

**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

13 | 2011

**Pièges à voir, pièges à penser**

---

## Flûtes des hommes, chants des femmes

Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu

*The flutes of men and the songs of women. Images and Acoustic Relations among the Kuikuro of the Upper Xingu*

**Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2052>

DOI : 10.4000/gradhiva.2052

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 18 mai 2011

Pagination : 94-111

ISBN : 978-2-35744-042-5

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani, « Flûtes des hommes, chants des femmes », *Gradhiva* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 18 mai 2014, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2052> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2052

---



# Flûtes des hommes chants des femmes

Images et relations sonores  
chez les Kuikuro du Haut-Xingu

Bruna Franchetto  
Tommaso Montagnani

Quelles sont les dynamiques créatrices qui surgissent de la relation entre musique et langage chez les Kuikuro du Haut-Xingu ? Dans la musique du Haut-Xingu, des entités humaines et non humaines sont invoquées ou se manifestent sous forme de musique ou de parole. Le son des instruments de musique d'un côté et l'énonciation de noms propres de l'autre acquièrent une valeur et une fonction rituelle analogues dans deux différents contextes rituels, le rituel *kagutu* (rituel masculin) et le rituel *tolo* (rituel féminin). Nous allons essayer ici de décrire la façon dont certains éléments de deux contextes rituels séparés sont connectés par des analogies formelles et fonctionnelles. La connexion qui est formée par les spécialistes des deux rituels a pour effet de créer des entités qui dérivent d'une cumulation de subjectivités : la rencontre de mélodie et de texte accompagne et souligne la rencontre entre une entité surnaturelle et un personnage humain partageant une mélodie commune. La combinaison de la musique instrumentale et d'un texte poétique crée une nouvelle dimension rituelle dans laquelle des identités humaines et surnaturelles sont superposées dans une représentation chimérique de type sonore. L'union de la musique venant du répertoire masculin et du texte du répertoire de chants féminins donne lieu à la naissance d'une entité sonore qui est à la fois un humain, un esprit et un animal. Chaque des deux éléments (mélodie et texte) de l'objet musical complexe ici observé possède une existence et une fonction autonomes dans deux contextes rituels séparés : une mélodie est associée au nom d'un esprit dans le rituel masculin, et un nom propre à un personnage humain dans le rituel féminin. Dans ce dernier,

Fig. 1 Les femmes kuikuro dansent dans le campement avant de faire leur entrée dans le village yawalapiti pendant un rituel *tolo*. Parque Indígena do Xingu, Brésil, 2005. Photo Carlos Fausto.

l'énonciation du nom propre humain est accompagnée par le profil mélodique de l'esprit du rituel masculin, créant ainsi une référence directe à l'entité surnaturelle au moyen d'une superposition des référents. D'un autre côté, l'écoute de la seule mélodie dans le contexte du rituel masculin ne cesse d'évoquer une image sonore incomplète à laquelle l'identité humaine du chant féminin est mentalement associée par l'auditoire. Il apparaît évident qu'il est nécessaire de considérer les deux rituels comme formant un système de relations devant être observé dans sa totalité : le dialogue entre les sexes qui est tissé autour des deux pratiques rituelles se révèle donc indissociable de la relation entre humains et esprits représentée dans l'ensemble des connexions interrituelles autour de *tolo* et *kagutu*.

### Les maîtres des chants



1. Six cents Kuikuro habitent dans six villages au sud-est de la Terre Indigène du Xingu en Amazonie méridionale. Ils parlent une des variantes de la langue caribe du Haut-Xingu, un des deux rameaux méridionaux de la famille linguistique caribe (Meira et Franchetto 2005). Les données sur les chants *kagutu* présentées dans cet article ont été collectées par Bruna Franchetto au cours d'une recherche linguistique centrée sur les arts de la parole étalée de 1981 à 2006. Les données sur la musique *kagutu* ont été collectées par Tommaso Montagnani au cours de deux séjours sur le terrain (2008 et 2009) à Ipatse, le principal village kuikuro.

2. Le complexe rituel *kagutu-tolo*, auquel on devrait ajouter le rituel *jamugikumalu*, existe, avec des variations, dans tous les groupes du Haut-Xingu (voir Piedade 2004 et Melo 2005, pour les Wauja, de langue arawak). La documentation linguistique de la langue caribe du Haut-Xingu a été réalisée dans le cadre d'un projet DOBES (2001-2006) ; depuis 2003, le groupe de recherche Documenta Kuikuro, coordonné par Bruna Franchetto et Carlos Fausto, au Museu Nacional de l'université fédérale de Rio de Janeiro, est en charge de la documentation des quinze rituels kuikuro ayant survécu jusqu'à aujourd'hui.

3. La forme possédée de *tolo* est celle où le radical nominal est précédé par le préfixe personnel et suivi par le suffixe de relation (ou possession), comme par exemple en *utologu* (1-tolo-REL), littéralement « mon *tolo* ».

La question du genre se trouve au cœur des nombreuses correspondances qui existent entre deux des plus importants rituels chez les Kuikuro du Mato Grosso, au Brésil<sup>1</sup> : celui des flûtes masculines *kagutu* d'une part et celui des chants féminins *tolo*<sup>2</sup> de l'autre. Le rituel *kagutu* prévoit l'exécution d'un répertoire de dix-neuf suites (au total environ six cents pièces) considérées comme appartenant aux *itseke*, les esprits, ces derniers étant désignés comme les « maîtres » (*oto*). Il s'agit d'une musique instrumentale, exécutée uniquement sur de longues flûtes en bois qui portent le même nom que le rituel. Les flûtistes qui y participent sont au nombre de trois : un soliste joue les thèmes des pièces et deux autres flûtistes exécutent une figure régulière qui a fonction d'accompagnement. Les deux accompagnateurs sont d'habitude des apprentis qui, souvent, ne connaissent pas le répertoire *kagutu* dans sa totalité. Le jeu de la flûte *kagutu* est réservé à une élite de maîtres flûtistes qui se recrute seulement parmi les hommes. La vision de l'instrument est même interdite aux femmes sous peine de viol collectif. Pendant le rituel *tolo*, un large corpus de chants considérés comme une transposition des musiques *kagutu* est exécuté par un chœur de femmes, et les hommes ne prennent alors pas part au rituel et restent très discrets, bien qu'il n'existe pas pour eux d'interdiction formelle d'y assister. Les femmes *eginhoto* (maîtres des chants) conduisent le chœur féminin. Les *eginhoto* (femmes et hommes) sont des spécialistes rituels jouissant d'un grand prestige dans la communauté qui leur vient d'un savoir rituel assimilé tout au long d'un processus d'apprentissage pouvant durer plusieurs années. Un flûtiste *kagutu* expérimenté est aussi appelé *eginhoto*.

Le mot *tolo*, dans la langue caribe du Haut-Xingu, signifie « oiseau » et, dans sa « forme possédée<sup>3</sup> », animal domestique (Franchetto 1997, 2001). Dans le contexte d'une relation sentimentale, les Kuikuro utilisent deux termes pour désigner très affectueusement les personnes qui leur sont chères : *uhisü* (mon frère cadet, mon petit frère) et *utologu* (mon *tolo*). Ces deux mots sont étroitement liés à des sentiments de protection et de plaisir inhérents à une liaison de dépendance réciproque en dehors des obligations du mariage. Le chant *tolo* qui suit est un exemple de cette connotation de *utologu* :

<i>Katutolo uatinhi</i>	Celui qui court devant tous
<i>Utologui(ni)</i>	Est mon aimé
<i>Tikinhü uatinhi</i>	Celui qui court devant les gens des autres villages
<i>Utologui(ni)</i>	Est mon aimé



Fig. 2 Les femmes kuikuro dansent devant une maison pendant un rituel *tolo* dans le village yawalapiti. Parque Indígena do Xingu, Brésil, 2005. Photo Carlos Fausto.

En kuikuro, on utilise l'expression *tolo-te-*, (*tolo*-verbalisateur), « faire aller/ envoyer le *tolo* », un verbe transitif dont le patient est le destinataire : *u-tolo-te-pügü i-heke* (1<sup>re</sup> personne-*tolo*-verbalisateur-perfectif 3<sup>e</sup> personne-ergatif), « il a m'a chanté-*tolo* ». Au moyen d'une structure d'enchâssement de citations, la chanteuse chante les *tolo* composés dans un passé éloigné par une autre femme qui les envoya comme message à son aimé ; c'est cette femme compositeur qui, s'adressant à quelqu'un souvent identifié par son nom propre, parle à la première personne dans le texte (« mon aimé, j'ai dit, je suis, je ne suis pas, etc. »).

Selon les Kuikuro, les deux répertoires sont basés sur les mêmes mélodies : les chants *tolo* ne seraient que les musiques des suites *kagutu* chantées avec un texte, un poème lyrique composé dans une des variantes de la langue caribe du Haut-Xingu. En réalité, nous verrons que la relation entre les deux répertoires musicaux, et par conséquent entre les deux rituels hommes/femmes, est plus complexe que cela et que le discours kuikuro sur la similitude entre les deux musiques est délibérément ambivalent.

## Variations cachées



4. L'analyse des procédés de répétition de la musique *kagutu* a été exposée dans Fausto, Franchetto et Montagnani [2011].

5. Cette tension entre autorité masculine et autonomie féminine anime aussi le rituel *jamugikumalu* (hyper-femmes chefs, en langue arawak), une autre « fête » des femmes, où des badinages, parfois violents, opposent les femmes et les hommes. En chantant les chants *jamugikumalu*, les femmes reproduisent leur transformation [etinki-, « s'inventer, à soi-même »] mythique en *itaō kuegü*, « hyper-femmes », femmes-esprits. *Kuegü* est un nom relationnel dont la racine *kü* est le concept de « hyper », un excès absolu. Le rituel reproduit le script du récit mythique *La métamorphose ou le début des Hyper-femmes*. Dans ce récit, les femmes abandonnées par leurs époux transformés en hyper-pécariers après le rituel d'initiation des garçons [perçement des oreilles] décident de danser avec les parures masculines et de chanter sur le *kwakutu* [« maison des hommes »] pour devenir des êtres androgynes, puissants et dangereux. Comme disent les femmes pendant le *jamugikumalu* : *itaō kuegü higei kukuge* [« ici et maintenant nous sommes des hyper-femmes »]. Les hyper-femmes du mythe se piquent le vagin avec des insectes jusqu'à faire grossir les lèvres et le clitoris. Ensuite, elles s'enfuient jusqu'aux frontières du monde pour y bâtir un village où, entre autres choses, elles jouent les flûtes *kagutu* (Franchetto 1996, 2003).

6. « Après que les hommes eurent reconquis les flûtes *kagutu*, enlevées par les hyper-femmes, les *jamugikumalu*, ce qui resta aux femmes c'était seulement chanter les *kagutu*. » [Tikugi, 2009] « *Kagutu* était aux femmes, mais les hommes le volèrent. C'est pour ça qu'elles ne peuvent plus jouer les *kagutu*. Après beaucoup de temps, elles commencèrent à chanter *kagutu*. Au début, peu à peu, après de plus en plus. Ça s'est passé parmi les anciens Kalapalo, les Akuku. » [Ipi, 2003]

La relation entre les deux répertoires est-elle vraiment une relation de fidélité absolue comme l'affirment les Kuikuro ? Dans le complexe système de relations entre *kagutu* et *tolo*, il existe de nombreux cas où la variation musicale est, pour ainsi dire, passée sous silence : elle est un trait crucial dont personne ne parle ni n'admet l'existence. La variation thématique n'est pas admise dans la musique *kagutu*. La musique de flûte sacrée est jouée de la même manière d'une occasion à l'autre : en comparant un certain nombre d'exécutions de plusieurs flûtistes, nous avons pu constater que, bien qu'il existe des différences dans le nombre de répétitions des phrases musicales, les mélodies ne subissent jamais de variation<sup>4</sup>. La comparaison entre les exécutions de la musique *kagutu* et celles des chants *tolo* présente en revanche des aspects plus problématiques, en particulier en ce qui concerne l'apparente contradiction entre le discours kuikuro sur la musique et les résultats de l'analyse des données en notre possession. Les femmes affirment s'en tenir au modèle masculin, traduire ou interpréter leurs propres chants sur les musiques de *kagutu*, mais il existe des différences assez importantes : le chant *tolo* s'écarte souvent des mélodies *kagutu* au point de créer un autre répertoire de mélodies. C'est à partir de là que les relations entre hommes et femmes se complexifient. Le système de correspondances formé par les rituels *kagutu* et *tolo* est caractérisé par une tension continuelle entre la différenciation et l'établissement de relations entre le monde masculin et le monde féminin. L'affirmation de l'autorité masculine d'un côté et la revendication de l'autonomie féminine de l'autre ne sont pas étrangères au fonctionnement de ce système rituel<sup>5</sup>. La dimension de l'autonomie féminine est pourtant cachée, et seule une analyse détaillée des analogies et des différences entre musique instrumentale masculine et musique vocale féminine permet de la mettre en évidence sous forme de « déviation » par rapport au modèle. On peut observer chez les femmes une sorte de négation ou d'*understatement* de la spécificité de leurs chants, qui sont beaucoup moins conformes aux mélodies du *kagutu* que ce que le discours kuikuro ne le laisse croire.

Selon le récit d'origine des suites *kagutu*, les *itseke* (esprits-animaux), invisibles aux êtres humains dans un état de conscience ordinaire, sont les « maîtres » (*oto*) et les créateurs des mélodies. Dans le mythe, Tāugi, le *trickster* créateur, chantait les suites dans son village avec les *itseke*. Chaque esprit, lorsqu'il commençait à chanter sa pièce, disait son nom, comme s'il s'agissait d'une sorte de présentation. Un bon nombre de pièces *kagutu* ont donc un esprit *oto*, qui donne aussi son nom à la pièce. Pendant leur exécution, la flûte soliste, chargée de l'exécution des thèmes, est censée reproduire ce nom sous forme de mélodie. Le nom de l'esprit maître n'est jamais chanté ou prononcé par une personne pendant le rituel, mais il est entendu dans le son de la flûte : selon les Kuikuro, la flûte « chante », et peut donc prononcer le nom du maître. À l'intérieur de ces pièces se trouve donc un motif mélodico-rythmique qui est en réalité le nom d'un esprit, comme nous le verrons plus tard.

Même si les commentaires des femmes reprennent souvent le thème du vol des flûtes *kagutu* par les hommes, dans une tonalité quelque peu nostalgique<sup>6</sup>, le vrai récit d'origine des chants *tolo* semble se trouver en contradiction avec le mythe d'origine des musiques *kagutu* : la paternité des mélodies n'y est pas attribuée aux esprits, mais à des femmes « historiques ».

Voici des extraits du récit raconté par Ajahi Kuikuro, l'une des principales chanteuses de *tolo* parmi les Kuikuro :

Ça c'est *tolo*, il a commencé sur les marges du lac Tahununu.  
Précisément à Agahahü, parmi les anciens Akuku  
Nos anciens étaient chantés (*tolote*)

...  
Elles chantaient pour Agahahü  
« Où est celui dont nous sentons le manque ?  
Où est celui qui est attaché au lacet ?  
Là, loin, à Hagagikugu »  
Elles chantaient  
Elles mentaient, elles se disputaient  
Elles chantaient et disaient du mal d'elles-mêmes  
Quand elles faisaient l'amour [avaient des histoires d'amour]

...  
Elles ont fait (*üi*) le chant *kagutu*  
C'est ça que nous appelons *tolotepe*, ce qui fut *tolo*

...  
Elles dansaient  
Et alors les hommes dirent « les femmes ne peuvent pas rester avec ces chants,  
elles resteront sans eux »  
Ce fut comme ça que les hommes s'emparèrent des chants des femmes  
C'était les femmes qui composaient [cousaient] là-bas à Agahahü  
C'était les femmes, aussi pour les chants plus importants, comme les *sogoko*  
Les chants devinrent les musiques *sogoko* des *kagutu*  
C'étaient elles qui composaient tout, les anciennes femmes Akuku

...  
Là-bas à Agahahü, c'est là-bas que tout a commencé et c'est devenu notre fête.



Fig. 3 Derniers préparatifs de la cérémonie Kuarup dans un village kuikuro. Les masques *jakuikatu* sont promenés dans le village en marque de respect pour l'esprit Jakuikatu qui doit être ménagé. Mato Grosso, Brésil, 2005. Photo Sebastião Salgado © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contact Press Images.

Les Akuku ou Kalapalo sont les voisins des Kuikuro. Ils parlent une autre variante de la langue caribe du Haut-Xingu. Le fait que les Kalapalo soient cités dans ce récit est assez significatif : cela témoigne du caractère intertribal qui est propre à la fois à *tolo* et à *kagutu* (ainsi qu'à la majorité des rituels xinguanais) et dont on retrouve la trace dans les récits originels.

Le récit d'Ajahi est particulièrement riche. Nous avons choisi de prêter une attention particulière à certaines expressions utilisées dans le récit, notamment à la racine *üi* (réalisée comme verbe transitif), dont le sens complexe et abstrait peut être traduit par « faire-transformer », « causer un changement radical d'état ». En langue kuikuro, l'utilisation de cette racine a été observée dans une grande variété de contextes<sup>7</sup> : on *üi* les jeunes gens pendant la réclusion pubertaire (leur corps et leur *ügühütu*, leur façon d'être), l'enfant est *üi* dans le ventre de sa mère, on *üi* quelqu'un quand on le peint avec les motifs graphiques de la peinture corporelle. C'est une transformation créative et vivifiante<sup>8</sup>, et, dans le contexte qui nous intéresse, les femmes *üi kagutu* en chansons, parce qu'elles modifient la mélodie des esprits en chantant les *tolo*.

Nous nous trouvons donc face à un discours ambigu de la part des femmes. Elles affirment d'un côté, en accord avec les hommes, que ce qu'elles chantent, c'est la musique des esprits, et elles revendiquent de l'autre la paternité de la musique de *kagutu*, née aux bords du lac Tahununu, lieu réel dans le territoire originel des Caribes du Haut-Xingu, à l'est du fleuve Culuene, sur les marges duquel habitent les actuels Kuikuro et Kalapalo. Cette revendication devient particulièrement claire vers la fin du récit d'Ajahi. (« C'étaient elles qui composaient tout, les anciennes femmes akuku. »)

Pour une partie des pièces *kagutu*, les femmes ont mis des paroles et ont produit des chants. Ce sont des poèmes lyriques, images versifiées au parallélisme simple ou complexe, et aux citations enchâssées (« on me fait dire (que) j'ai dit à mon amour... »), des scènes ou des scénarios minimalistes qui suggèrent une histoire d'amants, dramatique ou légère :

<i>Tuāka kete</i>	Allons prendre un bain
<i>Uhisü kilü uheke</i>	J'ai dit à mon petit frère
<i>Utalitsügü kutsonkgitomi</i>	Lave-moi et enlève-moi un peu de mon parfum de copaïba
<i>Umüngitsügü kutsonkgitom</i>	Lave-moi et enlève-moi un peu de mon roucou.

Ce qui frappe en comparant le rituel masculin et les chants féminins est la distance entre le caractère sacré (*tainpane*) des pièces et des exécutions *kagutu*, leur « tristesse » (« les flûtes pleurent » selon les Kuikuro) et l'ironie, l'éclat joyeux des messages profanes des *tolo*. Ajahi dit : « Nous nous disputons autour des nos amants, le mensonge est toujours dans les interlignes, nous ne valons rien. » Elle semble ici adopter, dans une posture d'autodénigrement, le point de vue masculin : les femmes sont dites *aūgene oto*, « maîtres du mensonge et de la rumeur ». Mais le rire d'Ajahi lorsqu'elle prononce cette phrase indique qu'on peut la comprendre, par un jeu d'antiphrase courant chez les Kuikuro, dans le sens contraire : « Nous avons de la valeur. » Les femmes dirigent d'ailleurs la politique des coulisses domestiques qui se répercute avec toute sa force dans la politique des hommes à l'intérieur du village comme entre les villages. Reprenons en détail ce que dit Ajahi à propos de ce « mensonge », avant de discuter le sens complexe du terme kuikuro :

7. Franchetto (1986).

8. Pour signifier la transformation ou transposition [traduction] entre des genres musicaux [instrumentaux] et verbaux [avec un texte], on utilise aussi le verbe *ingahukogotse*. Il s'agirait donc d'une sorte de traduction intersémiotique.

*Tita leha itsolotegagü*

C'était là [à Agahahütü] qu'elles chantaient-disaient [Tolo-te-, « faire aller les chants tolo, chanter-dire »]

*Augütako hegei*

Elles mentaient

*Otolotehesundako hegei*

Elles chantaient-disaient du mal d'elles-mêmes

*Ai gehale tü isajotunalüko tüha*

Quand elles avaient des amants

*Ülepe Tolotengalü leha ihekeni*

Elles chantaient-disaient

*Talokito ekutsügü uagindua tsüha*

Elles n'avaient aucune valeur, comme moi

Ah ah ah... [Ajahi rit]

*Üleingo gele taka igei nalü*

Ainsi ça continue à être

« Tapogingotse Atujügüni Atujügüni [Ajahi chante un tolo]

« Il est joli, Atujügü

Atujügüni Atujügüni

Atujügü Atujügü

*Angiha[la]kanga isagingoni*

Il y a quelqu'un qui lui ressemble

*Asuti tendühükingo ihinano* »

C'est le frère aîné qui ressemble à un crapaud brûlé »

*Tatohoi hegei*

Elles disaient

*Téhe Katujügü hekite*

Comme Katujügü était beau

*Ihi... engütsügü hüle ihisü hüle ekisei an*

Il était le frère cadet

*Hesinhüi hüle*

Du mauvais

*Üngele heke hegei tagü asuti tendühügü hungu tatohoi*

De celui-là, elles disaient qu'il ressemblait à un crapaud brûlé

*Asuti agilütsüha itohonga ülepe...*

Comme quand on jette un crapaud dans le feu

*Üle agage leha ihata ihekeni*

C'était comme ça qu'elles disaient

*Ngihügu tisihügu hekeha un*

Autour de nos ancêtres

*Tatute leha*

Autour de tous

*Kagutu igisüi leha tüilü leha*

Elles firent le chant de *kagutu*

*Igeiha Tolotepe titsingatohoi*

C'est ça que nous appelons *Tolotepe*, ce qui fut *tolo* [Tolo-te-pe, tolo-faire.aller-Passé]

*Ige hegei ago notagüi higei Tolo igisüiha ülepe*

C'est ça qu'elles sont en train de chanter maintenant, les chants *tolo*.



Fig. 4 Derniers préparatifs de la cérémonie Kuarup dans un village kuikuro. La veille de la cérémonie, une jeune fille se prépare à sortir après avoir passé un an retirée dans la hutte familiale sans voir la lumière du jour afin de se préparer à devenir une femme. Mato Grosso, Brésil, 2005. Photo Sebastião Salgado © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contact Press Images.

La racine *au* (dont la traduction « mentir/mensonge » est approximative, partielle et peut-être équivoque) exprime les infinies possibilités créatrices du langage : grâce à cette capacité d'invention, qui est propre à l'activité langagière humaine, la parole possède le pouvoir de créer d'autres mondes possibles qui, dans la mythologie kuikuro, peuvent devenir réels et attirer les humains à leur intérieur (Franchetto 1986<sup>9</sup>). On pourrait ainsi faire dire aux femmes « nous faisons semblant de chanter les musiques *kagutu*, mais en réalité, nous créons, nous transformons la mélodie originelle jusqu'à la bouleverser ; c'est un mensonge et un divertissement ». C'est une ironie malicieuse et consciente qui accompagne le refus de l'« imitation » en tant que subordination à un modèle qu'il faudrait reproduire fidèlement.

Le mensonge et surtout le non-dit tiennent un rôle primordial dans les dynamiques autour du système rituel *kagutu/tolo*. En transformant les musiques *kagutu*, les femmes accomplissent un acte de transgression, dans le mythe et dans la fête. Il faut introduire ici une distinction importante entre ce qui est déclaré, reconnu par la communauté, et ce qui est passé sous silence. Ce qui est passé sous silence ne transparait que dans l'analyse musicologique et dans les récits d'origine des chants *tolo*, racontés par les femmes quand les hommes sont absents ou très peu présents.

Dans but de décrire le fonctionnement des dynamiques qui s'instaurent autour de la relation hommes/femmes dans le système rituel *kagutu/tolo*, nous introduisons ici les concepts de relation symétrique et complémentaire, selon les modèles d'analyse proposés par Bateson (1958) et Severi et Houseman (2009) pour la société iatmul de Nouvelle-Guinée :

« En général, on appellera [...] symétrique toute "différenciation progressive" qui se réalise par une compétition fondée sur l'exhibition de la même réponse relationnelle et complémentaire, celle qui se fonde sur deux attitudes relationnelles différentes<sup>10</sup>. »

Lorsque, par exemple, un individu affiche un comportement autoritaire et qu'un autre répond par une attitude de soumission, nous nous trouvons face à l'instauration progressive d'une relation complémentaire. La relation est symétrique lorsque les deux individus adoptent le même comportement : la réponse à un comportement autoritaire comme l'obligation de se tenir au répertoire imposé par les esprits (c'est le cas que nous observons ici) serait l'exécution d'un autre répertoire « antagoniste ». Le cas kuikuro est particulièrement complexe non seulement parce que nous avons trois pôles de la relation (hommes, femmes et esprits) mais aussi parce que le comportement des femmes et leur positionnement vis-à-vis de l'autorité masculine et des esprits sont ambigus. Un autre facteur qui contribue à rendre complexe l'analyse des relations est le temps des actions rituelles : les deux rituels ne sont pas exécutés en même temps. Plusieurs mois peuvent séparer l'exécution d'un *kagutu* de celle d'un *tolo*. Cependant, pour les raisons que nous avons exposées en ouverture, nous pensons qu'il est nécessaire de lire ces actions et les enjeux des deux rituels de manière conjointe. Nous avons ici fait le choix d'étendre l'analyse des relations rituelles à deux événements séparés, qui sont néanmoins connectés par des analogies musicales et par des représentations des relations sociales entre hommes et femmes.

Si l'on adopte le point de vue « officiel » kuikuro (contredit, il est bon de le rapeler, par les récits « non officiels » d'AJahi) et que l'on considère une antécédence temporelle de *kagutu* par rapport à *tolo*, on assiste à un mécanisme de transfert : l'autorité des esprits, qui est perçue par les hommes pendant le *kagutu* sous forme d'une menace de maladie ou de mort en cas de mauvaise exécution, est ensuite exercée sur les femmes par les hommes eux-mêmes. Les hommes occupent donc



9. Basso (1987) a décrit chez les Kalapalo la centralité du concept exprimé par *auN*, qu'elle a traduit par *deceit*, *deceitful*. Le nom de l'*itseke* Taugi, le créateur, est dérivé de la forme participiale du verbe *auN-guN*- (*auN*-verbalisateur), « celui qui est dans la condition de *auN*, qui ment/crée ». Dans les récits mythiques kuikuro, Taugi et son frère jumeau Aulukuma créent à partir du langage mensonger, par le simple acte de donner de faux noms aux choses. Taugi corrige ensuite les faux noms en établissant pour chaque chose le « vrai » nom, ce qui réduit la création originale à une dimension appauvrie et la rend possible, réelle, adéquate.

10. Houseman et Severi (2009 : 35).

une place intermédiaire, dans laquelle ils subissent une autorité d'un côté et l'exercent de l'autre. Le rôle des femmes est encore plus difficile à définir et, pour cela, il est nécessaire de se placer du point de vue d'AJahi, décrit dans les récits que nous avons présentés. Les femmes acceptent initialement l'autorité de la version *kagutu* et chantent la même mélodie que les hommes : on pourrait donc penser à une relation complémentaire dans laquelle l'autorité est exercée en même temps par les hommes et les esprits et subie en même temps par les femmes et les hommes. Progressivement, cette relation se transforme tout au long du rituel *tolo*, car les femmes commencent à chanter une mélodie différente et se placent ainsi dans une position antagoniste par rapport aux hommes et aux esprits : les chants *tolo* s'écartent des mélodies « sacrées » après en avoir exposé les thèmes initiaux, comme nous allons le montrer. Il s'instaure donc progressivement une relation symétrique, à la fois entre hommes et femmes et, surtout, entre femmes et esprits. Rituel et mythe se retrouvent sur le même plan lorsque les femmes instaurent une relation compétitive symétrique avec les *itseke* en transformant leurs mélodies et en se projetant ainsi dans la position des hyper-femmes du mythe en train de créer leurs propres mélodies. La singularité de ce modèle de relations est due au fait que nous avons trois pôles dont deux adoptent des comportements variables et/ou contradictoires. Les hommes instaurent deux relations de type complémentaire et leur position à l'intérieur de la relation change à chaque fois, puisqu'ils subissent l'autorité des esprits dans la première relation complémentaire et qu'ils l'exercent ensuite dans la seconde sur les femmes. Les femmes acceptent l'autorité masculine en respectant le tabou qui leur interdit de voir les flûtes et en reproduisant en partie les mélodies des *itseke*, mais elles défient les deux autres pôles de la relation : grâce à leur autonomie créatrice, elles modifient la musique des *itseke* et donnent naissance à de nouvelles parties musicales. Cette autonomie créatrice est enracinée dans le langage poétique des *tolo*, qui fonctionne comme moteur principal du développement du matériel musical venant de *kagutu*.

### Flûte des hommes et voix des femmes : esprits et amants

On montrera ici la différence qui existe entre la pièce *utigi* de la suite *kagutu* appelée *Tolo Imitoho* et la version vocale *tolo* de la même pièce. Le but est d'illustrer ce qui a été exposé dans les pages précédentes : la version *tolo* des pièces *kagutu* n'est pas vraiment fidèle au modèle. On constatera en effet que le seul matériel en commun est en réalité le thème, i.e. la courte phrase mélodique qui commence la pièce (*l'incipit*). Nous l'appellerons « thème/identité<sup>11</sup> » car il comprend toujours un fragment où l'on énonce le nom propre d'une entité non humaine (dans *kagutu*) ou humaine (dans *tolo*). Ce nom est aussi celui de la pièce musicale. Néanmoins, même ce thème/identité est légèrement différent dans la version vocale. Quant au reste du matériel mélodique de la version *tolo*, il n'a aucun rapport direct avec la version *kagutu*, en dépit du fait que, selon les Kuikuro, il s'agirait de la même mélodie. On observe en réalité un développement considérable du matériel mélodique dans la version féminine, qui est à la fois plus long et plus complexe dans sa structure comme rythmiquement.

Dans les deux transcriptions qui suivent, le thème/identité est noté en bleu. Dans la version *kagutu*, le fragment mélodique où le nom de l'esprit est entendu par les Kuikuro dans le son de la flûte correspond au moment où, dans le mythe, l'esprit prononce son propre nom (*Utigi*, un esprit/poisson).

11. Voir aussi l'idée de « devise musicale » chez Rouget (1980) et la « signature thématique » de Beaudet (1997). Ce qui caractérise le thème/identité et qui justifie l'adoption d'une expression différente de celles utilisées par Rouget et Beaudet est le fait que le thème/identité est étroitement lié à l'énonciation d'un nom. Ce que les Kuikuro entendent n'est donc pas simplement un rythme ou une mélodie, mais un nom propre.

The image shows a musical score for a piece titled 'Pièce Utigi'. It consists of five staves of music. The first two staves feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The third staff has a simpler, more melodic line. The fourth and fifth staves continue the melodic development with some rests and longer note values. The music is written in a single system on a grand staff.

Pièce *Utigi* de la suite *Tolo lmitoho*, rituel des flûtes *kagutu*, exécuté par les hommes.

Voici donc la version vocale féminine, *Uguta Hutaki*.

The image shows a musical score for a piece titled 'Uguta Hutaki'. It consists of ten staves of music. The first three staves feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff has a simpler, more melodic line. The fifth and sixth staves continue the melodic development with some rests and longer note values. The seventh and eighth staves feature a more complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The ninth and tenth staves continue the melodic development with some rests and longer note values. The music is written in a single system on a grand staff.

*Uguta Hutaki*, pièce de *tolo*, chantée par les femmes.



Le « texte » transcrit et traduit de ce chant *tolo* est le suivant :

<i>Uguta Hutaki</i>	Bouche-de-Cascudo
<i>Ingikege tsitsologu(ni)</i>	Viens voir
notre petit oiseau [notre animal familier]	
<i>Uguta Hutaki</i>	Bouche-de-Cascudo
<i>Angihuga tsitsologu(ni)</i>	Notre petit oiseau est <i>angihuga</i> <sup>12</sup>
<i>Uikene ake</i>	Avec ma sœur plus jeune
<i>Tisingike</i>	Viens nous voir
<i>Tisingike</i>	Viens nous voir

Uguta Hutaki est un nom propre et il s'agit du personnage principal de la petite histoire racontée dans le chant. Ce qui était un nom d'esprit (Utigi) dans la version instrumentale *kagutu* est devenu le nom d'un personnage, l'amant appelé par la femme dans la version vocale *tolo*. Le fragment mélodique commun à l'esprit Utigi et au personnage Uguta Hutaki est encore une fois noté en bleu sur la portée, afin de montrer la transformation musicale de cette prétendue identité mélodique. Dans le passage d'« Utigi » (trois syllabes) à « Uguta Hutaki » (six syllabes), on observe une complexification du rythme qui est due à la fois à l'adaptation de la mélodie au nouveau nom et au type de phrasé qui caractérise le chant *tolo*. L'intervalle en revanche reste le même (une tierce majeure), ainsi que la séquence *fa-la-la*, ce qui garantit une continuité entre les deux versions. Le thème/identité d'*Uguta Hutaki* subit en outre une variation interne à la pièce *tolo* : ce phénomène peut être observé sur les troisième et quatrième portées. Il s'agit d'un type de variation qui est propre au *tolo*. Dans la pièce *kagutu* *Utigi* l'identité de l'esprit maître de la pièce est associée à une seule et unique mélodie, tandis que dans le chant *tolo* correspondant, le nom du personnage est chanté



12. Oiseau de la famille des passereaux (*Cotingidae*).

sur une seconde mélodie, outre la mélodie principale dérivée du *kagutu*. Cette seconde mélodie est une variation sur la première et elle en garde le profil rythmique. Il est aussi important de signaler que si Uguta Hutaki est un nom propre de personne et Utigi le nom d'un esprit, tous deux sont aussi des noms de poissons<sup>13</sup>.

Les parties notées en noir sont propres à la version *tolo*. Elles n'existent pas dans la pièce *kagutu*, et sont donc une invention féminine, une mélodie nouvelle qui naît du développement musical produit par la présence d'un texte. Les paroles des chants *tolo* ont une influence directe sur la partie musicale, déterminant à la fois la transformation du thème/identité et la création de nouvelles mélodies. La structure de la pièce subit une modification, encore une fois dans le sens d'une complexification des valeurs rythmiques due à l'adaptation des motifs aux syllabes du texte (ce qui donne lieu à une augmentation du nombre de notes) et d'un développement de la structure-modèle, dû aux nouvelles mélodies introduites dans le *tolo*, à leur tour générées par l'introduction de la partie textuelle. On observe donc une séquence du type A, B dans la version *kagutu*, tandis que la séquence des phrases musicales de la version *tolo* est A, A', A, B, A', A, B, A', A.

Examinons maintenant un second exemple tiré de la pièce *kagutu* appelée *Tungingi* et du chant *tolo* *Taga/Kokogo*. Cette fois-ci, nous avons, dans les deux versions, transcrit seulement la partie « thème/identité », et nous avons noté en rouge les fragments correspondant à l'énonciation d'un nom propre. On observe ainsi encore une fois que le même fragment mélodique se réfère selon le genre musical à des entités différentes. Alors que dans la version *kagutu* il renvoie à l'*it-seke* appelé *Tungingi* (serpent aquatique), il est utilisé dans la version *tolo* pour prononcer et chanter le nom du personnage de l'histoire, *Taga/Kokogo*<sup>14</sup>. Dans le passage de *kagutu* à *tolo*, la mélodie subit une légère modification rythmique pendant sa première exposition : l'esprit de la version instrumentale (*Tungingi*) porte un nom à trois syllabes, tandis que le nom *Taga*, dans la version chantée, n'en compte que deux. Les deux croches (*si-si*) correspondant aux syllabes *-ngi -ngi* sont donc remplacées par une simple noire (*si*), correspondant à la syllabe *-ga* dans le texte *tolo*.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'KAGUTU' and the bottom staff is labeled 'TOLO'. Both staves show a melody in treble clef. In the KAGUTU version, there are two pairs of red eighth notes, each pair corresponding to the syllables 'si - si'. In the TOLO version, the first pair of red eighth notes is replaced by a single red quarter note, and the second pair remains. The syllables 'si - si - si' are written below the notes in both versions.

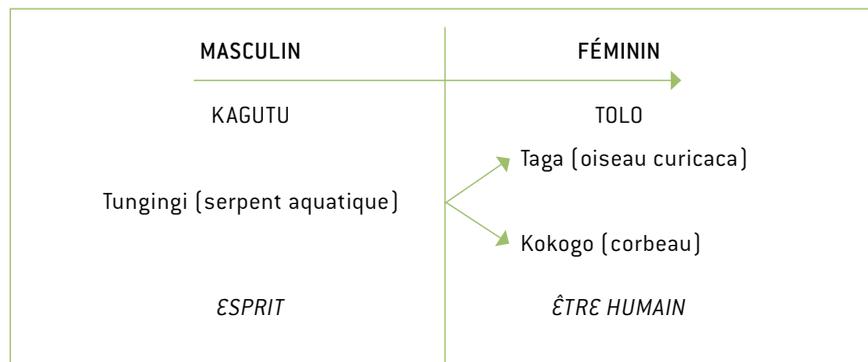
Les « paroles » du chant *tolo* sont les suivantes :

<i>Taga heke tütankgisi anügü</i>	Taga a été grossier
<i>Kokogo heke tütankgisi anügü</i>	Kokogo a été grossier
<i>Tütankgisi huāke anügü</i>	Il a été grossier, il y a longtemps
<i>Ukilü hegei</i>	On me fait dire
<i>Tühetunetiha anügü</i>	C'était une criaillerie
<i>Ijogu heke huāke</i>	C'était son oncle, il y longtemps
<i>Taga heke huāke</i>	C'était Taga, il y a longtemps
<i>Kokogo heke huāke</i>	C'était Kokogo, il y a longtemps

13. Le nom brésilien du poisson *utigi* est *cachorra* [« chienne », *Cynodon gibbus*, *Characidæ*] et celui d'*uguta* est *cascudo* [*Glyptoperichthys xinguensis*].

14. Les Xinguaniens cumulent plusieurs noms propres au cours de leur vie : le personnage du *tolo* est ici appelé par deux de ses noms. *Taga* et *Kokogo* sont aussi les noms de deux oiseaux : *curicaca* [*Theristicus candatus*] et corbeau [*Corvus brachyrhynchos*].

Comment le fragment mélodique *kagutu* est-il « fait/transformé » (üi) par les femmes dans la version *tolo*? Cette transformation concerne d'abord les protagonistes, et opère à plusieurs niveaux : non seulement un *itseke* (esprit) devient *kuge* (un être humain), mais un serpent aquatique devient deux oiseaux.



La musique accompagne ces deux types de transformations : comme on l'a déjà montré, le rythme s'adapte au nombre de syllabes. Ce n'est pourtant pas la seule métamorphose musicale. Prenons d'abord en considération la transcription de la version *kagutu* : le fragment mélodique que nous avons appelé thème/identité est ici exposé deux fois de suite avec une variante. Sa structure rythmique est la même dans les deux cas (trois croches), mais l'intervalle et la hauteur du fragment changent. Dans la première exposition, le thème/identité est formé par un intervalle d'un demi-ton, tandis que dans la seconde exposition, il s'agit d'un intervalle plus ample, une tierce mineure. En outre, cette seconde exposition est exécutée dans une tessiture plus grave que la première. La relation entre les deux fragments est une relation que nous appellerons de « synonymie musicale ». Ces sont deux fragments différents qui sont mis en relation entre eux par le nom de l'esprit qui leur est associé. Ce nom, il est utile de le rappeler une nouvelle fois, n'est pas chanté ou prononcé par une personne, il est entendu par l'auditoire dans le son de la flûte. On retrouve ici certains des procédés génératifs qui sont à la base des arts de la parole, comme le principe du *otohongo* (« autre-même » ou « même-autre »). Ce dispositif métalinguistique est utilisé par les Kuikuro pour définir la duplicité qui produit dérivation, synonymie et répétition parallélistique, non seulement dans les récits, les formules chamaniques, les discours rituels, mais aussi dans la parole quotidienne, informelle (Franchetto 2003; Fausto, Franchetto et Montagnani 2011). Les Kuikuro disent que toute synonymie est une relation *otohongo* et qu'« il y a toujours un autre nom, une autre façon de dire la même chose ». Les fragments mélodiques (il est important de rappeler que nous parlons ici d'une musique instrumentale) sont mis en relation entre eux moins par les notes qui les forment que par l'identité à laquelle ils se réfèrent.

Voyons maintenant le cas de la version *tolo* de la même pièce. Dans ce cas, la relation que nous avons appelée synonymie musicale entre les deux fragments est soulignée par le texte : Taga et Kokogo sont deux noms différents, mais ils appartiennent à la même personne.

Ce que la musique semble donc suggérer tout au long des multiples processus de transformation de *kagutu* à *tolo* est que non seulement Taga est l'autre nom de Kokogo, mais aussi que ces deux noms sont les noms humains de l'esprit Tungingi. Le signifié (*l'itseke* en question) change de signifiant selon le contexte rituel dans lequel il est évoqué. En revanche, si l'on prend à la lettre le signifié de chacun des trois noms utilisés dans les deux versions de la pièce (Tungingi, Taga, Kokogo), nous constatons qu'une identité surnaturelle, un *itseke*, est à la fois un serpent, un corbeau et un oiseau curicaca, selon le point de vue rituel d'où on l'observe. Une chimère sonore donc, ne prenant forme que dans la mise en relation de deux répertoires qui, tout en appartenant à deux rituels différents, contiennent les éléments mélodiques permettant d'opérer les connexions nécessaires à la manifestation de la chimère.

La pièce que nous venons d'analyser montre que le principe de synonymie/parallélisme (*otohongo*) est donc utilisé non seulement à l'intérieur d'une pièce, mais aussi entre deux pièces appartenant à deux répertoires (et deux rituels) différents, établissant ainsi des correspondances interrituelles au moyen d'un procédé stylistique qui s'adapte aussi bien au texte qu'à la musique.

Dans le texte *tolo* qui suit, on montre une autre façon de tracer des parallélismes et des correspondances entre le personnage humain du *tolo* et l'esprit maître de la pièce *kagutu*. Ce chant est la version *tolo* de la pièce *kagutu* de l'esprit Tsügi :

<i>Uge esei</i>	C'est moi
<i>Ahasahüngü talugei</i>	Je ne suis pas le monstre Ahasa
<i>Uge esei</i>	C'est moi
<i>Jamatuahüngü talugei</i>	Je ne suis pas Jamatua
<i>Uge esei</i>	C'est moi
<i>Ahinsahüngü talugei</i>	Je ne suis pas un présage funeste
<i>Uge esei</i>	C'est moi

L'exégèse de ce court « texte », donnée par le flûtiste Tütekuegü Kuikuro<sup>15</sup> et par sa cousine Kanu, est la suivante : un homme s'est introduit furtivement dans la maison de son amante, qui s'est effrayée de cette apparition nocturne. L'amant alors la rassure, en lui disant « c'est moi » (*uge esei*). Or, la mélodie de cette expression est le même fragment qui, dans la version *kagutu*, correspond au nom de l'esprit, Tsügi. Comme le mythe de la musique *kagutu* le raconte, l'esprit chante son nom en ouverture de la pièce afin de se présenter aux autres *itseke*. Qui est donc réellement en train de dire « c'est moi » dans le chant *tolo*? L'amant de l'histoire du *kagutu* et l'esprit Tsügi accomplissent le même geste, se présenter, en utilisant la même mélodie. La scène racontée dans le mythe et reproduite en musique pendant le rituel *kagutu* (Tsügi se présente aux autres esprits) est transposée dans le chant *kagutu* sous la forme d'une histoire d'amants. Le fragment mélodique commun aux deux versions indique que malgré le changement de contexte et la transformation du cadre, la présence de l'esprit reste, et que *l'itseke* Tsügi continue d'annoncer son arrivée même sous la forme d'un humain.

● ● ●  
15. Tütekuegü est un flûtiste *kagutu* qui connaît bien aussi les textes des chants *tolo*. Tous les flûtistes ne connaissent pas ces chants, mais certains sont en mesure de les chanter et de les commenter avec leurs femmes dans l'espace domestique.

## Femmes-esprits

Les chants *tolo* amènent l'esprit maître de la pièce *kagutu* dans un nouveau contexte : le paysage musical dans lequel l'esprit est inséré est transformé par les femmes qui créent de nouvelles mélodies, modifient les structures de la pièce et nomment l'esprit par les noms de leurs amants. Le thème/identité est l'élément clé de la relation entre les deux répertoires et les deux rituels. Il véhicule la présence de l'esprit là où elle ne serait pas prévue, dans des chants profanes. Dans ces chants, la mélodie affirme ce qui est nié ou omis par le texte, à savoir que l'esprit est bien là malgré le sujet traité par les *tolo* et l'histoire racontée. Seulement, la relation que les femmes établissent avec les esprits est en quelque sorte opposée à celle que, dans la musique *kagutu*, les hommes établissent avec ces mêmes entités. La relation hommes-esprits est de type « complémentaire » : les maîtres flûtistes se soumettent à l'autorité des esprits. Ils observent strictement la version des *itseke*<sup>16</sup>, par crainte de leur vengeance. La relation femmes-esprits est de type symétrique, car elles exercent leur créativité dans les chants *tolo*. Tout en conservant la présence de l'esprit (le thème/identité), elles modifient les mélodies *kagutu* jusqu'à créer un répertoire nouveau et amener, au moyen des textes, les esprits dans l'univers de la parole féminine. En chantant *tolo* ou *jamugikumalu*, les femmes caribes du Haut-Xingu deviennent les Hyper-Femmes du mythe, des femmes-esprit, comme elles le disent elles-mêmes.



16. Outre le discours *kuikuro*, nos analyses sont fondées sur la comparaison de plusieurs exécutions d'une même pièce. La version de *Tütekuegü* présentée dans cet article a été comparée avec celle de *Jakalu*, *Kamangagu* et *Tupà*, les autres flûtistes présents dans le village au moment de notre enquête de terrain.

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,  
Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
bfranchetto@yahoo.com.br

EHESS, Laboratoire d'anthropologie sociale - musée du quai Branly  
tommmont@libero.it

mots clés / keywords : *Kuikuro* // *Kuikuro* • musique // *music* • langue caribe // *Carib language* • Amazonie // *Amazon* • Haut-Xingu // *Upper Xingu*.

## Bibliographie

BASSO, Ellen

1987 *In Favour of Deceit*. Tucson, University of Arizona Press.

BATESON, Gregory

1958 *Naven*. Stanford, Stanford University Press.

BEAUDET, Jean-Michel

1997 *Souffles d'Amazonie*. Nanterre, Société d'ethnologie.

FAUSTO, Carlos, FRANCHETTO, Bruna et MONTAGNANI, Tommaso

2011 « Les formes de la mémoire. Art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil) », *L'Homme* 197 : 41-70.

FRANCHETTO, Bruna

1986 *Falar Kuikuru: estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, Museu Nacional-UFRJ, thèse de doctorat.

FRANCHETTO, Bruna

1996 « Mulheres entre os Kuikuro », *Revista de Estudos Feministas* 4(1) : 35-54. [Traduction anglaise par Christopher Peterson, « Women Among the Kuikuro », *ibid.* : 225-239.]

1997 « Tolo Kuikuro: diga cantando o que não pode ser dito falando », *Invenção do Brasil. Revista do Museu Aberto do Descobrimento* 1 : 57-64.

2001, « Ele é dos outros: gêneros de fala cantada entre os Kuikuro do Alto Xingu », in Cláudia Neiva do Mattos, Elizabeth Travassos et Fernanda Teixeira de Medeiros (éd.), *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7Letras-CNPq : 40-52.

2003 « L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut-Xingu, Brésil) », *Amerindia* 28 : 213-248.

HOUSEMAN, Michael et SEVERI, Carlo

2009 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris, CNRS Éditions-Éditions de la MSH.

MEIRA, Sérgio et FRANCHETTO, Bruna

2005 « The Southern Cariban Languages and the Cariban Family », *International Journal of American Linguistics* 71(2) : 127-190.

MELLO, Maria Ignez Cruz

2005 *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Santa Catarina, PPGAS-UFSC, thèse de doctorat.

PIEDEDE, Acácio Tadeu de Camargo

2004 *O Canto do Kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Santa Catarina, PPGAS-UFSC, thèse de doctorat.

ROUGET, Gilbert

1980 *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

## Résumé / Abstract

Bruna Franchetto et Tommaso Montagnani, *Flûtes des hommes, chants des femmes. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu* – Cet article analyse les relations entre la musique du rituel des flûtes sacrées *kagutu* et les chants féminins *tolo* chez les Kuikuro du Haut-Xingu. *Kagutu* et *tolo* forment un système transrituel dans lequel une relation complexe entre hommes, femmes et esprits est établie au moyen de la musique et du langage. La musique *kagutu* est la voix des *itseke*, les esprits/animaux. Les flûtes *kagutu*, jouées par les hommes, reproduisent lors du rituel le son des noms des *itseke* : l'instrument est considéré comme pouvant imiter la voix des esprits et dire leurs noms, rendant ainsi leur présence sonore perceptible par les humains. Les chants féminins *tolo* sont basés sur les mélodies de *kagutu*. Selon les Kuikuro, les chants *tolo* « imitent » (ũ) les suites de flûte *kagutu* ; il existe en réalité des différences importantes entre les deux répertoires, différences qui font l'objet de notre analyse.

Bruna Franchetto and Tommaso Montagnani, *The flutes of men and the songs of women. Images and Acoustic Relations among the Kuikuro of the Upper Xingu* – This article analyses the relationship between the ritual music of sacred flutes (*kagutu*) and women's songs (*tolo*) among the Kuikuro of the Upper Xingu. Together, *kagutu* and *tolo* form a trans-ritual system, wherein music and language combine to create a complex relationship between men, women and spirits. *Kagutu* music corresponds to the voices of spirits/animals known as *itseke*, and when men play *kagutu* flutes during rituals, they reproduce the sound of the *itseke's* names. The instrument is thought to imitate the voices of spirits and to pronounce their names, thereby allowing humans to perceive their acoustic presence. Women's *tolo* songs are based on *kagutu* melodies. According to the Kuikuro, *tolo* songs "imitate" (ũ) *kagutu* flute suites; in fact, however, there are significant differences between the two repertoires and it is these differences that I explore in this paper.