pour chacun des exemples présentés j'ai donné le prétexte du rire, « prétexte » est à entendre dans les deux acceptions suivantes : d'une part, c'est un texte, un énoncé (lapsus, plaisanterie, chanson déplacée, grossièreté, cocasserie d'un enfant, solo de flûte comportant une erreur de jeu, etc.) dont le rire est la conséquence ; d'autre

part, j'interprète ce texte non comme cause unique du rire, mais avant tout comme l'enclencheur du rire, rire dont la nécessité est ailleurs.

Insistons : les enfants, on le sait, apprennent vite à rire comme les adultes. Au milieu des adultes les enfants rient comme eux, en même temps qu'eux, même s'ils n'ont pas compris le comique ; cela est très fréquent dans les exemples enregistrés chez les Wayãpi, si fréquent qu'il apparaît qu'une des choses que les jeunes garçons ont à apprendre est le poids, la valeur sociale de ce rire collectif d'hommes : on ne doit pas rire trop souvent. Bien sûr, tout le monde — et l'enfant le premier — sait qu'il n'a pas saisi le sens du comique. Nul n'étant réellement dupe, et personne ne lui interdisant de rire, il s'agit bien d'abord de produire un objet qui est le rire, d'apprendre à construire une forme sonore nommée rire. Comme toujours, les filles sont en avance sur les garçons, elles peuvent rire selon la forme complète et réussie dès treize ans. Les garçons maîtrisent le rire assez tard, vers seize ans, et lorsqu'ils ne se contrôlent pas, ils ont tendance à produire soit un rire peu déterminé, tels que ceux décrits dans notre premier exemple, mais alors avec une grande intensité, soit un rire de femme ; en effet ils ont assimilé passivement et beaucoup plus tôt le rire de leur mère.

Rire éthique, rire esthétique¹⁰

Bien sûr, nous avons vu là des modèles de rire wayãpi dont la réalisation présente, comme partout, une grande variété de petites inflexions mélodiques et dynamiques, porteuses d'autant de significations particulières et subtiles.

Ces rires ont été décrits à partir de différents paramètres formels (durée globale, structure, rythme, registre, ambitus¹¹, contour mélodique, intensité globale, dynamique, phonologie), mais l'analyse montre que le rythme (au sens simple d'organisation des durées) présente une distribution particulièrement significative. Ce qui, en définitive, distingue ces rires entre eux, c'est le rapport entre les « éclats », succession discrète de valeurs brèves (o o o o o, par exemple) et une émission sonore non interrompue.

Je propose ici la double hypothèse que ces différents rires s'agencent selon un axe qui met en correspondance leurs caractéristiques sonores et la socialisation croissante du rire. Sur le plan sonore, cet axe distribue les rires de manière graduelle selon l'opposition discontinu/continu. À l'extrémité « discontinue » se situe le rire caricatural dont le mode d'accentuation renforce le caractère haché. À l'opposé, on trouve le rire collectif des hommes ; après sa première séquence qui est un bref tremplin à caractère discontinu, ce rire est constitué essentiellement d'un cri soutenu et continu. Entre les deux se situe le rire indi-

10. Je reprends ici une formulation proposée par MENEZES BASTOS (1989 : 438, 488) dans son interprétation du rituel Jawari des Kamayura du haut Xingu.

11. Le terme « ambitus » est utilisé ici dans son acception ethnomusicologique ; il désigne l'étendue des fréquences présentes du début à la fin d'un énoncé sonore donné.

viduel des hommes, qui est saccadé mais moins sèchement que le rire caricatural ; puis le rire des femmes : celui-ci est structuré en deux séquences ; la première est complètement discontinue tandis que la seconde est presque complètement continue.

Le rire caricatural apparaît comme une représentation archétypique de rire non social. Ensuite, vient le rire individuel d'homme, puis le rire de femme qui effectue le passage à la forme socialisée ; en outre, le rire incomplet des femmes n'est le plus souvent que le fragment à caractère discontinu de la forme complète. Enfin, les circonstances d'énonciation et la forme du rire collectif des hommes — le plus continu de tous — font que sa signification première et la plus évidente est un unisson social.

On doit, je pense, prolonger cet axe discontinu-non social/continu-social hors des formes de rires. Du côté discontinu, on rencontre un mode particulier d'élocution. Femmes et hommes wayãpi ont en général un parler très doux, net, mais de faible intensité, même lors des réunions de boisson¹². La manière de s'exprimer est le plus souvent marquée par une grande tranquillité de la parole et des gestes ; mais parfois, sous le coup d'une émotion, en particulier la colère, la parole devient accélérée, heurtée, avec une accumulation d'occlusions glottales, ce qui se traduit par un débit exceptionnellement accentué et haché. D'autre part, du côté de la continuité, du côté du rire collectif d'hommes, il faut ajouter l'expression vocale ayant le maximum de continuité : les cris faisant office de sur-conclusion dans toutes les grandes formes musicales ; ces cris sont aigus, longs et soutenus du point de vue tant de l'intensité que de la hauteur.

discontinu

parlé ému

rire caricatural
rire individuel d'homme
rire de femme (première séquence)
rire de femme (complet)
rire collectif d'hommes

continu

sur-conclusion musicale

Le cri de sur-conclusion musicale est systématique, mais il peut être émis selon différentes intensités qui signifient une appréciation de l'énoncé musical qu'ils ferment : plus les musiciens sont contents d'eux, plus il est intense ! Le lien entre rire collectif et sur-conclusion musicale permet de définir aussi ce rire comme un « post-texte », un discours d'évaluation du texte qui l'a lancé. Par

12. Une lacune importante de l'ethnomusicologie : l'étude comparative des rapports d'intensité (la dynamique sonore) des différentes formes de discours dans un même peuple et chez différents peuples. En Guyane par exemple, il est frappant que les Amérindiens dans leur ensemble parlent à un niveau sonore nettement inférieur à celui des Européens, le volume de l'élocution créole étant au contraire supérieur aux autres. Parmi les différentes ethnies amérindiennes, les Palikur (Arawak) ont l'élocution la plus délicate et du plus faible volume, c'est presque un chuchotement ; les Kalina semblent parler avec le plus d'intensité, tandis que le volume de l'élocution wayãpi se situe entre les deux précédents.

exemple, le rire collectif d'hommes qui a été décrit précédemment s'inscrivait dans l'ambiance joyeuse d'une réunion de boisson, et le premier niveau de comique est bien qu'un homme parodie le chant des femmes wayãpi d'un autre groupe régional (timbre de voix, phonologie, tempo, etc.) ; mais Ilipe, le notable qui a lancé le rire *aa aye*, a voulu dire aussi : « Attention ! Voilà qui est plaisant, mais ce mode d'énonciation individuelle n'est pas normalement acceptable dans une assemblée. » En effet, chez les Wayãpi il est impossible de jouer, chanter ou danser seul dans une réunion publique. Le rire alors souligne l'incongruité de cet énoncé et l'encadre définitivement en le maintenant hors de ce qui est socialement reconnu. Il n'est d'ailleurs pas fortuit qu'un rire collectif d'hommes soit presque toujours lancé par un homme de statut élevé.

Cela correspond à une signification courante du rire wayãpi : la réprobation sociale, ce qui rejoint l'interprétation de Bergson. On le sait, Bergson s'est plus intéressé au comique qu'au rire en lui-même. Il s'est employé à définir le comique comme une « raideur mécanique » (Bergson 1940 : 22) dont la conséquence, le rire, est « une espèce de *geste social*. Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités... » (*ibid.* : 15).

Heureusement, la mythologie nous aide à dépasser cette analyse quelque peu réductrice. Chez les Wayãpi, le rire est au commencement de deux mythes importants et répandus en Amérique : celui, dit de « la tête coupée », et celui des « couleurs des oiseaux ». En voici les fragments auxquels nous nous attachons non pas pour leur possible comique, mais pour cerner la place et la signification du rire en lui-même dans le mythe. Comment rit-on dans les histoires ?

Les Pléiades, ou la femme aux boucles d'oreille¹³

Saki : « ... L'origine des Pléiades, voici ce que l'on en dit : une femme était en train de presser son manioc dans la couleuvre¹⁴, ainsi raconte-t-on. Et cette femme souriait, souriait : un ver de terre était en train de lui faire l'amour ! Assise sur le bras de levier de sa couleuvre, elle se balançait doucement, de-ci, de-là, dit-on. Avec son bras de levier aussi, cette femme jouissait. Elle devint enceinte ; c'était une fausse grossesse, bien sûr, une fausse grossesse ! Voilà ce que l'on raconte...

Tamali : Le bras de levier, il était sous les épluchures de manioc.

Pala : C'était exprès qu'il était sous les épluchures de manioc ; voilà bien ce qu'on dit.

Saki : Oui, dessous. Et cette femme jouissait en se balançant de-ci, de-là sur le bras du levier. C'est pour jouir, c'est pour ça qu'elle allait ainsi de-ci, de-là sur son bras de levier. Si bien qu'aujourd'hui, voilà ce qu'on dit aux femmes : 'Ne vous balancez donc pas sur le bras de levier quand vous pressez votre manioc ; vous ne devez pas jouir de cette manière.'

13. Ce mythe fut raconté dans un contexte très formel. Saki, le conteur principal, est ici entouré de plusieurs hommes importants qui prennent part au récit. On note d'ailleurs que pour cette leçon de morale somme toute assez banale qui oscille entre « il ne faut pas se masturber » et « il ne faut pas trop faire l'amour », ces notables (rien de moins que le chef en titre, son gendre, deux fils d'anciens chefs) se coupent la parole pour renchérir sur les rires de plaisir de l'héroïne.

14. C'est ainsi qu'en Guyane française on appelle cette vannerie tubulaire très répandue dans le monde amazonien.

Alasuka : Ce n'est certes pas avec un bras de levier qu'une femme doit faire l'amour.

Saki : Là c'était un ver de terre. Ça la faisait glousser de rire.

Napi'â : Ça la faisait glousser de rire !

Saki : Cette femme gloussait de rire ! Quand ses enfants naquirent, enfin, ses espèces de faux enfants, l'un était un poisson coulant, l'autre un poisson *yakunâ*... » (Grenand 1982 : 140-141).

Ce mythe débute donc par une description appuyée des excès sexuels de cette femme qui, dans la suite, deviendra « femme à la tête coupée », « femme crampon » (Lévi-Strauss 1968 : 17-68). Le rire, plus précisément la quantité de rire, est ici associé de manière explicite et insistante au plaisir, et surtout à un comportement sexuel réprouvé. La masturbation est présentée comme un acte non social ; sa répétition fait de cette humaine une nymphomane ; trop ouverte en haut et en bas, son destin signifie l'excès.

Mais avant de poursuivre l'interprétation de ce rire, voyons l'autre mythe qui traite de ce qui a tant de valeur chez les peuples d'Amazonie : les couleurs. Et ce trésor, les oiseaux des Wayãpi l'ont puisé chez l'animal le plus puissant de leur univers : l'anaconda, maître de la pluie, forme des fleuves, propriétaire des couleurs. Propriétaire avare qui garde ces richesses en lui et n'en laisse que quelques traces sur ses excréments irisés, ou qui les déploie, hors d'atteinte, lorsque, arc-en-ciel, il se dresse. Pour extirper ses richesses à cet avare hautain, les oiseaux essaient de le faire rire.

L'arc en ciel et la couleur des Oiseaux

Saki : «... Les oiseaux s'avancèrent vers lui [l'anaconda] en dansant. Il ne rit pas. Il ne rit pas du tout. Ils étaient pourtant tous rassemblés autour de lui, mais il ne riait pas. Ainsi parlaient nos ancêtres. 'C'est à lui de s'approcher de l'anaconda', disaient les oiseaux en parlant de... en parlant de qui, au fait ?... en parlant de l'agami. L'agami s'approcha. Il se mit à picorer des feuilles d'arbre. Tu sais bien ! C'est ainsi que fait l'agami pour s'amuser.

Kawataka : Oui, bien sûr.

Saki : Il faisait voltiger et revoltiger les feuilles : l'anaconda ne souriait pas. Ainsi parlaient nos ancêtres.

Kwataka : Il ne souriait même pas !

Saki : Il ne souriait pas, non. Les oiseaux s'étaient rassemblés à quelque distance de l'anaconda. Deux colibris s'approchèrent. Des colibris aussi petits que peuvent l'être des colibris.

Kwataka : Ah bon !

Saki : C'était leur tour, voilà ce qu'on raconte. Ils dansèrent ; ils s'approchèrent en dansant. Sin, sin, sin, sin ; ainsi faisaient les colibris. Et ils entortillaient leurs queues : poum, poum... peïn, peïn... poum, poum... faisaient-ils en dansant ; sin, sin... pok, pok ! Ainsi dansaient les colibris. Et ça continuait : pok, pok... sak, sak... maintenant ils entremêlaient leurs queues, puis ils allaient et venaient : toun, toun... sin, sin... Et soudain : pic ! sur la langue de l'anaconda ! L'anaconda alors se dressa : ssss... fit l'anaconda en ondulant. Et pic ! Les colibris piquèrent sa langue encore une fois. Tous les oiseaux vinrent à la rescousse ; ho

hisse ! ho hisse, ils tirèrent la langue de l'animal sur la berge. L'anaconda mourut. Tout de suite ils lui mirent les tripes à l'air. Un oiseau, le tangara du paradis, se para du bleu pris dans la merde. Ici, sur la gorge, il s'appliqua de la merde bien bleue ; là, au-dessus de la queue, il s'appliqua de la merde rouge... (Grenand 1982 : 154-155).

Dans la suite du mythe tous les oiseaux choisissent leurs couleurs, puis ils dansent.

Ainsi, cette richesse possédée par un individu puissant et fermé sur lui-même se métamorphose grâce au rire en un ornement partagé, un jeu de parures corporelles avec lesquelles on danse. Si l'addition de la puissance physique de l'anaconda et de son avarice est un signifiant du pouvoir, alors l'enjeu de cette lutte silencieuse est non pas l'acquisition ou le transfert du pouvoir, mais la mise à mort, le sacrifice du pouvoir sur l'autel joyeux des parures colorées que les oiseaux se partagent et se choisissent.

On voit que dans ces deux mythes le rire est équivalent à une ouverture¹⁵, que dans les deux cas cette ouverture est dangereuse pour la personne qui rit. Le rire de notre premier mythe expose l'équivalence ouverture-incontinence-démésure, telle qu'elle a été mise en lumière par C. Lévi-Strauss dans *Le cru et le cuit*¹⁶. Lorsqu'elles rient, les femmes wayāpi, comme les hommes, rejettent la tête en arrière, mais en gardant le buste droit et en se couvrant la bouche de la main, forme de pudeur très répandue dans le monde, qui est liée à la représentation de toute ouverture comme un danger et qui associe celle de la bouche à une démesure sexuelle. Le rire du mythe sur l'origine des couleurs des oiseaux brise ce que Lévi-Strauss a nommé une « continence excessive » (*ibid.* : 144) et que j'ai appelé ici avarice ; la générosité, son inverse, serait-elle alors une incontinence mesurée ?

Plus avant dans *Le cru et le cuit* Lévi-Strauss écrit : « En considérant l'ensemble des mythes relatifs au rire, on est frappé par une contradiction apparente. Presque tous assignent au rire des conséquences désastreuses, dont la plus fréquente est la mort. Quelques-uns seulement l'associent à des événements positifs : acquisition du feu de cuisine (M54), origine du langage (M45) » (*ibid.* : 140). Le rire du premier mythe wayāpi est associé par les conteurs à un désordre physique, moral, social ; dans le second mythe, le rire permet l'instauration d'un « ordre zoologique » (*ibid.* : 311).

En somme, le rire wayāpi apparaît du point de vue de la pratique comme un commentaire social, et, du point de vue de l'imaginaire, comme un danger :

15. Chez les Bororo, l'étymologie du mot rire renvoie directement à la notion d'ouverture : « *okwari*. *okwa* : lèvres ; *ri* : grandeur (bouche ouverte). Rire, prière, offrande avec cris de la part du *bari* (le chamane des esprits) » (ALBISETTI & VENTURELLI 1962 : 114).

16. Dans de nombreux mythes relevés par Lévi-Strauss, les hommes doivent se retenir de rire. La morale finale d'un mythe kayapo est que « le guerrier indien méprise le rire et les chatouillements, tout juste bons pour les femmes et les enfants » (LÉVI-STRAUSS 1964 : 130). Par contre, le rire des femmes est fréquemment associé à l'incontinence urinaire, sexuelle ou alimentaire : « La série mythique qui vient d'être considérée permet donc d'établir un lien entre le rire et diverses modalités d'ouverture corporelle. Le rire est ouverture ; il est cause d'ouverture ; ou l'ouverture elle-même apparaît comme une variante combinatoire du rire » (*ibid.* : 133).

l'ouverture corporelle de la femme étant une image de béance, l'excès d'ouverture menant au chaos (voir aussi Hugh-Jones 1979 ; Beaudet 1983) ; mais le rire de notre deuxième mythe, quoique l'anaconda en meure, critique l'avarice et permet aussi d'établir un ordre zoologique et esthétique.

Les données ethnographiques concernant l'usage du vocabulaire du rire sont encore incomplètes ; néanmoins, il en est une qui est importante pour notre étude car elle confirme qu'un statut formel est accordé au rire collectif des hommes : le verbe *-pōē* est exclusivement réservé à cette forme de rire, tandis que son redoublement, *-pōēpōē*, désigne le cri de sur-conclusion musicale ; ainsi se confirme également le lien étroit entre ces deux expressions sonores. *-yay* signifie « rire bêtement, glousser » (Grenand 1989), tandis que *nupi* peut être employé pour un éclat de rire d'enfant (*ibid.* : 315) et est associé à un comportement réprouvé dans l'histoire de la femme avide de plaisir sexuel ; je dirai, en attendant vérification, que ces deux termes doivent correspondre à des formes de rire non reconnues socialement ; *-puka*, le verbe le plus fréquemment utilisé pour « rire » s'emploie pour certains oiseaux, en particulier les pics (*pekū opuka* « le pic rit ») ; l'autre verbe, *-yay* « rire bêtement, glousser », aurait pour étymologie *ay* « le jabot des oiseaux » (*ibid.*). Il serait nécessaire d'analyser de manière plus approfondie cette relation complexe entre d'une part le fait que chez les Wayāpi le vocabulaire associe le rire aux oiseaux, et de l'autre l'instauration d'un « ordre naturel » orchestrée par les oiseaux. Mais, *-puka* « rire » doit, je pense, être rapproché aussi de *puk*, onomatopée de l'encens qui brûle, c'est-à-dire d'un crépitement qui, dans un rituel nocturne, fait s'éloigner les morts, tandis que les femmes pleurent collectivement¹⁷.

Pléiades, arc-en-ciel, couleur des oiseaux, son des ténèbres..., on voit que le rire wayāpi débouche sur les grands thèmes que les *Mythologiques* ont mis en lumière. Je n'irai pas plus avant dans cette analyse, mais, pour la conclure, je reprendrai l'ultime donnée apportée par le vocabulaire du rire wayāpi. Le crépitement de l'encens qui brûle est un son discontinu ; l'onomatopée de ce bruit, *puk puk puk*, et son rapprochement avec le rire désignent l'homologie entre l'agencement formel de l'ensemble des rires wayāpi (discontinu/continu) et l'opposition fondamentale dégagée par Lévi-Strauss, toujours dans *Le cru et le cuit* : « Dans le cours de ce livre (I. I. d) nous établirons qu'il existe un isomorphisme entre l'opposition de la nature et de la culture, et celle de la quantité continue et de la quantité discrète » (*ibid.* : 36). Les rires wayāpi inversent cette correspondance, mais ce que nous montre cet exemple, c'est que la distinction continu/discontinu est aussi et d'abord une catégorie sensible, ou plutôt, que le rire est un objet et une conduite qui « transcendent l'opposition du sensible et de l'intelligible » (*ibid.* : 22). L'écoute des rires wayāpi a fait apparaître une opposition continu/discontinu et un agencement des différentes formes vocales selon une gradation de cette opposition. Mais il serait plus juste de dire que les rires contribuent, sont même la principale contribution à la mise en forme de

17. Cette séquence rituelle est la seule situation où j'ai entendu des pleurs collectifs.

celle-ci. Rire peut exprimer une joie, un jugement, une défense, un plaisir, etc., mais, dans l'exemple wayāpi, c'est aussi créer cette opposition, la recréer à chaque fois, à travers une expérience et un code moteurs et sensibles. À travers distinctions, variantes et subtilités, rire apparaît donc comme une manière de remodeler des idées fondamentales, de véritablement penser en buvant de la bière et en plaisantant. Ces Tupi sont des gens qui pensent en riant.

Triomphe

Par sa forme, par ses conditions de production, et par sa dénomination, le rire collectif des hommes wayāpi est, nous l'avons vu, proche du cri qui ponctue systématiquement toute strophe chantée et qui clôt l'exécution d'une pièce orchestrale. Parfois ce cri cadentiel se fond directement en rire lorsque, grâce à l'entente et à l'allant de l'orchestre, ce jeu est une réussite et que l'ivresse est atteinte mais sans être excessive¹⁸. De même que cette auto-acclamation des musiciens, le rire des hommes est lié au succès, il signifie aussi le triomphe.

Ce « rire triomphal » semble assez répandu en Amazonie ; il a été noté, par exemple, chez les Bororo : « Le succès leur arrache un rire triomphal, distinct du rire exprimant une gaieté profane. Ce 'rire forcé', ou 'rire de sacrifice', est appelé 'rire des âmes'. La locution désigne aussi un chant rituel, qui appartient au clan bokodri [...] » (Lévi-Strauss 1964 : 101). Ce type de rire formalisé et conclusif existe aussi chez les Tuyuka (Tukano du fleuve Tiquié) ; Brüzzi (1961 : 14) l'appelle « rire rituel » ; à l'écoute, il apparaît comme une coda systématique et brève des chants de femmes, et dont la forme est discontinue puis continue. C'est ce rire du succès qui, semble-t-il, marque la danse avec les clarinettes *kulap* chez les Zorros-Pangueyen (Tupi-Mondé de l'ouest amazonien) : « La fin de chaque morceau est ponctuée d'un concert d'exclamations de toutes sortes, de cris et de réflexions dont le sens ne nous a pas été révélé, et qui finissent par couvrir le son des clarinettes en culminant dans un éclat de rire » (Cloutier 1988 : 83)¹⁹.

Chez les Wayāpi, le rire collectif des hommes, que le prétexte en soit musical ou non, est une forme d'auto-acclamation. Celle-ci comprend aussi une part d'étiquette et de maniérisme. Par la prégnance de son code, un rire de ce type est aussi un rire formel : « nous sommes ivres, nous sommes joyeux, mais nous ne faisons pas n'importe quoi, nous ne rions pas n'importe comment ».

18. Hors du monde amazonien, il est un rire de ce type qui est célèbre : celui de Louis Armstrong, qui, comme une double fin, salue le plaisir d'avoir bien joué et bien chanté.

19. À l'inverse, chez les Arara (Karib du bas Xingu), les rires pendant les sessions orchestrales sont provoqués par les musiciens qui répètent intentionnellement une erreur involontaire de jeu ; « les éclats de rire qui suivent systématiquement ces incidents peuvent ainsi être interprétés comme la marque de l'adhésion conventionnelle de l'assistance à la solidarité des musiciens » (ESTIVAL 1991 : 136).

Souvent, dans cette poussée aiguë, les hommes qui rient ensemble en font aussi un peu trop : ils exhibent leur joie ; aux autres participants de la fête (qui ne rassemble jamais un tout homogène, mais plutôt un ensemble de petits groupes), au monde et à eux-mêmes, ils montrent qu'ils s'amusent. Par cette bonne clameur, ils affirment à tous leur bien-être ; et ils s'écoutent rire.

La psychologie reconnaît plusieurs significations distinctes du rire : décharge psychique et motrice, plaisir de cette décharge et de sa représentation, agressivité, défense, etc., mais aussi affirmation du principe de plaisir, triomphe²⁰ (Despinoy 1986). Il a pu ainsi être défini comme un « fonctionnement moteur réussi au service du Moi » (Cosnier, in *ibid.*). « S'éprouver soi-même comme existant » (Bouteiller, in *ibid.*) dans un rire qui ne nécessite pas de destinataire, c'est une autre manière de mettre en œuvre ces « belles paroles » des Tupi-Guarani : « Le beau langage n'est pas celui qui, s'adressant aux dieux plutôt qu'aux hommes, déplacerait seulement les relations : c'est un langage sans relations — inspiré, si on veut. Là, celui qui parle est aussi et dans le même temps celui qui écoute... » (H. Clastres 1975 : 143). De même, pour d'autres Tupi encore, Pierre Clastres définit le chant des hommes comme un « endo-langage ». Aux « salutations larmoyantes » des femmes aché, il oppose le chant des hommes qui, selon sa description, correspond à ce que j'ai appelé une hétérophonie, c'est-à-dire que dans le même temps chaque homme interprète son propre chant : « C'est par le chant qu'il accède à la conscience de soi comme Je... » (P. Clastres 1974 : 108). On se souvient que chez les Wayāpi ce sont les femmes qui chantent et rient en hétérophonie, s'autorisant, disant ainsi une individualité publique, alors que le rire formel des hommes est, comme leur chant, d'abord collectif, homophone. Leur Je est un Nous : « Nous rions donc nous sommes. » Et l'on suivra P. Clastres dans sa réflexion sur la nature du langage en remplaçant dans son texte « paroles » par « rire » : « Les [rires] sont à [eux-mêmes] leur propre fin, [ils] se convertissent, pour qui les prononcent, en valeurs » (*ibid.* : 109).

S'écouter rire, c'est aussi une manière de produire une euphorie. Pour s'acclamer, pour s'applaudir, les Wayāpi n'ont pas choisi de frapper dans leurs mains, ils rient. Quelles que soient les multiples significations possibles du rire, celui-ci, on le sait bien, marque d'abord la joie : pour les Wayāpi, cette affirmation d'eux-mêmes, cette auto-célébration d'une personne collective est une forme de joie. Comme souvent en Amérique indigène, l'euphorie est à la fois une valeur explicite et un état recherché. Destination de toute réunion de boisson, petite ou grande, l'euphorie peut être associée aux situations les plus cérémonielles²¹. Lorsque certaines conditions sont réunies (pour les

20. Il est alors aussi défini comme un plaisir et une victoire narcissiques (DESPINOY 1986). Écho et Narcisse, une approche psychanalytique de ces rires serait certainement riche de découvertes mais nous mènerait hors de notre présent cadre.

21. Cf. MARTINEZ 1974, VIVEIROS DE CASTRO 1986 : 42, SEEGER 1987.

Wayãpi du nord : le bien-être, l'abondance, peu de conflits dans le village, etc.), alors on produit un rire qui en même temps désigne, nomme, modèle, fait l'euphorie.

CNRS, Laboratoire d'ethnomusicologie
Musée de l'Homme, place du Trocadéro, 75116 Paris

Université de Paris X-Nanterre
200, avenue de la République, 92001 Nanterre

MOTS CLÉS : ethnomusicologie — euphorie — rire — Wayãpi — Amazonie

BIBLIOGRAPHIE

- ALBISETTI, Cesar & Angelo VENTURELLI
1962 *Enciclopedia Bororo*, 1. Campo Grande, Museu regional Dom Bosco.
- BASSO, Ellen
1985 *A Musical View of the Universe : Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BEAUDET, Jean-Michel
1978 *Première approche de la musique wayãpi*. Cayenne, ORSTOM, ms.
1983 *Les orchestres de clarinettes tule des Wayãpi du Haut-Oyapock*. Thèse de Doctorat, Université de Paris X-Nanterre, ms.
- BERGSON, Henri
1940 *Le rire*. Paris, PUF.
- BOUTILLER, H.
1955 « Le fou rire », *Entretiens psychiatriques* 4 : 81-112.
- BRÜZZI ALVES DA SILVA, Alcionilio
1961 *Discoteca etno-linguistico-musical das tribos dos rios Uaupés, Içana e cauaburi*. São Paulo, Universidade católica.
- CLAPIER-VALLADON, Simone
1991 « L'Homme et le rire », in J. POIRIER, ed., *Histoire des mœurs*, II : 247-297.
- CLASTRES, Hélène
1975 *La Terre sans mal. Le prophétisme tupi-guarani*. Paris, Le Seuil (« Recherches anthropologiques »).
- CLASTRES, Pierre
1974 *La société contre l'État*. Paris, Minuit.
- CLOUTIER, Sophie
1988 « Les instruments musicaux des Indiens Zoro-Pangueyens (Amazonie brésilienne) », *Recherches amérindiennes au Québec* 18 (4) : 75-86.
- COSNIER, Jacqueline
1973 « Humour et narcissisme », *Revue française de Psychanalyse* 23 : 571-579.
- DESPINOY, Sophie
1986 *Aspects et signification du rire. Éléments de réflexion psychopathologique*. Thèse pour le Doctorat en médecine, Marseille, ms.
- ESTIVAL, Jean-Pierre
1991 « La musique instrumentale dans un rituel arara de la saison sèche (Parà, Brésil) », *Journal de la Société des Américanistes* 77 : 125-156.

GRAHAM, Laura

- 1993 « A Public Sphere in Amazonia ? The Depersonalized Collaborative Construction of Discourse in Xavante », *American Ethnologist* 20 (4) : 717-741.

GRENAND, Françoise

- 1982 *Et l'Homme devint Jaguar : univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane*. Paris, L'Harmattan.
1989 *Dictionnaire wayãpi-français*. Paris, Peters/SELAF.

HUGH-JONES, Stephen

- 1979 *The Palm and the Pleiades*. Cambridge, Cambridge University Press.

JEANSON, Francis

- 1950 *Signification humaine du rire*. Paris, Le Seuil.

LÉVI-STRAUSS, Claude

- 1964 *Le cru et le cuit. Mythologiques I*. Paris, Plon.
1968 *L'origine des manières de table. Mythologiques III*. Paris, Plon.

MARTINEZ, Gabriel

- 1974 « Humor y sacralidad en el mundo autóctono andino », *Publicaciones del Departamento de Investigación de la Universidad de Chile* 5 : 1-27. Iquique.

MAUSS, Marcel

- 1969 [1923] « Allocution à la Société de Psychologie », *Journal de psychologie* 18, in Marcel MAUSS, *Œuvres 2. Représentations collectives et diversité des civilisations*. Paris, Éd. de Minuit.

MENEZES BASTOS, Rafael José DE

- 1989 *A Festa da Jaguaritica : uma partitura crítico interpretativa*. São Paulo, Thèse de Doctorat, ms.

RIOUT, Denys

- 1990 « Esthétique », in S. AUROUX, ed., *Les notions philosophiques*. Paris, PUF.

ROUGET, Gilbert

- 1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuéguien », in J. POUILLON & P. MARANDA, eds., *Échanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son soixantième anniversaire*. The Hague-Paris, Mouton : 677-706.
1976 « Chants fuégiens, consonance, mélodie de voyelles », *Revue de Musicologie* LXII 1 : 5-23.

SEEGER, Antony

- 1987 *Why Suyá Sing ?* Cambridge, Cambridge University Press.

SHERZER, Joel & Greg URBAN

- 1986 *Native South American Discourse*. Berlin, Mouton de Gruyter.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 1986 *Araweté : os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor.

WEBER, Samuel

- 1988 « Le temps d'un rire », *Critique* 488-489 : 61-76.

ABSTRACT

Jean-Michel BEAUDET, *Laughter, an Example from Amazonia*.— This analysis of the sounds of laughter, on the basis of examples from among the Tupi in northeastern Amazonia, postulates that understanding this sort of expression should begin with an acoustic description. Anthropology is thus asked to recognize that laughter can be a full fledged form of sensation. Wayãpi laughter falls into several clearly differentiated acoustic types. An ethnomusicological description shows that these types are organized on the basis of a discontinuous-nonsocial vs a continuous-social distribution, which echoes the way myths describe

laughter. Another point, one that seems widespread among native Americans: laughter, owing to its forms, is a way to produce collective euphoria. In this case, it is a motor comportment conveying an intention, which, though circumstantial, can be defined as a religious, moral or social commentary. Laughter restates, with the pleasure of a group voice, a civilization's basic choices.

RESUMEN

Jean-Michel BEAUDET, *Reir. Un ejemplo de Amazonia*. — Este artículo pretende ser un primer análisis de los sonidos del reir, a partir de los ejemplos considerados entre los Tupi del noroeste amazónico. Cuando afirmamos que una comprensión de estas expresiones sonoras debería comenzar por su descripción acústica, estamos proponiendo a la antropología que reconozca las risas capaces de constituir una forma sensible totalmente. Las risas wayãpi se agencian según varios tipos claramente diferenciados desde el punto de vista acústico. Su caracterización etnomusicológica revela que se organizan según una distribución discontinuo no-social vs. continuo-social, lo que hace eco a las representaciones míticas del reir. Por último, y eso parece extendido en América indígena, los reires, por sus formas son una manera de producir una euforia colectiva. Entonces parece que reir también es una conducta motriz cargada de una intención, la cual, al mismo tiempo que es circunstancial puede definirse como un comentario social, moral, religioso ; otra manera de decir con el placer de una voz común las opciones esenciales de una civilización.