

OFFICE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
ET TECHNIQUE OUTRE-MER

---

CENTRE ORSTOM DE CAYENNE

---

PREMIERE APPROCHE DE LA MUSIQUE WAYÂPI

par

Jean-Michel BEAUDET

Ethnomusicologue

-0-

JUILLET 1978

**PREMIERE APPROCHE DE LA MUSIQUE WAYAPI**  
**(Résumé et Bilan)**



Le rapport ci-joint est une première vue d'ensemble de la musique Wayapi des villages dits de "Trois-Sauts". Au cours de six mois d'enquêtes sur le terrain, 25 heures d'enregistrements ont été réalisés dont le dépouillement et l'analyse sont en cours. Une collection des instruments a été réunie pour permettre l'étude de leur classification. Ce n'est encore qu'une étude descriptive qui ne cherche pas à approfondir l'analyse sociologique, mythologique ou musicologique.

La force principale de cette culture réside dans l'étroitesse de ses liens avec son milieu naturel et son aisance à s'y mouvoir. Ces relations privilégiées avec la forêt et la rivière sont clairement exprimées dans presque tous les chants et les thèmes musicaux. C'est pourquoi, malgré les chutes démographiques successives et après des influences culturelles extérieures plus ou moins structurantes, la tradition musicale reste aux yeux des Wayapi une activité actuelle et nécessaire.

Elle se manifeste sous deux formes différentes : "musique individuelle" et "musique collective", dont la définition s'appuie sur la description des instruments de musique. En effet cette distinction réapparaît dans la distribution fonctionnelle des instruments à vent dont il faut souligner la remarquable variété :

- 1 trompe et 8 flûtes différentes ne sont jamais jouées lors de danses collectives.
- 3 types de clarinettes, 3 types de trompes, 3 types de flûtes, elles, sont jouées uniquement lors des danses.
- Seules les flûtes de pan tantôt sont jouées pour certaines danses tantôt hors fête, gardant alors un caractère privé.

Alors que les musiques individuelles ont un aspect plus intime, plus libre, les cycles dansés sont plus codifiés et leur

représentation exprime la volonté de poursuivre la tradition sociale. Lors des grandes fêtes où les villages voisins sont invités, d'une part sont célébrés les liens avec le milieu naturel et en même temps est reposé sur le mode rituel, le problème des alliances et de la paix intervillageoise.

A partir de cette base, il serait maintenant possible d'essayer de définir la musique Wayâpi de manière historique, c'est-à-dire à partir des mouvements de populations et des échanges interculturels.

Par un approfondissement de l'étude des contenus sociologiques et mythologiques de la musique Wayâpi, par des enquêtes développant les premiers contacts avec les Amerillons de Camopi, les Galibis de la Côte et les Palikurs de Saint-Georges de l'Oyapock où travaillent actuellement Madame Simone GARNELON, Pierre et Françoise GRENAND, par une analyse comparative des formes musicales à travers les différentes ethnies, et en s'appuyant sur les travaux de P. GRENAND sur l'histoire des Amérindiens de Guyane française, nous pouvons projeter de commencer l'étude musicale de la région culturelle des Guyanes.

---

Ce travail est une première et rapide vue d'ensemble de la musique Wayãpi s'appuyant sur 6 mois d'enquête sur le terrain ; 25 heures d'enregistrement ont été réalisées dont le dépouillement et l'analyse sont en cours. Une collection des instruments de musique a été réunie, permettant l'étude de leur classification. Nous resterons à un niveau descriptif, ethnographique, sans chercher encore à situer la musique par des interprétations sociologiques ou mythologiques.

Toutes les enquêtes ainsi que les enregistrements ont été effectués chez les Wayãpi du Haut-Oyapock (Guyane française) dans les trois villages dits de "Trois-Sauts", chez les chefs Pina, Zidock et Roger. L'ethnie Wayãpi appartient à la grande famille linguistique Tupiguarani dont elle est un des deux pôles les plus avancés au nord de l'Amazonie. Les habitants de ces villages sont originaires dans leur majorité de la grande migration Wayãpi qui, partie de l'Amazonie, est arrivée dans le Sud de la Guyane française au début du XIX<sup>e</sup> siècle (P. GRENAND, 1971). Les trois villages abritent actuellement 210 habitants, tandis que leurs parents de Camopi sur le Moyen fleuve sont 130 et ceux du Kouc une vingtaine. En outre un groupe anciennement séparé, celui des Wayãpi-puku vit au nombre de 160 sur le Haut Araguari au Brésil.

Ces chiffres faibles en apparence expriment pourtant une remontée démographique rapide après l'effondrement dû aux maladies qui avaient réduit la population Wayãpi totale de 6 000 en 1815 à 300 en 1947 (P. GRENAND, 1978).

Tandis que des métissages importants eurent lieu à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, entre les Wayãpi du moyen fleuve et des indiens déjà fortement acculturés des ex-missions jésuites (Piriu, Nourague), aux Wayãpi du Haut fleuve vinrent s'agréger des restes de populations tupi, qui, elles avaient fui les missions (kaikusiana) et dont les apports ne furent pas destructurants.

Les Wayãpi du Haut fleuve eurent cependant vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle des contacts intertribaux avec deux populations Karib (Wayana et Aparai) qui donnèrent lieu à des métissages historiques aujourd'hui valorisés. L'influence culturelle qu'eurent alors les Wayana ne doit pas être négligée.

Les informateurs m'ont précisé que les villages Wayãpi du Moyen-Oyapock ont une musique parfois sensiblement différente. De plus il est probable que ceux-ci ayant subi une acculturation plus pressante (orpailleurs, et maintenant gendarmes et touristes), ils ont une pratique moins assurée que leurs parents du Sud de leurs propres particularités culturelles.

Les Wayãpi vivent dans un milieu typiquement amazonien : forêt tropicale dense et pluie pendant la majeure partie de l'année. Leur économie est basée sur les ressources de la rivière et de la forêt (pêche, chasse, cueillette) ainsi que sur les produits de leurs abattis (agriculture sur brûlis). Ainsi, la nourriture considérée comme véritable est la viande de gibier et de poisson ; les fruits des palmiers /wasɛy/<sup>(1)</sup> qui poussent librement dans de grandes "pinotières" marécageuses sont le deuxième produit végétal consommé après le manioc amer qui est transformé en galotte /mɛyu/, farine torréfiée /kwaká/ et aussi bières /palakasi/. Celles-ci bues en très grandes quantités sont "le véritable ciment de la vie sociale" (P. GILNAND, 1972).

---

(1) wasɛy : Euterpe oleracea.

(Toutes les identifications scientifiques m'ont été fournies par Pierre GILNAND).

La musique semblait être l'expression culturelle la plus affaiblie à la suite du dernier creux démographique de ce siècle (1940 - 1960) (HUMBERT) et il paraissait urgent d'enregistrer ce qui était parfois qualifié de reliques, d'autant que surgissait la menace d'une acculturation brutale sous la forme d'un engouement<sup>(1)</sup> pour les électrophones et la musique "typique" (créole). En fait, la musique Wayâpi très importante en volume ne demandait qu'à s'exprimer à la suite de la nouvelle force de la société : plutôt qu'en voie de disparition, elle était cachée ou mieux dans l'impossibilité de s'exprimer<sup>(2)</sup>.

Plutôt que sur la matière même de la musique, le creux démographique a agi sur sa mise en forme sociale : les hommes commencent par affirmer qu'ils ne connaissent pas. En réalité ils connaissent bien les musiques dont ils sont les dépositaires mais souvent ils ne sont passassez sûrs d'eux pour se présenter sur la place du village en public ou prendre la responsabilité de chanter ou jouer au nom des Wayâpi devant le magnétophone des blancs. De plus, un homme encore trop jeune qui chanterait aurait l'air de vouloir prendre la place de son père.

---

(1) On ne peut pas dire encore s'il s'est inséré à la faveur de cette faiblesse culturelle, s'il comble les réunions de boissons (cachiri) ou s'il n'est qu'un phénomène limité, une technique de divertissement des plus jeunes.

(2) Le capitaine Pierre à sa mort en 1967 avait interdit à son fils aîné de faire de la musique, Jacky à la mort de son père (décembre 1971) avait de lui-même arrêté de jouer de la flûte alors que jusqu'en 1960 la fréquence des deuils interdisait les fêtes, ce qui montre qu'en période difficile les Wayâpi donnent la prééminence aux normes sociales, et cela au risque de pertes culturelles.

De nombreuses représentations collectives (instrumentales, chorales, dansées), tout en exprimant la santé des villages ont l'aspect studieux et imparfait des répétitions et la joie discrète des retrouvailles. Au cours de mon séjour, beaucoup dansaient la danse du /wasɛy/ ou /mɔyutulɛ/ pour la première fois. D'après ce qu'ils disent et ce que l'on peut imaginer, ces fêtes doivent être assez éloignées de ce qu'elles étaient à l'époque de la grandeur des Wayāpi, il y a plus de cent ans, où elles réunissaient beaucoup de monde dans un cérémonial plus varié et plus riche.

Mais l'important est resté grâce à des personnalités comme le Capitaine Pierre qui, jusqu'à sa mort obligeait régulièrement ses beaux-frères, ses fils et ses gendres à rechanter les grandes danses : "sinon nous allons tout oublier" disait-il. A cette autorité il faut aussi ajouter l'énergie savante et la sociabilité de Miso ainsi que le sens musical de Jacky.

Bien sûr ils sont nombreux ceux qui ont participé aux chants et aux danses et qui ont facilité les enregistrements, il faudrait tous les nommer : les enfants n'ayant dansé qu'une seule fois, les hommes ayant fabriqué les instruments sans participer aux danses, et les femmes qui ont préparé et servi le cachiri.

Avoir travaillé aux côtés de P. et F. GRIGNARD, avoir pu profiter de leurs travaux antérieurs a aussi beaucoup enrichi mon écoute des gens de Trois-Sauts. Les six ans qu'ils ont vécu dans ce village furent peuplés de recoupements généalogiques, de précisions ethnoscientifiques, de récits de chasse et de pêche, de conversations attentives et malicieuses. Tout cela a nourri chez les Wayāpi le respect des missions scientifiques, le désir que leurs connaissances soient sérieusement traduites aux étrangers. Le travail de collecte a été grandement facilité par cette bonne volonté, cette gentillesse générale, et aussi par la présence de quelques informateurs francophones dont la pédagogie fine a stimulé l'apprentissage de leur langue et de leur culture.

De nombreux enregistrements ont été "commandés" : "connais-tu ce chant ? je voudrais l'enregistrer", /a- kái/ "je cueille, j'enregistre" ; et le musicien quand il le désirait, quand il avait le temps passait me chercher. Avec sa flûte et le matériel on s'écartait un peu du village pour enregistrer au calme.

Les enregistrements des grandes fêtes rendent bien sûr une atmosphère plus vivante, et aussi plus confuse, techniquement moins claire. Lors d'un cachiri, une dizaine d'hommes s'étaient écartés avec leurs bancs pour chanter. Le cachiri leur avait donné le goût des chants et le dynamisme nécessaire, tout en étant à l'écart des cris des enfants et du bruit de la réunion.



On peut diviser la musique Wayãpi en deux parties d'inégales importances : musique collective et musique individuelle, qui, chacune, ont leurs airs et leurs instruments propres. La plupart des flûtes par exemple, sont jouées en solo et ne seront pas appelées pour animer un cachiri. Cette distinction n'est pas absolument nette car il arrive qu'un homme apporte sa flûte lors d'un cachiri, mais il sera critiqué s'il en joue en même temps qu'une musique collective. De toute façon, personne ne l'empêchera de faire ce qu'il veut.

On peut jouer avec certains instruments individuels (talú talú, yémi'a pákwa) des airs des ensembles tulé.

Les musiques individuelles trouvent leur inspiration en grande partie dans les histoires d'amour, la vie domestique et ses petits événements marquants.

Les musiques collectives, elles, rappellent les liens et les différences qui existent entre les Wayãpi en tant que société constituée et l'univers qui les entoure : les danseurs sont les portes-parole de la tradition Wayãpi ; les poissons, les oiseaux, les singes... qu'ils mettent en scène, en sont les interlocuteurs naturels.

Il nous a semblé plus solide dans l'état actuel de nos recherches, de caractériser la musique Wayãpi en s'appuyant sur les données organologiques.

Il est encore tôt pour analyser cette musique en liaison avec la pensée Wayãpi elle-même : les informations fournies par les rythmes, les tonalités, les formes d'interprétations... sont encore trop fragmentaires pour être liées aux "titres" de morceaux, aux contenus sémantiques des chants, au cadre social ou écologique.

Mes connaissances de la langue Wayãpi ne me permettent pas de comprendre tous les commentaires qui entourent une interprétation musicale, ce qui limite l'approche directe de la vision qu'ont les Wayãpi de leur propre musique.

D'autre part, l'organologie recouvre assez bien la division sociologique de la musique dans la mesure où les instruments joués seuls ne se présentent jamais lors d'une fête, et ne participent à aucune forme orchestrale. Inversement, les instruments "dansés" ne sont pas joués seuls, isolément, hors fête.

Théoriquement, tout le monde peut faire de la musique. Il n'y a pas de spécialistes ; pratiquement il n'en est pas de même...

Seuls les hommes chantent ou jouent des flûtes. Les femmes Wayâpi n'ont pas une participation reconnue, directe aux musiques instrumentales et aux danses chantées (mais seulement indirecte, car ce sont elles qui préparent et servent le cachiri indispensable pour toutes les fêtes ; parfois aussi elles serrent le bras d'un danseur mais sans marquer le pas de la danse).

Il arrive que certaines femmes connaissent les chants et chantent à voix basse derrière les hommes, mais c'est exceptionnel. "Les femmes ne jouent pas de flûtes mais elles peuvent chanter avec les hommes si elles connaissent" disent les hommes Wayâpi.

Il y a quelques générations, les femmes seules au village avaient joué un rôle de leur composition. Cette exception culturelle, est illustrée par un récit de la Grand-mère Pékû (cf. annexe 2).

Bien que la plupart des habitations Wayâpi soient ouvertes sur l'extérieur, il y règne, surtout pour les petites familles, une intimité qui naît du foyer /tataléna/ et suit les courbes des hamacs. C'est chez elles que les femmes chantent parfois des berceuses à leur bébé.

Même lors des grandes fêtes, l'aspect cérémoniel est très souple, et les enfants s'accrochent derrière les adultes en une longue traine bruyante et indisciplinée.

Il n'y a pas de terme Wayâpi correspondant à notre mot "musique" :

/ɔ-yɛmi'apɛ/ "il joue de la flûte"

/ɔ-tulɛ-pɛ/ "il joue du tulɛ"

/yɛmi'a/ peut se traduire par "Instrument à vent" car il recouvre aussi bien des flûtes : /yɛmi'a kwamã/, que des trompes : /yɛmi'a puku/ ou des clarinettes : /ama'ɛ yɛmi'a/, mais cette traduction n'est pas tout à fait satisfaisante car /yɛmi'a/ n'est pas un terme générique pour tous les instruments à vent : les /tulɛ/ ne sont pas des /yɛmi'a/.

/Yɛmi'a/ est aussi le nom donné à l'électrophone et au magnétophone.

- /ɔ-pɛ/ "il siffle" avec ses lèvres, ou dans ses mains, ou dans une flûte.

- /ɔ-yɛ'ɛ'ɛ/ "il sonne".

/tukã ɔ-yɛ'ɛ'ɛ/ "le toucan chante".

/yɛmi'a ɔ-yɛ'ɛ'ɛ/ "l'électrophone joue".

- /a-mɔ-yɛ'ɛ'ɛ/ je fais sonner.

/yɛmi'a a-mɔ-yɛ'ɛ'ɛ/ je joue de la flûte.

- /i-apɛpu/ "son bruit".

/i-apɛpu away/ "les sonnailles bruissent".

/i-apɛpu ɛwɛtu/ "le vent bruit".

Les musiques que j'appelle individuelles sont surtout attachées au délassement de celui qui en joue, pendant la journée allongé dans son hamac, ou la nuit tombée pour parler à la femme qu'il aime. Mais plus que ce côté affectif ces musiques m'ont semblé être l'expression du repos, du calme, de la distance prise vis-à-vis de la place du village et de ses jeux sociaux.

La transmission de ces musiques se fait d'individu à individu : de père en fils ou entre camarades ; l'apprentissage se fait alors plus par imitation et répétition que par des explications que nous aurions qualifiées de pédagogiques.

---

/pupu/

Une des musiques les plus agréables à entendre est celle de l'ensemble /pupu/ : ce mot d'origine Wayana désigne le jeu simultané, et par le même exécutant d'une flûte de pan /ɛlɛwu/ et d'un résonnateur en carapace de diverses tortues : de la cire /ɕilatakɛ/, des mellipones /ɕilalu/ est fixée sur l'extrémité ventrale antérieure de la carapace. La face ventrale est maintenue contre le torse de l'interprète par son coude gauche et il frotte la partie enrobée de cire avec le tranchant de sa main droite. Sous l'effet du frottement, la cire chauffe, colle /iyuwa/ : "sa colle" et émet un grincement étouffé dont /pupu/ ou /puupu/ est une onomatopée claire<sup>(1)</sup>. De sa main gauche il tient /ɛlɛwu/ qui peut comporter 3 ou 4 tubes en roseau /takwali/<sup>(2)</sup>.

/Pupu/ peut se jouer avec une carapace de tortue terrestre /yãwĩ/<sup>(3)</sup> (la plus fréquente) et des tortues aquatiques /tawalu/<sup>(4)</sup> (le plus joli son) et /ayuluta/<sup>(5)</sup> (la plus petite, la moins recherchée).

---

(1) /Pupu/ désigne la tortue tawalu<sup>(4)</sup> en Wayana, ceci probablement par dérivation de son utilisation musicale.

(2) Takwali = *Losiopsis* Spp. (3) Yãwĩ = *Geochelone denticulata*, J

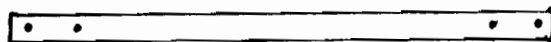
(4) Tawalu = *Podocnemis unifilis*, Treschel

(5) Ayuluta = *Phrynops nasuta*. Schweig.

Kulipawa<sup>(1)</sup>

Flûte nasale traversière en bambou /kwamã/<sup>(2)</sup>.

Plutôt longue (environ 60 cm), ses extrémités sont obturées, délimitées par les noeuds du bambou. Elle comporte quatre trous (une série de deux trous à chaque extrémité).



Selon le bambou utilisé, la longueur totale de la flûte, ou son diamètre peuvent varier, et la distance entre chaque série de trous peut varier en proportion, mais la distance entre les deux trous d'une même extrémité est constante et correspond à peu près à l'écartement maximum entre l'index et le majeur du facteur de l'instrument.

Cette flûte est symétrique : on peut appliquer son nez indifféremment d'un côté ou de l'autre de la flûte selon que cela semblera produire un son plus aisé ou plus satisfaisant.

De plus, cette flûte, comme les autres, peut être mouillée pour tenter d'éviter sifflements et chuintements.

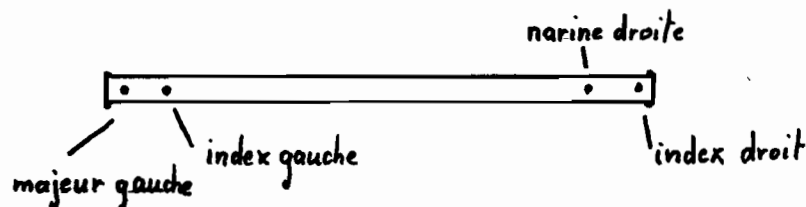
On souffle - /apfyu/, "je souffle" avec une narine sur le trou intérieur d'une des extrémités tandis que l'autre narine est bouchée en étant plaquée contre le corps de la flûte pour ne pas

---

(1) Les mots dont l'étymologie est encore incomplète ne seront pas traduits.

(2) Kwamã : Guadua macrostachya.

perdre sa réserve d'air. On inspire cette réserve d'air par la bouche.



Lorsque Niso joue, les deux trous de la main gauche sont toujours ouverts ou fermés ensemble ; Nopfa son frère et Pilila son gendre jouent différemment de lui.

Il semble qu'il y ait trois registres déterminés par la puissance de l'air expiré. Il y aurait donc  $3 \times 4 = 12$  notes possibles lorsque Niso joue.

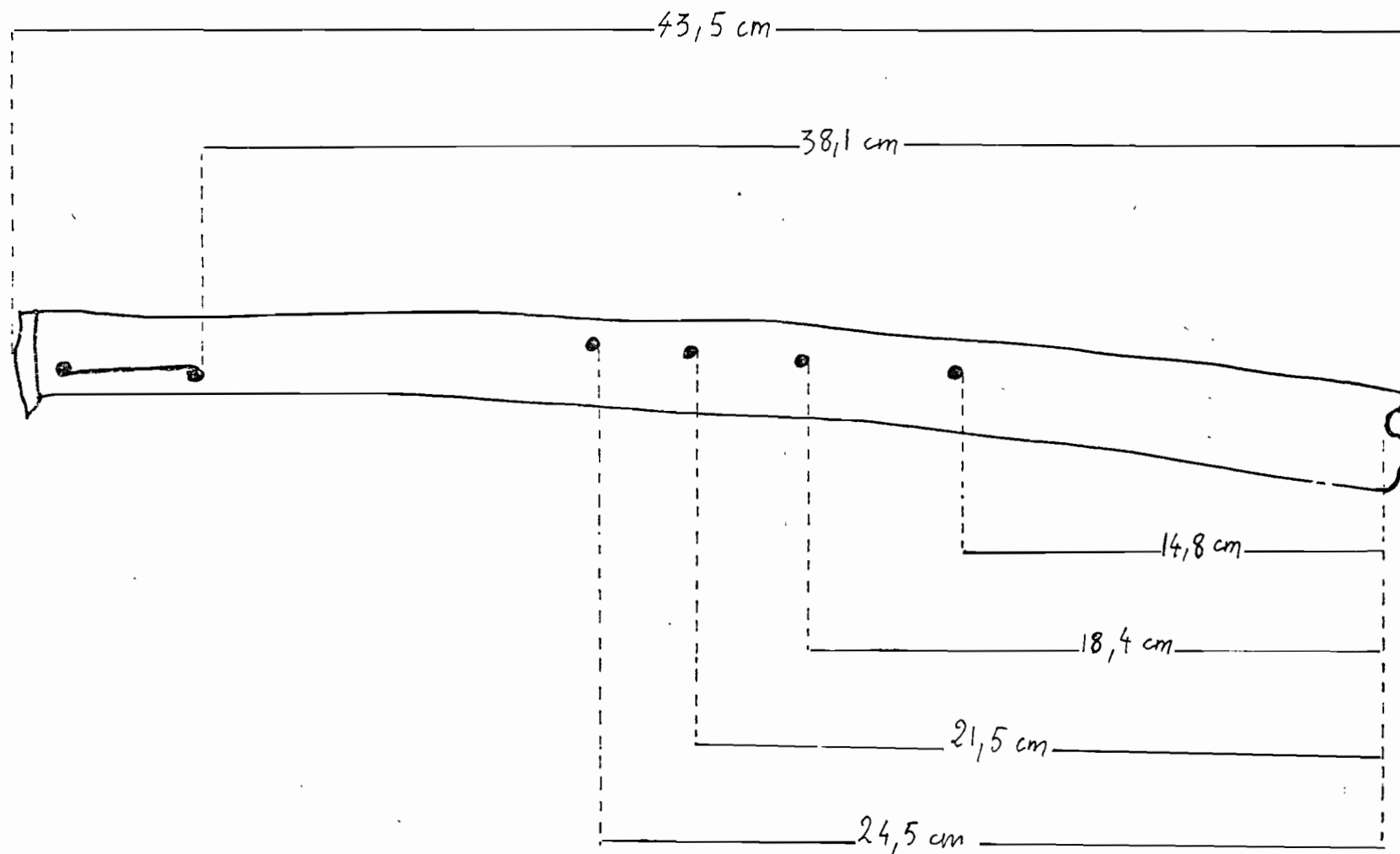
"Ce sont les Wayana qui nous l'ont montré" disent les Wayapi, mais celle des Wayana /patiti/ est parfois différente, l'internode étant situé au milieu de la flûte.

### Yemi'a kwamâ

"flûte en bambou kwamâ"

Flûte à encoche à quatre trous, plus fine et plus courte que la précédente. L'embouchure : /yulu/ "la bouche" et l'encoche : /ɛmɛ/ "la lèvre" sont biscautées au feu vers l'intérieur. L'extrémité postérieure : /ɛikwa/ "le cul" est obturée par un nœud du bambou tandis qu'une fente de 2 cm est pratiquée sur le côté.

Comme beaucoup de petits objets domestiques, elle est conservée sous la toiture en feuilles de la maison.



yemi<sup>9</sup> a kwamã

Cette flûte est considérée par les Wayãpi comme la flûte véritable, bien qu'elle soit d'origine Wayana disent-ils. Nombre de ses mélodies ont été enseignées par les Wayana, et ont pour fonction de séduire : l'air a souvent pour nom celui d'un oiseau qui est aussi le petit nom tendre de la belle dame. C'est une flûte très répandue dans toute l'Amazonie et on peut supposer que les Wayapi la connaissent avant leur arrivée en Guyane, quoiqu'ils en disent. Leur tendance à attribuer une origine Wayana à plusieurs flûtes et mélodies peut avoir des causes psychologiques :  
- ils continuent parfois à se croire inférieurs aux Wayana ;  
- ils sont plutôt pudibonds et ils cherchent ainsi à rejeter loin d'eux la responsabilité de ces musiques considérées comme trop légères.

---

Tãliyo yãmi'a

Flûte à quatre trous /ikwa/ "son trou", à deux encoches -une à chaque extrémité. Elle est symétrique et mesure environ 45 cm de longueur. En général elle est fabriquée en bambou kwamã. Celle que j'ai observée et enregistrée était en métal, avait été fabriquée à Camopi et offerte à Moypé du village Zidock.

Une fois de plus, cette flûte a été montrée aux Wayãpi par des Wayana qui l'appellent /tãliyo pan/. Son répertoire est presque semblable à celui de yãmi'a kwamã.

---



so's kângé

"os de daguet"

Flûte à encoche, en os, à trois trous. Fabriquée avec un tibia de daguet rouge<sup>(1)</sup>, c'est la plus petite des flûtes : elle peut avoir de 12 à 16 cm de longueur. La partie supérieure, évasée où se situera l'encoche est tranchée nettement tandis qu'un trou est percé à l'articulation inférieure. Elles sont souvent finement gravées.

Alors que cette flûte semblait après 1972 menacée de disparition (P. GRIGNAND, communication personnelle), il n'est pas rare à présent d'entendre ses appoggiatures caractéristiques à toute heure de la journée. On peut à ce propos noter que chez les Wayâpi aussi, les instruments, les chants, les danses subissent les effets de modes, d'abandons momentannés ou de renouveau de faveurs.

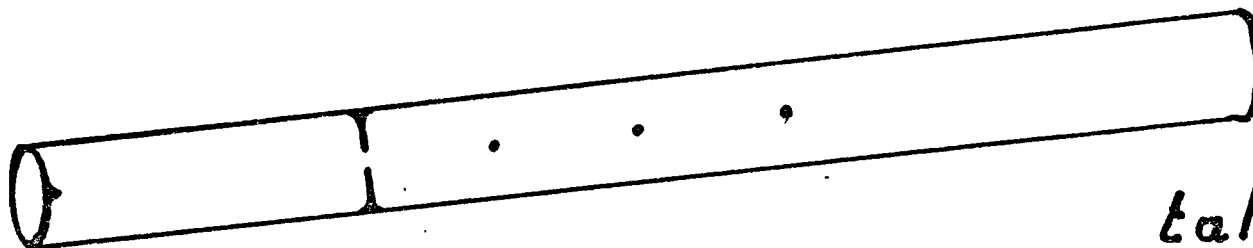
C'est la flûte que les Wayâpi associent le plus facilement à un autre instrument pour s'essayer à des duo : Kuyuli en a joué avec Mopyé qui lui jouait /téliyo yémi'a/, avec Kapi'â qui jouait /ama' & poko/, avec Jac ky qui jouait une autre /so's kângé/.

Tout en gardant son caractère privé, elle est jouée parfois lors de cachiris.

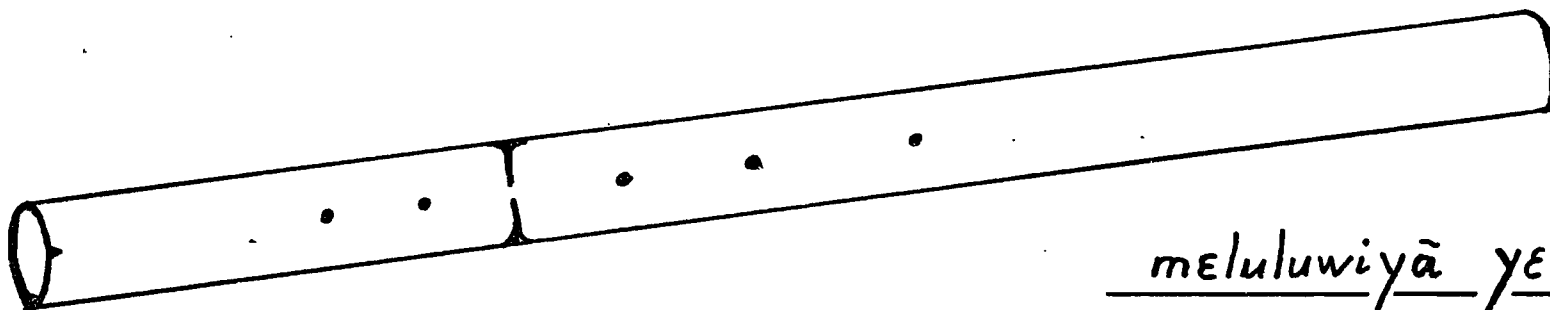
Elle semble avoir une extension assez grande dans l'aire des Guyanes : on la trouve chez les Emerillons de Canopi qui l'appellent /baikawan/ (R. DENAN, communication personnelle), chez les Wayana qui la nomment /kapao yétpô/ (De GONJE, 1930, P. GRIGNAND, comm. pers.), chez les tiriyo (observation personnelle), chez les waiwai (FRIDOLIN WEIS BENTZON, 1963). Elle est attestée aussi chez les Makuschi, les Wapishana, les Yékwana (V. HORNBOSTEL, 1923).

---

(1) so's = *Mezama americana*.



talilipals



meluluwiyā yemi'a

Talilipɔlɔ

Flûte à encoche à trois trous. Cette flûte assez courte (28 cm) est taillée dans un bambou kwamã de telle sorte qu'entre l'embouchure et le premier trou se trouve un noeud /-ɛmitã/ du bambou percé en son centre. Il y a ainsi constitution d'une première chambre où l'air tourne avant de passer dans le corps principal de l'instrument.

---

Mɛluluwiyã yɛmi' a

"flûte du maître des mouches"

"Un homme fâché s'est pendu et avec cette flûte on joue les chants que font les mouches dans son squelette" a raconté Ilipɛ.

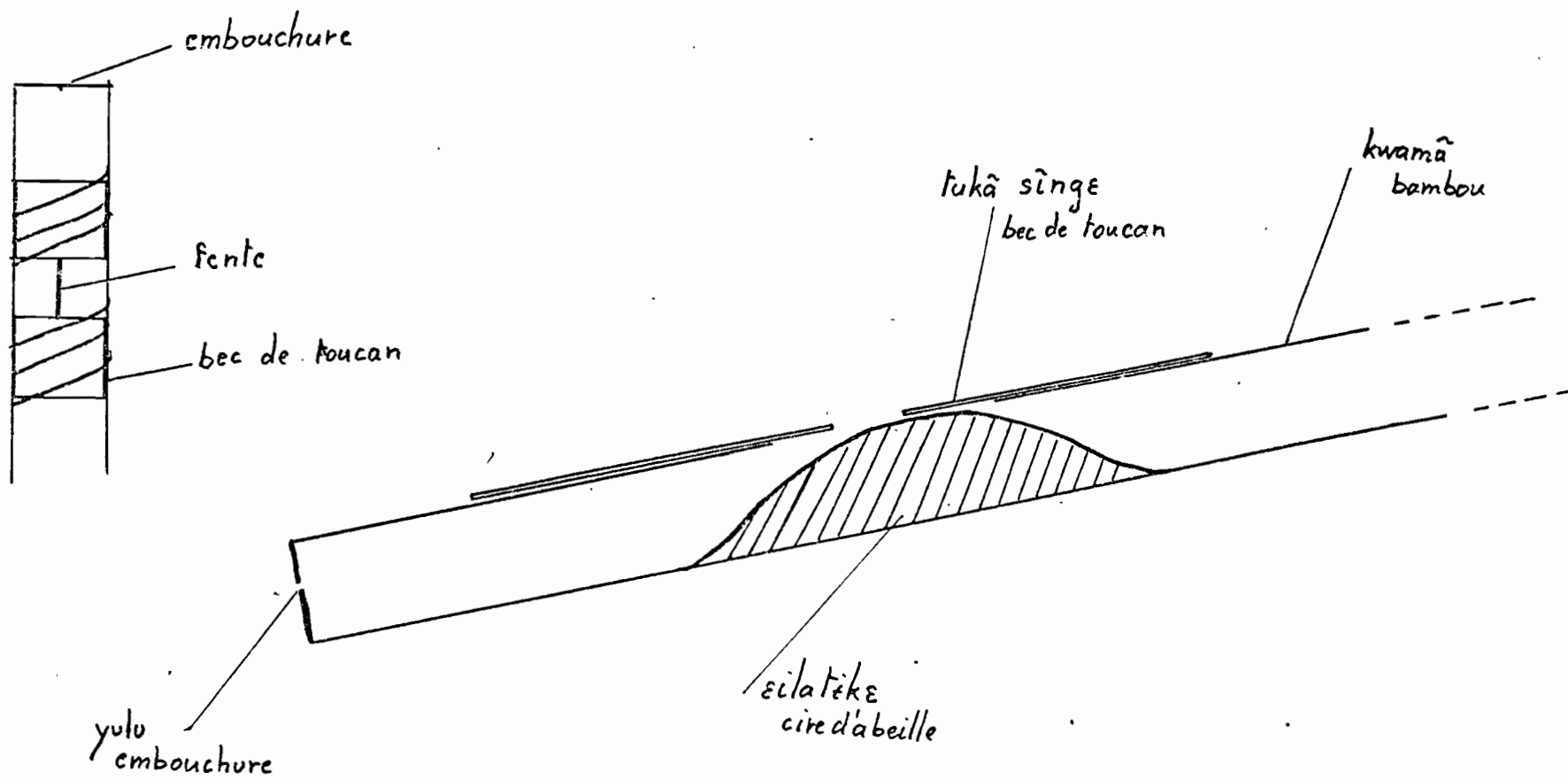
C'est une autre flûte qui suit la même particularité de construction que la précédente. Je n'ai pas pu l'observer mais elle m'a été décrite par Ilipɛ. Plus grande que la précédente elle a cinq trous dont deux sont percés dans la première chambre.

Ces deux flûtes sont peut-être Apalai d'origine, car transmises par le père d'Ilipɛ ; la seconde, difficile à fabriquer correctement est assez rare.

---

Yɛmi' a pɛtɛkwa

Flûte à bloc central à quatre trous en bambou kwamã. Le sifflet est constitué de cire d'abeille et de bec de toucan. Le bloc central /ɛmitã/ remonte jusqu'à la fente bouchant complètement la flûte, la lumière est donc comprise dans la fente, et l'air



flûte à bloc

ainsi canalisé vient heurter la lame en bec de toucan.

L'embouchure est constituée d'un disque en cire d'abeille percé en son centre et qui donne son nom à cette flûte. Elle s'appelle aussi /pipiméméle/ : "l'enfant de ma tante", c'est-à-dire ma femme potentielle, car c'est à elle que s'adresse la plupart de ces musiques.

---

### Talu talu

C'est une flûte presque identique à la précédente mais elle est en bois canon et son extrémité inférieure est percée au niveau d'un noeud du bois au lieu de comporter une fente sur le côté comme yémi'a pátékwa. /Talu talu/ et /yémi'a pátékwa/ sont explicitement Wayâpi d'origine.

---

### Ama' é pók>

Malgré les différences morphologiques des flûtes précédentes, leurs mélodies me semblent avoir un caractère de parenté assez net, reconnaissable aux formes d'attaques, de souffle, à leurs ambitus.

Il existe cependant un instrument joué individuellement et qui est bien différent quant à sa forme et à sa sonorité : c'est une grande trompe cylindrique de plus de 3 m en bois canon : /ama' é pók>/ : "Grand bois canon" ; ouverte aux deux extrémités, c'est une trompe traversière à embouchure rectangulaire. Lorsqu'on en joue, l'extrémité postérieure est posée sur une branche. Le son

rappelle à nos oreilles celui du cor de chasse surtout par les échos que renvoie la forêt.

C'est une trompe que les Emerillons -qui la nomment /tuléu/- ont montrée au Capitaine Pierre. Son répertoire est lié aux contacts amicaux entre ces deux peuples et à des légendes communes.

---

A toutes ces musiques "jouées pour soi", il faut rattacher les chants d'amour qui sont aussi bien connus par les femmes que par les hommes et semblent pour la plupart d'origine /wayâpi puku/ mais ici aussi il faut tenir compte de la pudeur maniérée des Wayâpi.

Il faut parler aussi des shamans dont les chants sont classés bien à l'écart par les Wayâpi. Ils sont considérés comme plus secrets mais aussi comme plus sociaux car les esprits qu'ils mettent en jeu peuvent être dangereux pour l'ensemble d'un village.

Les pleurs juste après le décès d'un parent ou même au souvenir de sa mort longtemps après, sont la démonstration devant le village, l'affirmation publique de son attachement à cette personne. Et si à première vue ils peuvent sembler très ritualisés, ils sont d'abord l'expression de la douleur.

Le code des rires est lui par contre beaucoup plus net, plus fort et restreint que chez nous.

Les musiques individuelles ont des structures et des contours plus imprécis, plus difficiles à cerner que les musiques collectives : elles sont plus mobiles ; les emprunts, les échanges interculturels s'y font plus librement. Leurs représentations sont moins codifiées, l'improvisation et la personnalité de l'interprète y sont plus marquées.

Les musiques collectives ont un caractère de tradition orale plus fort : le vocabulaire, la syntaxe, les attitudes des interprètes, les critiques qui leurs sont adressées déterminent une volonté de continuité vis-à-vis du passé et de perpétuer fidèlement les traditions de la société.

Depuis la disparition des chefs de guerre et lorsqu'il a le désir de jouer son rôle de chef, une des tâches les plus importantes du "Capitaine" est de commander des danses : lorsque dans son village des femmes préparent du cachiri, il peut demander alors au mari d'organiser une danse à cette occasion.

A l'exception des chants de guerre toutes les musiques collectives sont dansées /apɔlay/ je danse.

On peut distinguer deux grands types de danse :

Les danses uniquement instrumentales, et des danses chantées dont les chants sont entrecoupés de morceaux orchestraux. Parmi les danses orchestrales on distingue le grand groupe des clarinettes /Tulɛ/ et celui plus restreint des flûtes de pan /ɛlɛwu/.

Chaque morceau instrumental possède un double chanté qui a pour rôle principal de faciliter son apprentissage et sa mémorisation.

Pour toutes ces musiques collectives, instrumentales ou chantées, nous appellerons cycle ou danse un ensemble de chants réunis sous un thème principal et formant une unité dans leur représentation.

Par exemple : - tous les chants de /ɛnɛtule/ (danse du bouzier) ont la même structure polyphonique.



que spécifique ;

- tous les chants de /εy/ (danse du miel)  
suivent la même ligne mélodique.

Quelque soit le cycle, ces chants sont ordonnés et doivent être présentés dans un temps établi : par exemple, la danse /pilau/ "le grand poisson" doit, la veille de la fête, être présentée aux âmes des morts par quelques chants d'introduction, et la totalité des 19 chants du cycle devant être interprétés dans la journée du lendemain.

Les Wayãpi de Trois-Sauts disposent dans leur répertoire de plus de 25 cycles chantés, de 10 danses tulé et d'une danse élewu. Précisons cependant qu'un homme déterminé ne connaîtra pas parfaitement la totalité de ce répertoire et qu'il marquera certaines préférences.

Le cycle élewu comprend une dizaine de chants, chaque Tulé comprend une quinzaine de chants, les cycles chantés peuvent comprendre de 10 à 19 chants.

Les /tulɛ/

/Tulɛ/ est un certain type de clarinette à une anche : dans un orchestre de tul, les clarinettes ont des hauteurs et des rôles très précisément délimités (ce qui n'est pas le cas pour les clarinettes /ama'ɛ yfmi'a/).

/Tulɛ/ est aussi le nom des danses où l'on joue de ces instruments.

Ce mot est assez répandu en Amazonie. Chez les Emerillons et les Wayana il désigne des instruments différents et on le trouve jusque chez les Mura-Piraha du Haut Madeira où le "torè" serait une clarinette de guerre (BATES, 1944 in RODRIGUES I. et DE OLIVEIRA A.E., Boletim do Museu Goeldi n° 65 - 1977).

Lorsqu'une danse tulɛ a été demandée, des jeunes gens sont envoyés en début de cachiri pour aller chercher les matériaux nécessaires. En effet à chaque nouvelle danse, on doit refaire les instruments car ceux-ci se dessèchent et se racornissent rapidement. Le meilleur matériau pour le corps de la clarinette est le bambou /kwamã<sup>(1)</sup> ; il donne le son le plus fin et convient le mieux aux différentes longueurs et aux différents diamètres des clarinettes. A défaut, on peut utiliser aussi les bambou /ilipala<sup>(2)</sup> et /tawɔ<sup>(3)</sup> ou le bois canon /ama'ɛ<sup>(4)</sup>.

Les anches sont toujours en roseau /takwali/<sup>(5)</sup> et sont proportionnelles aux dimensions du corps de la clarinette.

---

(1) Kwamã : *Guadua macrostachya* Rupr.

(2) Ilipala : *Bambusia* Sp.

(3) Tawɔ : *Guadua* Sp.

(4) Ama'ɛ : *Cecropia dotusa* Trecul.

(5) Takwali : *Lasiacis* Spp.

Avant que la musique ne commence, la préparation des instruments par les adultes est très longue : accord des tulé entre eux, affinage du son afin que l'anche ne tremble pas : /amɔkatu/ "je parais".

Certaines danses tulé sont simples : par exemple /tulé ākā, comprend seulement trois longueurs de clarinettes c'est-à-dire trois voix :

la "petite" : /ta'ɛ/	30 cm
la "moyenne" : /mɛtɛ/	70 cm
"la maman" : /māma/	> 1 m
(la plus grande)	

Il y a un seul joueur de /ta'ɛ/, plusieurs de /mɛtɛ/ et plusieurs de /māma/. En principe chaque clarinette de cette danse ne produit qu'un seul son, mais souvent le joueur de /ta'ɛ/ module par des variations de souffles /ta'ɛ > yɛ'ɛ kōlī/ "ta'ɛ module". Chaque voix joue séparément (homophonie).

Des tulé plus complexes comme /pila tulé/ "le /tulé/ du poisson" comprennent six voix qui se composent de manière polyphonique :

Deux /ta'ɛ/ différents : un seul musicien joue les deux.  
Un /yakanga pia/ : flûte répondante - un seul musicien.  
/mɛtɛ'ɪ/ : "petite moyenne" - plusieurs musiciens.  
/mɛtɛ lu/ : "père de la moyenne" - plusieurs musiciens.  
/māma/ : "maman" - le plus grand nombre de musiciens en principe.

Les danseurs sont en file, plutôt les uns à côté des autres que les uns derrière les autres. En tête vient le joueur de /ta'ɛ/, puis /yakanga pia/ puis les /mɛtɛ/ et les /māma/. Les tulé se tiennent de la main gauche, le bras allongé et le pas très marqué sur le pied droit : /amɔmɔlay/ : je "fais la danse, je marque le rythme

Les /tulé/ aussi sont soumis à une certaine mode : il arrive qu'on ne joue pas de tulé pendant assez longtemps puis c'est une danse précise qui a les faveurs. Ces préférences peuvent être liées aux alliances ou aux amitiés entre familles, entre villages. Certains tulé sont plus ou moins bien connus selon les familles. Ainsi /Pilatulé/ qui est l'un des plus difficiles est bien connu au village de Pina. /Tulé âkâ/, le plus simple, est assez bien connu de tout le monde. /Moyu tulé/, "le tulé de l'anaconda", difficile, semblait oublié "peut-être le Capitaine Eugène de Massikili (village du moyen fleuve) le connaît-il" <sup>(1)</sup> avait dit Alasuka. Mais, à force d'en parler, de décrire la danse, l'envie de le rejouer leur est venue et il y avait au moins cinq hommes à Zidock-Ville qui le connaissaient bien et qui purent monter la danse et l'enseigner aux plus jeunes.

/Akala tapé/, tulé que les Wayana ont enseigné aux ancêtres des Wayâpi ; est considéré comme difficile, probablement parce que déjà oublié.

/Enê tulé/ qui n'est pas simple non plus, semble, lui être bien ou connu et apprécié quoique certains chants "accrochent" /tulé k>/ un peu à l'interprétation.

/Tulé kalanã/ : "tulé des indiens Kalanã" : est lui aussi bien connu (peut-être pas dans sa totalité). Son interprétation est souvent liée à des jeux, des clowneries, des moqueries à l'égard des Wayâpi puku et tout particulièrement de leur accent. Ce tulé fut relancé par la visite d'un Wayâpi puku : Tawâka.

---

(1) Moyu tulé fut le tulé d'adieu que le Capitaine Eugène a joué peu de temps avant sa mort (1977) avec un cérémonial particulier qui indiquait que c'était la dernière fête à laquelle il participait. (Inf. R. DEMAN).

De toute évidence il est bien connu des Wayâpi puku du Haut Araguari. Cette danse se réfère à des récits historiques du moyen fleuve (P. GARNAND 1972).

/Yâwî tulê/ : le tulê de la tortue terrestre vient de Lassikili ; Ilipê dit que son père, le Capitaine Pierre ne voulait pas l'enseigner à son village parce que "si on se trompe, le manioc va pourrir dans les abattis". C'est une danse étrangère aux Wayâpi du Haut-Gyapock peut-être d'origine Piria.

/Tulê puku/ : "le long tulê"

ou

/tâpê tulê/ : "le tulê du manioc martinet<sup>(1)</sup> - tous ceux qui le connaissent sont morts" dit la grand-mère Pêkû.

-/Pailâ tulê/: Pôsisâ le dernier homme qui le connaissait bien est mort en novembre 1977.

-/Tulê miti/: "le petit tulê" est un tulê qui avait été -dit la grand-mère Pêkû- improvisé par ses grand-mères. Il est facile à exécuter, mais très oublié aujourd'hui.

---

(1) Tâpê : *Manoidea forficatus* L.

elëwu :

C'est une danse que les Wayana ont enseignée aux Wayãpi probablement par l'intermédiaire de l'ancien capitaine Pierre qui était d'origine Aparai. Cette origine indiquée par les Wayãpi est pourtant douteuse car on ne trouve dans la littérature aucune observation sur une danse accompagnée de flûtes de Pan chez les Wayana ou les Aparai. Ils ne l'ont pas redansée depuis sa mort en 1967. C'est à leurs yeux une danse très belle mais ils hésitent à la rejouer car "les esprits des anciens viennent l'écouter, et si on joue mal, ils peuvent rendre les enfants malades". Le danseur de tête marque le rythme avec un roseau à flèche et sa flûte de pan comprend trois tubes en roseau takwali : elle s'appelle /ta'4/ la petite. Derrière lui plusieurs danseurs jouent chacun une flûte à un seul tube : /mâté/ la moyenne, enfin les autres danseurs jouent d'une flûte à un tube aussi, plus grave : la /mâmâ/.

Les chants se rapportent tous à des animaux de la forêt et la danse mime le gibier fuyant devant le chasseur.

Pour danser le tulfé, il faut être beau, avoir de fines peintures faciales, un long pagne et beaucoup de perles. Les danses des grands cycles chantés elles demandent plus : alors qu'une danse tul peut être décidée même quand le cachiri est déjà commencé, une grande danse doit être prévue plusieurs jours à l'avance afin de pouvoir fabriquer des masques en écorce de /yēmi' 4/ <sup>(1)</sup> et les instruments de musique qui lui sont propres. Pour être réussie elle nécessite beaucoup de participants, il faut donc prévoir plus de cachiri et lancer des invitations aux villages voisins. En effet une des fonctions principales des grandes fêtes est de renouer avec les villages voisins, les invitations sont alors preuve d'amitié et démonstration de sa propre force.

Cela demande de gros investissements sociaux de la part des hôtes et les villages de l'Oyapock n'ont peut-être pas encore une force assez grande pour en organiser fréquemment (en moyenne deux par an).

Il aurait été nécessaire d'assister à la plupart des grandes fêtes pour mieux les situer. Notre compréhension en est donc encore très fragmentaire car il ne nous était pas possible et il n'était pas dans nos intentions de les provoquer artificiellement. De nombreux chants ont été enregistrés "hors fête".

Les critères selon lesquels les Wayāpi distinguent ou groupent leurs danses sont : - la chorégraphie ;

- les instruments de musiques des parties orchestrales ;
- le bâton de rythme qui mène les parties chantées ;
- la programmation de l'ensemble de la fête : - présence ou absence de présentation aux esprits des anciens ;
- présence ou absence de /yawa nana/ ;

---

(1) Yēmi' 4 : Couratari guianensis, Aubl.

- durée de la fête.

Nous n'avons encore pas pu éclairer le sens de ces distinctions formelles.



### Les danses des poissons

Toutes les danses des poissons sont menées par un /ama' t y  
"maître du bois canon" : c'est lui qui joue /kʔʔkʔʔ/ lors de la partie orchestrale, c'est lui qui tient le bâton de rythme lors des parties chantées et c'est lui aussi qui connaît le mieux ce cycle de chants. /kʔʔkʔʔ/ est une grande clarinette en bois canon à quatre anches.

Pour les danses paku<sup>(1)</sup>, pilau<sup>(2)</sup>, tayɛɛɛ<sup>(3)</sup>, la veille du jour de la danse, on chante /payɛkfa/ : c'est le nom générique par les couplets de présentation de ces danses. Pour la présentation d'un cycle, seules les paroles varient d'un couplet à l'autre, tandis que d'un cycle à l'autre, paroles et musique diffèrent. La danse de présentation est destinée aux âmes des anciens, d'abord afin que ceux-ci ne soient surpris. C'est aussi une manière de leur demander si cela leur plaît. Cette petite danse précédant la véritable fête est la leur, alors, "qu'ils ne se mêlent pas à celle du lendemain.

Le danseur de tête est entouré de deux danseurs jouant /ipi/āy laānga/ : faux poisson piraha". C'est une flûte en bambou kwamā à bloc central, celui-ci étant enfermé dans une gourde percée [mulutuku]<sup>(4)</sup>, derrière lui vient la file des danseurs jouant /pilalaaga/ : "faux poisson" (flûte identique à la précédente mais sans résonnateur en gourde), ou bien /takwali yɛmi' a/ :

---

(1) paku : *Ilyotes paku*

(2) pilau : références possibles au /piraiha/ grande silure de l'Amazonie (*Brachyplatystoma*).

(3) tayɛɛɛ : *Actynnis* sp.

(4) mulutuku : *Lagenaria siceraria*, Mol.

"flûte en roseau" qui sont aussi des flûtes à bloc, plus simples et plus petites.

/Pilalaānga/ et /takwali yɛmi<sup>?</sup>a/ peuvent être composées de deux flûtes liées ensemble.

La danse du poisson /walapa/<sup>(5)</sup> doit aussi être présentée la veille aux âmes des anciens par quelques couplets de payɛkɛa mais sa danse est jouée sans /ipi/āy laānga/ et sans /pila/aānga/.

/Walaku/<sup>(6)</sup> se danse avec simplement des takwali yɛmi<sup>?</sup>a et n'est pas présentée la veille.

Enfin deux grandes danses des poissons /suluwi/ et /mani<sup>?</sup>i/ n'avaient pas été dansées depuis trop longtemps et Ilipɛ qui m'en parlait ne les avait jamais vues et n'a pu les décrire.

Ces danses nous apportent des confirmations sur les migrations historiques des Wayapi. En effet certains de ces poissons sont spécifiquement amazoniens, de basse rivière et on ne les rencontre jamais (Pilau) ou très rarement (tayɛɛɛ, walapa) sur le haut Oyapock.

Les chants de /paku/, /pilau/ et /walapa/ ont été enregistrés.

---

Bien distinctes des danses des poissons se trouvent les danses des oiseaux (/wala/) associées à la danse du Maïs /awasi/.

---

(5) walapa : *Hoplerythrinus unitaeniatus*, Spix

(6) walaku : *Schizodontopsis* Sp.

(7) suluwi : *Brachyplatystoma fasciatum*, L.

(8) mani<sup>?</sup>i : *Siluridé pimelodiné*.

Toutes leurs chorégraphies sont semblables. Pour la danse du maïs, dont il n'y a pas de présentation dansée la veille, le chanteur de tête marque le rythme avec un /wila<sup>?</sup> i/, tronc effemillé d'un "petit arbre" et orné d'un épi stylisé en vannerie. Lors des parties orchestrales, il joue /kōōkōō/ tandis que les autres danseurs jouent /ama<sup>?</sup> i yfmi<sup>?</sup> a/ : ce sont des clarinettes à quatre anches comme /kōōkōō/ mais plus courtes, plus petites.

Pour tous les autres cycles inclus dans ce groupe des oiseaux, le bâton de rythme est un roseau à flèche : /wāwā/<sup>(1)</sup> : avec les mêmes instruments que la danse du maïs on joue le cycle de /alākūā/<sup>(2)</sup> et de /tawatō/ "rapace" qui serait une danse de plus en aval : celui qui la connaissait bien : kwalani était un descendant des Piriu.

La danse des oiseaux proprement dite /wāwā/ et celle de l'oiseau cassique /yapu/<sup>(3)</sup> associent pour leurs parties orchestrales des flûtes de pan /ēlēwu/ et des trompes droites en bois canon de 1,50 m de longueur et qui s'appellent /ama<sup>?</sup> wu/.

Enfin, les orchestres de la danse de la tourterelle /yēlusi<sup>(4)</sup> et de la danse des papillons /pana/ sont composés exclusivement de flûtes de pan /ēlēwu/.

Apparentée au même groupe, et ayant la même orchestration que la danse (awasi), le cycle de l'éventail à feu /tapēkwa/ est organisé de manière particulière :

- Les danseurs portent des parures, des couronnes, des jupes des brassards en feuilles de /kunana/<sup>(5)</sup> pour se protéger des esprits de ce palmier dont on fait habituellement les éventails. Ce palmier porte alors le nom rituel de /tukuma/.

---

(1) *Gynerium sagittarium* Beau.                      (2) *Ortalis motmot*.

(3) *Psarocullins decumanus* Pallas.

(4) /yēlusi/ : *Leptotila* et *Geotrygon* Spp.

(5) *kunana* : *Astrocaryum paramaca* Mart.

Pour l'occasion on fabrique aussi des éventails qui sont garnis de fourmis /tapi'ai/ <sup>(1)</sup> et accrochés à des bâtons souples. Les danseurs les appliquent aux spectateurs hommes, femmes et enfants. Les femmes qui voudront garder un ou plusieurs éventails et leur redonner leur vocation domestique devront subir plusieurs applications.

Cette fête rare m'a été décrite par Pierre et Françoise GRÉNARD qui y ont assisté en Juin 1976, époque de l'année où les /kunana/ ont le maximum de folioles jaunes.

C'est une des danses les plus importantes ; elle dure plusieurs jours pendant lesquels est aussi interprétée la danse du poisson /paku/.

/Paku/ joue le même rôle de complément, d'étoffement de la fête pour la grande danse du palmier /wasay/ : le soir qui précède la grande fête, les danseurs chantent 2 ou 3 chants de /wasay/ et 2 ou 3 chants de /paku paykea/ (présentation de paku).

Toute la journée du lendemain est dansée sur les chants de /Paku/ et est close par une dizaine de chants de /wasay/ proprement dit. La fête du /wasay/ célèbre l'abondance des produits de la forêt et se déroule bien sûr à la saison où les /wasay/ sont mûrs (mai, juin, juillet). C'est une fête assez rare qui a lieu à peu près une fois par décade, c'est-à-dire une fois par village, selon ce que m'a expliqué Mopia. Ces grandes fêtes ne peuvent avoir lieu que les très bonnes années où il y a abondance des produits de la forêt et pas de maladies.

La danse du /wasay/ proprement dite est menée par un bâton de rythme imitant le palmier wasay : /wasay laānga/ : "imitation de wasay" et est accompagnée de fanfares de /tilutilu/ et de /yemi' à paku/.

/Tilu tilu/ est une trompe traversière de longueur variable (de 30 à 80 cm) en bambou /kwamā/. Elle peut comporter à

---

(1) tapi'ai : Neoponera sp.

l'extrémité, obstruée par un noeud du bambou (près de l'embouchure); une ouverture précisée par un morceau de hampe creuse : /-entã/; le pavillon, /way/ : "la queue", lui, est toujours taillé de sorte que la main en le recouvrant puisse faire varier la sonorité.

Pour ce qui est de la fête à laquelle j'ai assistée, il y eut de nombreuses cueillette collectives de wasy (1 cueillette tous les 3 ou 4 jours) pendant plus d'un mois avant la cérémonie. A leur retour de forêt les hommes, les garyons dansaient au centre du village, leurs hottes chargées de fruits sur le dos et soufflant dans des trompes qui étaient alors plus simples.

/Yani'a puku/ "trompe longue" est une trompe plus longue et plus fine. Elle est le plus souvent en bois canon avec un embout /i-po/ "son contenu" qui se fiche dans le corps de la trompe /i-ã/ "son tronc". Elle peut être aussi formée plus simplement à partir d'un pétiole de papayer /i-ã/ et anciennement avec l'écorce du contrefort de /wakapu/(1).

Les /yani'a puku/ sont plus sonores, plus claironnantes que les /tilu tilu/ et elles se détachent nettement de la boue sourde de ces dernières.

Elles sont parfois jouées aussi lors des danses paku et walaku.

Il semble que la danse du wasy et de tapekwa soient des danses particulièrement importantes : par exemple pour la fête de wasy de juin 77, neuf femmes servirent du cachiri (11 canots à cachiri et 6 pots, soit environ 2 500 l) tandis que d'autres servirent du jus de wasy frais (environ 500 l). Les habitants des trois villages étaient présents, soit une centaine de bons buveurs.

Lors de ces danses on doit effectuer le rituel /yawa mona/ "les chiens volent" : les danseurs, vers la fin de la fête courent dans les maisons et y prennent des bananes et de la cassave.

---

(1) Vouacapoua americana, Aubl.

Seuls les hommes des villages invités volent chez leurs hôtes. De retour chez eux, ils déposent leur butin au centre du village et chaque femme va fièrement chercher le vol de son mari, le tout accompagné de rires forcés. Les hommes doivent rendre dans les jours qui suivent de la viande ou du poisson boucané.

Par ce rite, ils se prouvent comme par une image en négatif qu'ils ne sont pas des "chiens", des bêtes, mais des hommes civilisés et ils se rappellent que cette démonstration pacifique de puissance pourrait basculer en hostilité déclarée.

---

A la même saison que les wasfy, mûrissent les gousses de inga (plusieurs mimosées du genre Inga) qui sont elles aussi un très important fruit de cueillette. Une danse leur est consacrée qui ne comporte pas de partie orchestrale.

Elle n'a pas été dansée depuis longtemps et je n'ai à son sujet ainsi que pour les suivantes que peu d'informations. Un approfondissement ultérieur est nécessaire.

---

- La danse /malaka/ : "le hochet" du shaman, se danse aussi avec le bâton de rythme /wala<sup>?</sup> i/. La plupart des danseurs jouent de ce bâton de rythme qui est un jeune arbre dont la tête n'est pas effeuillée et qui, pilonné, produit un son semblable à celui du hochet.

- Trois grandes danses sont considérées parmi les plus belles par les Wayâpi (du moins par la famille Alasuka) :

/Ëy/	: le miel
/yawalumâ/	: le jaguar...
/mângângâ/	: le bourdon.

Leurs danses et leurs musiques se ressemblent : elles sont jouées par les trompes /ama<sup>?</sup> i<sub>w</sub>u/ sans /kôôkôô/ en tête. Tous leurs chants ont été enregistrés mais nous n'avons assisté à aucune de ces danses.

Les danses /ɛyia/ "la martre" dansée en 1975 et /tanawuwa/ "le fourmilier" dansée en 71 sont des danses un peu moins importantes et entrecoupées de morceaux de tuls.

Enfin il existe d'autres danses sur lesquelles je possède encore moins d'informations : /alawa/ "le vautour", /alalapila/ "poisson - ara rouge", /yamaliku/<sup>(1)</sup> "insecte porte lanterne", le palmier /pinɔ/<sup>(2)</sup>, et la danse des flèches.

---

(1) yamaliku : Fulgora lanternaria

(2) pinɔ : Oenocarpus bacaba

Comme le montrent les titres des morceaux, les paroles des chants, il faut pour essayer de comprendre la musique *ayâpi* écouter aussi la forêt et ses habitants.

Cet univers qu'ils connaissent si bien est peut-être leur premier auditeur. On se souviendra par exemple que si l'on danse /moyu tulɛ/ "le tulɛ de l'anaconda", il faut en même temps répandre dans le village les essences du gingembre /yam\_a\_latay/, qui repousseront l'esprit de l'anaconda afin qu'il ne vienne pas écouter la musique et apporter la maladie au village. Mais, il ne faut pas chercher derrière les titres des morceaux une relative adéquation sonore entre une musique donnée et le cri d'un animal, bien que la plupart des flûtes aient une sonorité proche des chants des oiseaux (en particulier formes d'attaque des toucans). Ce type d'imitation est parfaitement réalisée, lors des sorties de chasse, par les cris qui permettent d'appeler le gibier ou d'éviter sa fuite. Ces cris sont réalisés en soufflant dans ses mains : /apopi/ : "je "siffle dans mes mains", pour obtenir des sons très puissants et appeler les singes ; on siffle entre ses lèvres pour imiter la plupart des oiseaux; on met sa langue en gouttière pour / appeler la tourterelle /yelusi/.....

Les rapprochements formels entre musique et animaux sont à rechercher plutôt dans les pas ou les mouvements, d'ensemble de certaines danses :

- . ligne des danseurs couverts de parures noires et blanches les faisant ressembler à des poissons ondulant ;
- . pendant le chant /pila ɔwɛ/ : "les poissons fraient" de /pila tulɛ/ "tulɛ des poissons", on ne danse pas en rond, mais de front, imitant les poissons qui, en rang serré, se pressent pour remonter le courant;
- . pendant le morceau /ka<sup>?</sup>i/ "singe sapajou" du même tulɛ , on tient le pagne du danseur de devant, imitant en cela le comportement d'une troupe de sapajous à la queue leu-leu.



La plupart des étrangers qui passent chez les Wayâpi n'entendent qu'exceptionnellement de la musique dans ces villages, peut-être même de moins en moins. Et c'est vrai que l'ensemble de la population semble avoir un esprit peu dynamique par rapport à la musique.

Cependant, peu s'imposent d'elles-mêmes la grande richesse de la tradition chantée et la variété remarquable des instruments à vent. Ce dernier point n'est pas vraiment original comparativement aux autres peuples de l'Amazonie mais il l'est par rapport aux populations *circumvoisines* des Wayâpi.

Dans leur région, c'est aussi la population qui a le répertoire de tulf de loin le plus important et le plus complexe.

Ces critères ne sont pas des jugements de valeurs car ils pourraient alors s'inverser de manière négative pour des cultures à la tradition musicale peu étendue ou peu complexe. Mais ils sont de bons indices de la capacité qu'ont eue les Wayâpi à conserver leur tradition originelle à travers leurs migrations et leurs chutes démographiques, indices aussi de leur sélectivité dans l'absorption de cultures étrangères.

Annexe 1 : Organologie

Classification des instruments de musique wayâpi

Idiophones

Instruments frottés :

/yâwĩ pilɛ/	Carapace de tortue
/tawalu pilɛ/	" de "
/ayuluta pilɛ/	" de "

Instruments secoués :

/away/	Jarretières de sonnaillles
/malaka/	"Hochet" du shaman

Instruments pilonnés :

/wâwɛ/	"Roseau à flèche"	
/wɛla' i/	"Petit arbre"	{ bâtons de rythme
/pâtu/	"Canne"	

Aérophones

Aérophones spéciaux :

- |            |   |                  |
|------------|---|------------------|
|            | Manche libre en herbe (pas de nom en Wayâpi)  | { Jeux d'enfants |
| /wôwô/     | Houpie ronflante  |                  |
| /môômôômô/ | Shombe (Instrument mythique : rythme de Anilawo lié aux esprits.<br>(Anciennement utilisé pour la guerre ?) |                  |

Clarinettes :

- |                 |  |
|-----------------|--|
| /tulɛ/          | Clarinettes en bambou à une anche      |
| /kôôkôô/        | Clarinette à 4anches<br>Cycles chantés |
| /ama' + yɛmi'a/ | Clarinette en bois canon à une anche   |

Trompes

- |               |
|---------------|
| /tilu tilu/   |
| /yɛmi'a puku/ |
| /ama' + wu/   |
| /ama' + pɔkɔ/ |

Flûtes :

/ɛlɛwu/	Flûte de pan
/kulipawa/	Flûte traversière nasale
/yɛmi <sup>?</sup> a kwama/	"Flûte kwama" Flûte à encoche à quatre trous
/tɛliyo yɛmi <sup>?</sup> a/	"Flûte des trio" Flûte symétrique à deux encoches et quatre trous
/talilipɔɔ/	Flûte à encoche à trois trous
/so <sup>?</sup> kangɛ/	"Vieil os de daguet" Flûte à encoche en os de biche
/melu luwiyã yɛmi <sup>?</sup> a/	"Flûte du maître des mouches" Flûte à encoche à cinq trous
/yɛmi <sup>?</sup> a pɛtekwa/	" Flûte à bloc central à cinq trous en kwama
/talutalu/	Flûte à bloc central à cinq trous en bois canon
/takwali yɛmi <sup>?</sup> a/	"Flûte en roseau" Flûte à bloc central sans trou
/pilalaãnga/	"faux poisson" Flûte à bloc sans trou en bambou
/ipilây laãnga/	"faux poisson pirãha" La même que la précédente, le bloc étant pris dans une gourde.

Classification wayâpi de leurs instruments de musique

- 1 { yâmi' a kwamâ, yâmi' a pîtékwa, tiliy> yâmi' a  
talilip>lo, mëluluwiyâ yâmi' a, kulipawa  
tule, tilutilu, talutalu  
away"
- 2 so'> kangé
- 3 pilalaânga
- 4 ipilâylaâga
- 5 { takwali yâmi' a, éléwu, yâwîpilé, ayulota pilé  
tawalu pilé
- 6 { ama' & yâmi' a, kôôkôô, ama' &wu, yâmi' a puku  
ama' & pok>- away"
- 7 pâtu, wâla' i, wâwa
- 8 wôwô, malaka

---

Commentaires sur la classification wayâpi :

- 1 : Instruments regroupés sous le critère de la matière : le bambou kwamâ. Cet ensemble comprend donc aussi bien une trompe, une clarinette que des flûtes à encoche, à bloc, et traversière ; il comprend aussi bien des instruments individuels que collectifs.

/Talu talu/ est un instrument en bois canon mais qui ressemble beaucoup à /yâmi' a pîtékwa/ qui est en kwamâ. "On le met donc avec ce groupe-là" a dit Ilipé.

- 2 : Seul instrument de cette matière : l'os.

- 3 et 4 : sont des instruments très proches. Seule la présence d'un résonnateur en gourde fait la différence. Nous n'avons pas compris cette séparation qui doit pourtant avoir un sens pour la danse : le poisson /ipilāy/ ne peut accompagner les danses de certains poissons.
- 5 + Dans ce groupe, le critère matière est plus flou : les carapaces des trois tortues sont associées à la flûte de pan /ɛlɛwu/ qui les accompagne dans l'ensemble /pupu/. (Une carapace de tortue n'est jamais jouée seule, et elle ne participe à aucune danse collective). A ɛlɛwu est rattaché une autre flûte en roseau takwali : /takwali yɛmi'a/ que jouent le plus grand nombre de danseurs dans les fêtes /paku/, /walaku/...
- 6 : Tous ces instruments sont en bois canon : clarinettes, trompes droites et traversières.
- 7 : Disparition du critère matière au profit du critère fonction : tous bâtons de rythme.
- 8 : Tous les deux en calebasse, ces instruments semblent pourtant bien loin l'un de l'autre, l'un est lancé par les enfants, l'autre est agité par les shamans.
- 9 : /away/, les sonnailles en fruits de Thevetia sont associées à toutes les danses et se rattachent aussi bien au premier groupe qu'au sixième qui comportent une majorité d'instruments pour les danses. Toutes les danses (celles des tulé comprises) se dansaient avec ces sonnailles aux mollets. Cet instrument a été abandonné vers 1958 au village d'Ulualé car les fruits toxiques qui formaient les grelots avaient empoisonné un enfant.

Pour eux, le pas très marqué de la danse n'apparaît pas comme un phénomène résiduel (SCHAEFFNER, 1968) d'une époque révolue mais plutôt comme un besoin de retrouver cet instrument. Actuellement ils désirent le réintroduire.

Cette classification a été fournie par Ilipé, et n'a pas été éprouvée auprès d'autres Wayãpi.

Plusieurs hommes de Trois-Sauts sont habitués à nos besoins et à nos formes de classification à la suite des enquêtes d'ethnobotanique et d'ethnozoologie effectuées par P. GARNIER.

Pour cette classification-ci, nos questions ont imité les siennes :

- "Cet arbre appartient-il à la même famille que celui-ci ?"
- "Avec quels oiseaux mettez-vous celui-ci ?"

Mais, alors que les taxonomies des Wayãpi pour leur monde naturel existent bien et ont des raisons évidentes d'exister, une organologie de leurs instruments nous a semblé plus étrangère, artificielle pour eux.

---

ANNEXE 2 : Tulfmiti

P&ku : Je peux vous dire que l'on raconte que grand-mère Pasé et les autres dansèrent ce /tulf/.

C'est ma grand-mère, tiens, qui racontait ça, feu ma grand-mère.

Heu... "autrefois, dans un grand village vide, mes tantes dansèrent ce /tulf/" : voilà ce que disait feu ma grand-mère :

"Il y avait grand-mère Soló, il y avait toutes les grands-mères qui dansèrent", ainsi parlait ma grand-mère.

Grand-mère Patu, grand-mère Soló, qui d'autre encore, la mère de Yaki'i, comment l'appelait t'on déjà ? Grand-mère Soló... "Toutes, toutes, toutes elles dansèrent ce /tulf/" voilà ce que disait feu ma grand-mère.

Elles étaient parties à l'abattis, faire une séance de travail collectif, racontait ma grand-mère, une séance de travail collectif de désherbage. "Et quand elles en revinrent, mes tantes avaient chacune une clarinette /tulf/ sous le bras", ainsi parlait ma grand-mère.

Dès arrivées, les grands-mères voulurent danser, et ce sont donc leurs maris qui vinrent leur tenir le bras .

Elles étaient comme ça (ces) grands-mères-(là).

"Elles<sup>??</sup>connaissaient vraiment très bien le /tulf/ tes aïeul-les", voilà ce que me dit feu ma grand-mère, il y a longtemps.

Aujourd'hui, nous ne voyons plus les grands-mères (agir) comme ça ; et il y a longtemps que ça a été décidé ainsi.

---

Transcription : Françoise GRENAND

Traduction : Ilipé Paul, Françoise GRENAND.

---



On peut situer cette histoire dans le temps avec précision : c'est la tante de la grand-mère de Pékû qui a dansé le tul . Pama Asu, l'arrière petit fils de Pékû correspond à la septième génération après cette grand-mère. On peut faire remonter cette événement à 100 ans.

Une séance de travail agricole collectif est une activité essentiellement masculine. Les femmes entre elles, sans hommes, étaient déjà en situation exceptionnelle. C'est ce qu'elles ont exprimé sous forme de plaisanterie en rapportant des instruments de l'abattis et en improvisant leur tul. La plaisanterie fut acceptée par les hommes, qui sont entré dans le jeu, ont suivi l'invasion des rôles proposée par les femmes et dansé à leurs bras.

La petite morale de Pékû est que vraiment cette plaisanterie ne s'est faite qu'une seule fois et ne pouvait être institutionnalisée.

---

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BOIS, Dr. E. : 1968 - Les Amérindiens de haute Guyane. Desclée Ed. ; Paris.
- BIDOU, Patrice : 1972 - L'espace dans la mythologie Tatuyo. JSA. Tome LXXI ; Paris.
- COUDREAU, Henri : 1893 - Chez nos Indiens (1887-1891). Hachette ; Paris.
- De GOEJE C.H. : 1955 - Les indiens OAYANA. Paris ; traduit du Néerlandais.
- GRENAND Françoise : 1972 - L'art et les techniques culinaires des indiens Wayâpi de Guyane française. Archives et Documents. Micro-édition. Institut d'ethnologie. Paris.
- 1975 - La langue Wayâpi : phonologie et grammaire. Diplôme de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris.
- SELAF - A paraître.
- GRENAND, Pierre : 1972 - Les relations intertribales en Haute Guyane du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Archives et Documents. Micro-édition. Institut d'ethnologie ; Paris.
- Introduction à l'étude de l'Univers Wayâpi. SELAF. Sous presse.
- 1978 - Notice historique sur les Amérindiens de Guyane française in Atlas de la Guyane. Sous presse.

- GRENAND Fr. et P. : 1975 - Les populations amérindiennes de la Guyane française. in : Atlas de la Guyane. Sous presse.
- GUIART, Jean : 1971 - Clefs pour l'ethnologie. Editions Seghers.
- HURIAULT, Jean : 1962 - Les indiens Oyampis de la Guyane française. JSA. Paris.
- 1968 - Les indiens Wayana de la Guyane française. Structure sociale et coutume familiale. Mémoires ORSTOM. Paris.
- 1972 - Français et Indiens en Guyane. Col. 10 x 1. Union Générale d'Editions. Paris.
- LEIPP, B. : 1976 - Acoustique et Musique ; Masson, Paris.
- ROUGET, Gilbert : 1968 - L'ethnomusicologie. in : Ethnologie Générale. Encyclopédie de la Pléiade. Paris ; Gallimard.
- SCHAEFFER, Pierre : 1966 - Traité des objets musicaux. Le Seuil ; Paris.
- SCHAEFFNER, André : 1968 - Origine des instruments de musique ; Mouton, Paris.
- WEIS, BENTZON, FRIDOLIN : 1963 - Music of the Waiwai Indians. in : Niels Fock : Waiwai - Copenhagen. The National Museum.
- ZEMP, Hugo : 1978. Are there classification of musical types and instruments. in : Ethnomusicology XXII.