Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

12 | 2010

La musique n'a pas d'auteur

Une pictographie amazonienne

À propos des chapelets émerillons du musée du quai Branly

Amazonian pictography. Concerning the Emerillon beads held by the musée du quai Branly

Pierre Déléage

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1957>

DOI : 10.4000/gradhiva.1957

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 24 novembre 2010

Pagination : 176-197

ISBN : 978-2-35744-029-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Pierre Déléage, « Une pictographie amazonienne », *Gradhiva* [En ligne], 12 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1957> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1957

Une pictographie amazonienne

À propos des chapelets émérellons du musée du quai Branly

Pierre Déléage*

Fig. 1 « Chapelet émérellon »
(1931) © musée du quai Branly.

* Je tiens à remercier Françoise Rose et Fabienne de Pierrebouge.

1. Hurault 1989, Gallois 1986, Grenand 1982.

2. Frikel 1958.

3. Gallois 1986. Sur le conflit entre Wayana et Wayãpi : Hurault 1989, Grenand 1982, Gallois 1986, Chapuis et Rivière 2003.

4. Coudreau 1893.

Les Émérellons, qui se nomment eux-mêmes Teko, sont aujourd'hui l'un des six groupes amérindiens de la Guyane française. Ils résident dans le village de Camopi, en compagnie des Wayãpi sur le moyen Oyapok, et dans plusieurs villages situés le long du haut Maroni et du Tampoc. Ils comptent environ quatre cents personnes et parlent une langue de la famille tupi. L'histoire des Émérellons, avant le début du ^{xx}^e siècle, reste globalement méconnue : les témoignages écrits les concernant sont longtemps restés d'une pauvreté consternante. Ils sont signalés, à la fin du ^{xvii}^e et au début du ^{xviii}^e siècles, sur les rives des affluents du bas Maroni (Inini) et du bas Oyapok (Mana). Ils sont alors voisins des Galibi côtiers, de langue carib, et d'autres petits groupes de langue carib tels que les Kaikusiana ou les Aramiso, en particulier sur les rives de l'Arawa et du Tampoc¹. Lorsqu'il est question des Émérellons dans les écrits de cette période, ils sont le plus souvent présentés comme les victimes des raids esclavagistes des Galibi, ces derniers étant armés de fusils hollandais, surtout à la suite de l'expulsion des jésuites de la région. C'est peut-être de cette époque qu'ils ont hérité leur exonyme, qui proviendrait du terme carib *mêrêyo*².

On retrouve quelques allusions aux Émérellons au début du ^{xix}^e siècle. Ils vivent alors sur les rives du Camopi. Ils sont les alliés des Wayana (de langue carib) dans le conflit qui les oppose aux Wayãpi, groupe de langue tupi qui poursuivait sa migration vers le nord, entreprise au siècle précédent. Avant même la paix formelle entre les Wayana et les Wayãpi, intervenue au milieu du siècle, les Émérellons apparaissent comme des « dépendants » (*peito*) ou des « esclaves » de ces derniers³. Par la suite, ils se dispersent entre le haut Inini, l'Oyapok et la rive orientale du Maroni. Leurs contacts avec les chercheurs d'or, sur l'Inini, furent désastreux, en particulier du point de vue épidémique⁴. Chaque fois que quelques lignes leur sont consacrées, les Émérellons sont qualifiés de particulièrement « primitifs » en comparaison des autres peuples de la région : ils sont décrits comme extrêmement nomades, ne possèdent pas d'armes à feu et sont réputés

pour la puissance de leurs chamanes. On ne sait rien de leurs traditions rituelles avant l'expédition Monteux-Richard de 1931.

Selon l'un de ses participants, la mission Monteux-Richard avait pour objectifs principaux le tournage d'un film chez les Wayana et la recherche d'une voie de passage entre le haut Tampoc et l'Oyapok. C'est au cours de cette exploration que l'un des membres de la mission, Jacques Perret, eut l'occasion de séjourner chez les Émérillons, aux alentours du mois d'août 1931. Les Émérillons du Tampoc ne comptaient alors que soixante-huit individus ; ils continuaient néanmoins à se transmettre plusieurs traditions rituelles, dont l'initiation et la « fête du cachiri » ou « fête de la bière de manioc », que Perret fut le premier à décrire. L'article qu'il publie dans le *Journal de la Société des américanistes* en 1933 est le premier à révéler l'existence et l'usage de la cordelette mnémotechnique émérillon qu'il nomme « chapelet » (annexe 1).

Dans un rapport écrit dix ans plus tard, en 1942, par le Dr Marcel Heckenroth et publié en 1947 par Alfred Métraux, on peut lire à propos des Émérillons :

Leur pays d'origine est la région montagneuse qui se trouve entre les bassins du Maroni et de l'Inini (rivière Buaqui et Tampoc). À la suite d'une manœuvre habile des Brésiliens, avec l'aide du chef émérillon Caïman⁶, ils sont venus s'installer au Brésil à l'embouchure de la crique Maroupi, à la hauteur du saut Keymou, sur l'Oyapock. Ce mouvement, commencé en 1938, s'est continué en 1939 et 1940. En 1939, le prédécesseur du Dr Heckenroth voulut diriger ces Indiens sur l'Approuague pour les soustraire à l'influence étrangère. Mais, à cause de leur chef Caïman, cette entreprise échoua. Seules les familles de Piston⁷ et de Petit Papa⁸, une quinzaine de personnes en tout, se décidèrent à gagner Perrette sur le moyen Approuague⁹.

À Mouripi, les Émérillons dirigés par Caïman s'étaient installés à proximité d'un poste du Serviço de Proteção ao Índio que fréquentaient également des Wayãpi et des Palikur du Brésil, groupe amérindien de langue arawak¹⁰. C'est autour de ce poste que l'inspecteur spécial Eurico de Melo Cardoso Fernandes les rencontra en 1944 ; il en revint avec une riche description de leur « fête du cachiri », même s'il reste difficile de deviner s'il en fut le témoin ou s'il ne la rédigea qu'à partir des paroles de ses hôtes. C'est là que l'on trouve la seconde et dernière description de la cordelette émérillon¹¹ (annexe 2).

* *
*

Cette cordelette émérillon est indissociable de la fête du cachiri, un rituel extrêmement répandu chez les peuples de langues carib, tupi et arawak du nord de l'Amazonie. Il s'agit d'une cérémonie qui met en présence deux groupes, des hôtes et des invités, et où l'on boit d'énormes quantités de bière de manioc, partage de la nourriture et danse au son de clarinettes de bambou. Au-delà de ces traits communs, il existe de nombreuses variations dont il est difficile, et probablement un peu vain, de chercher l'origine – que celle-ci soit carib, tupi ou arawak.

Une des premières descriptions de ce genre de cérémonie provient des Akawaio de la fin du XIX^e siècle (groupe carib de Guyane britannique). Everard Im Thurn, qui la nomme *paiwari*, en énuméra les principales séquences : l'invitation d'un village par un autre (au moyen d'une cordelette à nœuds indiquant la date de l'événement), la réception du groupe invité durant laquelle se déroulent des dialogues très formalisés, la confection de riches ornements puis la consommation abondante de bière de manioc entrecoupée de séries de danses, de musiques

• • •

5. Perret 1933.

6. Nommé *Tsakí* par Perret (1933 : 67) ; voir aussi Perret 1984 (1936) : 206.

7. Nommé *Marití* par Perret (1933 : 67).

8. Nommé *Tsuin* par Perret (*ibid.*).

9. Métraux 1947 : 233.

10. Fernandes 1953a.

11. Fernandes 1953b.

Fig. 2 Indiens émerillons, Guyane française (1931) © musée du quai Branly, photo Marc Richard de Loménie (1883-1977).

et de chants. Les danseurs ne jouaient pas tous de la clarinette, contrairement à ce que rapportent la plupart des autres descriptions qui nous sont parvenues ; ils portaient des bâtons ornés, des bambous, des hochets, des tambours, des flûtes d'os ou de roseau et même « des bâtons couronnés de la sculpture grossière mais colorée d'un oiseau, d'un poisson ou de tout autre animal¹² ». La danse en chaîne était monotone mais elle était parfois interrompue par des imitations d'animaux, par exemple de singe ou de jaguar. Dans ces cas, le danseur imitait l'animal sculpté sur le bâton qu'il tenait à la main¹³.

Plus à l'est, la fête du cachiri a été décrite à plusieurs reprises, sous le nom de *tule*, chez les Wayana, de langue carib également. Vers la fin du XIX^e siècle, Jules Crevaux la dépeignit rapidement, ne précisant que la présence des invités étrangers, la série de danses circulaires en chaîne au son de « flûtes » de tailles diverses et la consommation de bière de manioc¹⁴. Une dizaine d'années plus tard, Henri Coudreau fut encore moins disert, qualifiant cette musique de « nihiliste, anarchiste, détraquée¹⁵ ». En 1930, René Grébert en offrit un tableau légèrement plus complet. Il y voyait une cérémonie destinée à remercier Dieu de l'abondance des récoltes de l'année. Il en décrivit brièvement les séries de danses et la consommation de bière de manioc après avoir consacré un passage intéressant aux préparatifs : « Le matin du grand jour, un balayage plus soigné de la place est effectué par les femmes et les enfants. Les hommes, eux, préparent les *toulé* de bambou et les parures de danse. Ils fixent également sur de grandes perches de longues

12. Im Thurn 1883 : 323.

13. *Ibid.* : 324.

14. Crevaux 1883 : 296-297.

15. Coudreau 1893 : 174.

Fig. 3 Indiens émerillons, Guyane française (1931) © musée du quai Branly, photo Marc Richard de Loménie (1883-1977).

guirlandes d'objets variés, qui s'entrecroisent au-dessus de la place. La signification de ces guirlandes ne nous a pas été indiquée. Nous avons noté parmi les objets ainsi suspendus : des plumes d'oiseaux divers, des motifs de vannerie, des tresses de coton, des feuillages d'arbres, des fruits, etc.¹⁶ » Sept années plus tard, Claudius Henricus De Goeje ne prit pas la peine de décrire la cérémonie ; il nota simplement que « ces danses consistent à circuler de façon assez solennelle en imitant parfois ou souvent des animaux¹⁷ ».

Au début du xx^e siècle, Curt Nimuendaju observa une cérémonie très semblable encore plus à l'est, chez les Palikur de langue arawak. Elle y était dirigée par un chamane et permettait de faire « descendre » des entités surnaturelles, dont l'âme d'un chamane wayāpi récemment décédé. En dehors de cette modification de la nature ontologique du groupe invité (des esprits célestes venant s'ajouter aux voisins humains), la logique rituelle était comparable à celles que nous venons de résumer : invitation formelle (à l'aide d'un dispositif mnémotechnique sophistiqué), préparation de riches ornements, piste de danse délimitée par des bâtons emplumés reliés par un fil de coton et au centre de laquelle est dressé un mât orné de figures zoomorphes, consommation effrénée de bière de manioc et séries nommées de danses circulaires au son de flûtes *toré*¹⁸. On retrouve des descriptions très semblables chez Expedito Arnaud dans les années 1960¹⁹ et Lux Vidal pour l'époque contemporaine²⁰.

Toutes ces cérémonies comportaient des éléments communs avec la fête du cachiri des Émérillons. La description de Perret reste sommaire : il nota l'invitation formelle du village voisin, la confection des ornements, la consommation de bière de manioc poussée jusqu'au vomissement, les bains réguliers et les séries de danses accompagnées de musique à la clarinette ou de chants murmurés²¹. Celle de Fernandes concerne le même groupe quelque vingt ans plus tard, à la suite de la migration que nous avons évoquée. Elle diffère sur quelques points de la description de Perret, apparaissant plus proche de la cérémonie palikur telle que décrite par Nimuendaju. Si Fernandes remarqua, comme d'habitude, le contexte interethnique de la fête, il signala également la préparation d'un espace rituel délimité par quatre bâtons ornés reliés par un fil de coton à pompons, au centre duquel on a planté un mât – ce dispositif permettait d'éloigner les mauvais esprits. Suivait le tableau classique des confections d'ornements, de la consommation de bière de manioc et des séries de danses au son des clarinettes²².

La différence évidente entre ces deux occasions cérémonielles ne doit pas surprendre : elle indique qu'il existe une continuité entre les variations de la cérémonie entre des groupes distincts (Akawaio, Wayana, Palikur, Émérillon) et les variations au sein d'un même groupe. Dans la mesure où l'invitation d'étrangers était au fondement de la fête, ce phénomène n'est pas très étonnant. Dans le cas précis de ces Émérillons, il est assez probable qu'ils aient emprunté le dispositif scénique du rituel (le mât central et la délimitation d'une piste de danse par un fil de coton) à un autre groupe tupi, les Wayāpi, qui l'avaient eux-mêmes diffusé chez les Palikur. Cependant, d'une manière globale, la problématique de la diffusion des variations de la cérémonie ne doit pas nous retenir. On peut se contenter de remarquer que certains éléments (la technique d'invitation, le dispositif scénique, les objets portés par les danseurs) varient beaucoup plus que d'autres (la séquence générale qui fait se succéder invitation, consommation de cachiri et séries de danses au son des clarinettes). Et si les composants des cérémonies varient, leurs finalités aussi : certaines s'effectuent dans un contexte initiatique²³, d'autres dans un contexte apotropaïque²⁴, d'autres encore dans un simple contexte diplomatique.

16. Grébert 2001 : 106-107.

17. De Goeje 1955 : 29.

18. Nimuendaju 2008 [1926] : 86, 124-130.

19. Arnaud 1970.

20. Vidal 2008.

21. Perret 1933. Voir aussi Grébert 2001 : 130.

22. Fernandes 1953b.

23. Hurault 1968 : 77 pour les Wayana ; Müller 1987 pour les Asurini.

24. Grébert 2001 pour les Wayana, Nimuendaju 2008 [1926] pour les Palikur.

Toutefois, en dehors de la logique générale d'invitation et de commensalité²⁵, on peut deviner derrière ces multiples descriptions de qualité très variable une structure commune à toutes les cérémonies : elles comportent systématiquement une série de danses associées à un motif musical. Pour approfondir cet aspect du rituel, il faut se rapporter au *tule wayâpi* tel que l'a dépeint Jean-Michel Beaudet. Les Wayâpi ont joué un rôle central dans le processus de diffusion des variations des éléments cérémoniels : ils se situent à égale distance des variations les plus extrêmes de la fête (Akawaio à l'est, Palikur à l'ouest et Asurini au sud). Ce n'est pourtant que très tardivement que leur version du *tule* a été décrite : cela empêche de proposer d'hypothétiques reconstructions historiques mais permet l'accès à une analyse fine des relations qui unissent musiques, chants et danses rituels.

Les cérémonies des Wayâpi faisaient se succéder une série de dix à quarante pièces propres à une suite préalablement choisie au sein d'un assez vaste répertoire. Chacune de ces pièces était nommée ; par exemple, la suite de l'anaconda comprenait trente-trois pièces²⁶ dont les noms étaient :

<i>Walima</i>	plante <i>yamalatay</i>
<i>Selokamokatu</i>	« on prépare la piste de danse »
<i>Uluwaluwa</i>	grand escargot d'eau
<i>Kawaypelu</i>	« apportez les sonnailles »
<i>Kakaytoli</i>	faucon rieur
<i>Pakuwa</i>	balbuzard fluviatile
<i>Selokalusu</i>	toponyme
<i>Kumakayula pupu</i>	toponyme
<i>Kwata</i>	singe atèle
<i>Palanayaapiyapi</i>	les vagues de la mer
<i>Tule'a</i>	ornement des clarinettes en feuille de palmier
<i>Uluwila</i>	oiseau batara à gorge noire
<i>Uluatootoo</i>	oiseau grallaire
<i>Tuka</i>	toucan
<i>Kaka</i>	faucon caracara à gorge rouge
<i>Pawo</i>	oiseau coracine noire
<i>Kaweynali</i>	bière de manioc
<i>Aykawale</i>	ceinture (en wayana)
<i>Silikale</i>	cigale
<i>Wakilo</i>	engoulevent
<i>Tukuluwe</i>	tourterelle moineau
<i>Siye</i>	coati (en wayana)
<i>Eyu peyo'o</i>	« enlève mon épine »
<i>Alawata</i>	singe hurleur
<i>Kolelo</i>	tourterelle (en wayana)
<i>Ipilay</i>	piranha
<i>Akata</i>	couronne de plume
<i>Tule'a papa</i>	« compte bien les clarinettes »
<i>Wilatelole</i>	oiseau non identifié
<i>Matuwituwi</i>	bécasseau
<i>Yapoa</i>	oiseau cloche
<i>Kuluwelu</i>	oiseau
<i>Silolo</i>	hirondelle

25. Estival 1994 : 373-378.

26. Beaudet 1983 : 188-219

Chacun de ces noms correspondait à divers moyens d'expression : un chant, un air musical joué à la clarinette et, le cas échéant, une danse imitative ou une action particulière. À chaque fois, ces éléments variables étaient enchâssés dans une structure répétitive, de telle sorte que l'ensemble des contenus était organisé de manière paralléliste. Ainsi, les chants consistaient le plus souvent en l'énoncé répété du nom spécifique de la pièce (*Walima*, *Kolelo*, etc.) ou en une courte phrase composée à partir de ce nom (*Selokalusu pupenoko pilasayupa*, « c'est à Selokalusu qu'ils dansaient » ; *Kwatapo sele*, « la main du singe atèle est comme une cuillère »). Ce nom ou cette phrase étaient entourés par la répétition rythmée d'une syllabe dépourvue de signification sémantique (*ten ten...*) que l'on retrouvait dans tous les chants de la suite. Ainsi, voici le chant correspondant à la pièce de la plante *yamalatay*²⁷ (*Zingiber zerumbet*) : *Walima ten ten walima ten ten ten ten ten ten ten ten*. Et voici le chant traduit par « apportez les sonnaillles²⁸ » : *Kawaypelu ten ten ten waypelu ten ten ten ten ten ten ten ten*.

De la même manière, chaque pièce musicale faisait alterner un motif mélodique spécifique, la « signature » de la pièce, avec un autre motif caractéristique, quant à lui, de la totalité de la suite et que l'on retrouvait dans chacune des pièces²⁹.

Finalement, la danse cérémonielle était calée sur la structure rythmique de base : c'était une danse collective et synchrone, à peu près circulaire, en chaîne, le buste penché, un instrument dans la main gauche et la main droite sur l'épaule d'un autre danseur (cette structure de base étant très répandue en Amazonie³⁰). Au sein de cette structure constante que l'on a repérée dans toutes les variantes de la cérémonie venaient s'insérer, de temps en temps, des danses variables, des « saynètes³¹ », en rapport avec le nom spécifique de la pièce ; il semble que, la plupart du temps, il s'agissait d'imitations de certains aspects du comportement de l'animal éponyme³².

La cérémonie *tule* des Wayâpi faisait donc intervenir des danses, de la musique et des chants, qui tous étaient organisés en correspondance les uns avec les autres, la répartition entre parties variables (danse imitative, mélodie de la pièce, nom chanté) et parties constantes (pas de base, mélodie de la suite, syllabes *ten ten*) se retrouvant, de manière homologique, dans chacun d'eux. La correspondance de ces composants rituels ne pouvait guère qu'engendrer un effet de costabilisation de leurs contenus respectifs ; elle donnait à voir la structure commune des fêtes du cachiri.

* *
*

La pictographie éméillon s'inscrivait parfaitement dans ce système général de mise en correspondance intersémiotique. Le spécialiste rituel qui dirigeait la cérémonie enfilait sur une cordelette de coton des petits objets les uns à la suite des autres, qui figuraient chacun un nom : le nom de l'animal associé à la pièce, le nom d'un énoncé décrivant un épisode du rituel ou encore le nom d'un événement accidentel qui avait eu lieu pendant la cérémonie.

On remarquera que la cordelette était en coton, comme le fil qui délimitait l'espace rituel³³ ; et surtout que le nom « anaconda » n'était représenté que par un double nœud de la cordelette de coton, ce qui est cohérent avec le fait que la suite complète, peut-être nommée « anaconda », était représentée par la cordelette entière (sur laquelle venaient s'insérer les petits objets représentant les

● ● ●
27. Beaudet 1983 : 192.

28. *Ibid.* : 195.

29. Beaudet 1997.

30. Beaudet 1999.

31. Beaudet 2010 : 41.

32. Fuks 1988 pour les Wayâpi, qui ajoute que les danseurs tiennent à la main un bâton couronné par l'effigie de l'animal imité (un poisson dans le cas présenté) ; on retrouve clairement ce phénomène chez les Akawaio du XIX^e siècle.

33. Sur l'importance du coton dans le chamanisme wayâpi : Gallois 1996 ; voir aussi Beaudet 2010 : 181-182.

PAGE CI-CONTRE

Fig. 4 « Chapelet émérillon »
(1931) © musée du quai Branly.

• • •

34. Au XVIII^e siècle, le jésuite Jean Chrétien avait noté chez les Galibi un usage semblable de la cordelette à nœuds : « Il y a pour le cours du voyage une autre ficelle où ils marquent combien il a duré, en faisant un nœud tous les soirs, et quand il arrive quelque chose de remarquable comme la découverte d'une embouchure, d'un écueil, un accident, une bonne rencontre, ils le marqueront sur ce journal en engageant dans ce nœud quelque chose qui leur serve de mémoire locale, pour raconter leurs aventures à leur retour. » [Collomb 2006 : 284] Sur l'expression « mémoire locale », voir Déléage 2007.

35. La notice D.T.32.9 accompagnant les trois cordelettes du musée du quai Branly, certainement rédigée par Perret, comprend une énigmatique « nomenclature des pièces du chapelet aide-mémoire des Indiens Émérillons » ; il y est écrit que « chaque petit objet noué à la ficelle de coton symbolise comme un morceau du programme de la fête. Voici les deux "suites" les plus répandues ». Suivent deux listes de noms émérillons avec leur traduction : toutes deux comportent en introduction la même liste de séquences rituelles.

36. Et, de manière très claire, dans les « grandes phases introductives » des Wayâpi [Beaudet 2010 : 47 et 80-82].

pièces variables). Selon Fernandes, ce « lacet » correspondait aussi bien à l'espace cérémoniel délimité par un long fil de coton au sein duquel les clarinettes dansaient en serpentant. Voici les trois catégories de noms « notés » par la pictographie émérillon :

Noms d'événements inattendus : Une vieille femme, ne pouvant danser, se saoule [cordelette Perret]; Une femme wayana ne veut pas danser, Arrivée du Wayâpi Sequiua, Vision d'un jaguar aquatique, Arrivée du Wayâpi Zaeiri, Des oiseaux *armaru* puis *udamiaca* survolent l'espace rituel, Des fourmis traversent l'espace rituel [cordelette Fernandes].

Dans ce contexte, la cordelette joue le rôle de « monument » et permet la remémoration d'une occasion rituelle précise³⁴. Il est difficile de savoir quelles solutions iconiques furent sélectionnées par le chamane pour noter ces événements ; le seul exemple que nous connaissions est la figuration de la « vieille femme qui, ne pouvant pas danser, se saoule », qui prend la forme d'une petite sculpture sur bois anthropomorphe dans la cordelette Perret. Par ailleurs, certains noms classés dans cette catégorie pourraient résulter d'un malentendu entre l'ethnologue et celui qui lui fournit ses informations.

Noms de séquences rituelles régulières : Arrivée des initiés (*medu*), Défilé sous des portiques de branches et de feuillages (*upambi*), Les femmes vont se parer de feuilles de bêche (*belitsi*), Les danseurs collent des touffes de coton sur leur visage (*mariti*), Les femmes apportent à boire aux danseurs assis (*apuka*) [cordelette Perret]; Début de la fête, Les femmes apportent à boire aux danseurs assis, Purification de l'espace cérémoniel, Arrivée des musiciens (*turé*), Les femmes vont se parer de feuilles de bêche (*buriti*), Fin des danses (*ouran*) [cordelette Fernandes].

La notation de la séquenciation des épisodes rituels est évidemment assez homogène dans les descriptions de Perret³⁵ et de Fernandes ; on y retrouve la logique générale des fêtes du cachiri que nous avons présentées³⁶. Si l'on compare la cordelette annotée de Perret avec les deux autres qu'il rapporta de son expédition et qui sont conservées au musée du quai Branly, dénuées de tout commentaire, on observe que les mêmes figurines permettent de noter les mêmes séquences, dans un ordre assez semblable : l'arrivée des initiés est représentée par un petit bâtonnet, le défilé sous les portiques de branches par un tissage quadrangulaire de fils de coton arrimés à une croix, le service de bière de manioc par un fragment de calebasse, les parures de feuilles par un petit paquet de ces feuilles, les parures de coton par une petite touffe de coton. Les logiques sémiotiques sont aisément compréhensibles lorsqu'il s'agit de simples métonymies, mais elles restent inaccessibles pour les autres cas.

Noms d'animaux : crabe d'eau douce, singe hurleur, oiseau *paiuiu*, ara, maraille tête blanche, oiseau *pitekuin*, anaconda, perroquet, ibis rouge, oiseau *paipanon*, papillon, poisson *paku*, hirondelle, toucan, colibri, oiseau *agami*, oiseau *pitaua*, oiseau *kali-madu*, oiseau *uagaga* [cordelette Perret]; pécari, oie, faucon *caracara*, crabe, ibis rouge, hirondelle, raie, mollusque *ulua*, aigrette, grenouille, poisson *paku*, opossum, oiseau *dioticora*, oiseau *paracar*, oiseau *pitekuin*, caïman, oiseau *uanatu*, singe hurleur, papillon, faucon royal, toucan, crapaud, tatou [cordelette Fernandes].

On remarquera que ces pièces variables prenaient soit la forme d'une figurine sculptée sur un morceau de bois (oiseau *paiuiu*, maraille tête blanche, oiseau *pitekuin*, perroquet, papillon, colibri), soit la forme d'une partie corporelle de l'animal désigné comme par métonymie (pince de crabe, fragment de

bec de toucan, fragment de plume d'ara, arête de poisson *paku*). Chaque objet de la cordelette correspondait donc à une pièce musicale, à un nom chanté et à une danse particulière, c'est-à-dire, plus précisément, à la partie variable de chacun de ces modes d'expression, la partie constante n'ayant pas besoin d'être notée (à moins qu'elle ne fût représentée par la cordelette de coton elle-même, dont on a vu qu'elle faisait référence aussi bien à l'anaconda qu'à l'espace cérémoniel et donc peut-être à ce qui dans la danse se répète à chaque fois). La sériation linéaire de ces variables permettait la mémorisation de leur ordre d'occurrence au cours de la cérémonie.

La pictographie émérillon, la seule pictographie amazonienne traditionnelle qui nous soit parvenue, est donc un objet complexe dont le fonctionnement obéit à trois types de logique : une logique d'archivage calendaire (série d'événements aléatoires ordonnés), une logique de séquenciation de la diachronie du rituel et une logique pictographique fondée sur une technique de mise en correspondance multidimensionnelle, et plus particulièrement sur un parallélisme généralisé³⁷. On pourra simplement se demander si la cordelette était destinée à servir de monument, c'est-à-dire à stabiliser le souvenir d'un événement rituel, ou de technique mnémonique, c'est-à-dire à stabiliser une forme d'apprentissage. Étant donné les maigres informations ethnographiques auxquelles nous avons accès, il n'est guère possible de trancher.

De ce point de vue, la cordelette émérillon diffère grandement des diverses cordelettes à nœuds connues en Amazonie, qui ne servaient en général qu'à tenir un décompte quelconque ; ainsi, celles utilisées lors des invitations aux fêtes de cachiri chez les Akawaio ou chez les Palikur³⁸ permettaient d'énumérer le nombre de jours séparant l'invitation de la cérémonie. D'où vient alors cette tradition pictographique si singulière ? Il faut remonter au ^{xviii}e siècle pour trouver la description d'un artefact similaire à celui des Émérillons. En 1690, le jésuite Jean de La Mousse assista à une fête du cachiri chez les Galibi, de langue carib : il décrit l'invitation formelle des étrangers (et l'usage de cordelettes à nœuds dans ce contexte), la confection d'ornements, la consommation de la bière de manioc et les séries de danses au son des « hautbois ». C'est alors qu'il indiqua :

Pendant la danse il y en a un qui chante avec les instruments et qui danse aussi. C'est à ce chanteur à qui il appartient de faire varier les airs et d'en faire répéter un qui sert de refrain au temps qu'il faut. Il a pour cela une corde au cou nouée sur laquelle il y a des nœuds plus gros à certaine distance, auxquels est attachée tantôt une petite plume rouge, tantôt une verte, quelquefois une patte de crabe ou une dent d'agouti, ce qui lui sert comme d'un papier de musique sur lequel il règle la danse, pendant laquelle les danseurs se détachent pour aller prendre de la boisson que les femmes distribuent dans un endroit qui leur sert de buffet³⁹.

Cette description correspond parfaitement à ce que nous connaissons de la cordelette émérillon. Toutefois, entre les Galibi de 1690 et les Émérillons de 1931, il est difficile d'élaborer un scénario cohérent de diffusion. Les Galibi cessèrent d'effectuer ce genre de cérémonie au plus tard au début du ^{xix}e siècle lorsqu'un prophète vint durablement modifier leurs dispositifs rituels⁴⁰. Peut-être avaient-ils reçu la cordelette de groupes tupi en provenance du Sud⁴¹. Ou peut-être l'avaient-ils propagée chez ceux-ci. Furent-ils les inventeurs de la cordelette⁴² ou celle-ci a-t-elle été inventée à plusieurs reprises⁴³ ? Ces questions, faute d'une documentation adéquate, demeureront très probablement sans réponse.

• • •

37. Severi 2007 [2004].

38. Chaumeil 2006.

39. Collomb [éd.] 2006 : 193-194.

40. Collomb 2000.

41. Les Wayãpi utilisèrent autrefois une cordelette semblable qu'ils nommaient *yengalaanga*, « image du chant », selon Beaudet 1997.

42. Au ^{xviii}e siècle, les Galibi utilisaient certes les cordelettes à nœuds comme procédés mnémotechniques [Collomb [éd.] 2006 : 72, 74, 217, 220, 226], mais aussi les chapelets distribués par les jésuites (*ibid.* : 52, 75). L'usage de ces derniers étant plus proche de la pictographie, il n'est pas impossible que l'un ait stimulé l'invention de l'autre.

43. Comme pourrait le laisser penser la cérémonie akawaio du ^{xix}e siècle où, d'une certaine manière, la série des effigies animales brandies par les danseurs pourrait correspondre à une proto-forme de pictographie.

Annexe 1 : texte de Jacques Perret (1933)

Cette cérémonie est la plus importante manifestation collective de la vie religieuse chez les Émérillons. Elle se répète à intervalles irréguliers pendant la belle saison du manioc, mais c'est en mai-juin qu'a lieu la fête du grand Cachiri, célébrée à la gloire du dieu Udakala et du manioc, le plus précieux bien de la terre.

Cette boisson (*kuku*) préparée par les femmes est obtenue en laissant macérer dans l'eau de la cassave de manioc pendant quatre ou cinq jours. La fermentation de ce mélange est activée par le soin de quelques femmes d'âge qui jettent par instant dans la cuve une bouchée de cassave longuement mastiquée en guise de levure. Cette cuve est un tronc d'angélique creusé comme un canot grossier. Le contenu est brassé au moyen d'une spatule en bois dur. Le cachiri a un goût frais et aigrelet, point trop désagréable aux jours de grosse chaleur et qui bu à haute dose procure une ivresse pesante.

Dès l'aube du jour de fête les invités des villages voisins débarquent au dégrad et se mettent en devoir de construire, à l'aide de leurs hôtes, un ou deux petits carbet du genre dit « queue hocco ». Dans ces abris sont accumulés les viandes et poissons boucanés apportés dans les canots et bientôt hommes et femmes s'occupent à confectionner, pour celles-ci des camisas en fibre de bêche, pour ceux-là des flûtes jumelées ornées de même façon et des coiffures tressées en arouman et couronnées de riches parures de plumes. Ils procèdent ensuite au badigeonnage réciproque et général au roucou sur lequel les femmes les plus adroites dessinent au genipa des tatouages provisoires. Chacun, ainsi paré d'une peau rutilante et ouvragée, revêt ses plus riches ornements : coiffures de plumes, longs calimbés flottants et larges ceintures passées au roucou, jambières à longues franges et tout l'appareil enfin des colliers passés autour du cou, des épaules, des reins et des bras.

La cérémonie n'en est encore qu'à son prélude, mais les Indiens n'ont pas cessé de boire, à titre encore profane, le cachiri à pleine calebasse. Ils poussent par instant de longs cris gutturaux pendant que les adolescents, les joues gonflées, font résonner à plein souffle de longs bambous sonores afin de signaler ces préparatifs au grand invité qui, en compagnie des gens de son village, attend sur un dégrad voisin le moment propice pour s'embarquer vers les lieux de la fête. Ce grand cachiri est en effet célébré sous la présidence d'un hôte de marque, différent chaque année, et qui était en 1931 Mariti, fils adoptif du chef Alepon et héritier de sa charge.

Tout étant prêt, deux adolescents, assis au milieu du village, sont gorgés de cachiri par deux femmes qui leur versent dans la bouche de copieuses rasades. Lorsqu'ils sont jugés suffisamment ivres, ils sont dépêchés en canot auprès du grand invité qui constate ainsi la qualité de la boisson, et s'embarque enfin pour accoster au dégrad qu'on a décoré à son attention de portiques de branchages.

Le cortège fait alors son entrée dans le village et les danses, figures et pas rythmés se succèdent selon l'ordre rituel⁴⁴. Les mouvements sont mesurés, souvent même réduits au minimum; les bras ni le torse ne s'agitent jamais, seules les jambes battent le sol avec vigueur en petits pas lents et brefs⁴⁵. Les figures sont la plupart du temps circulaires et parfois se déroulent en farandoles. Tantôt les acteurs sont groupés en monôme, tantôt ils dansent par couples. Tous ces exercices sont accompagnés de mélodies sacrées jouées sur des instruments à

• • •

44. « Le cochon sauvage, le corbeau blanc, le tapir et l'oiseau-mouche sont honorés de figures et de mélodies imitatives », ajoute Perret dans son roman *Roucou* (1984 [1936] : 211), qui ne doit évidemment pas être obligatoirement considéré comme une description fidèle.

45. « Battement de jambe, temps de repos, claquement de pieds, bustes penchés vers le sol, têtes et bras immobiles » (*ibid.* : 210-211).

anches qui rendent un son de mirliton, sur des bambous vibrants, des os de biche ou simplement chantées très doucement la bouche mi-close⁴⁶. Entre-temps les danseurs vont se baigner ensemble à la rivière ou, s'asseyant sur leur petit banc, ils reçoivent des mains des femmes servantes le cachiri qu'elles versent à pleine calebasse dans leurs gosiers avides. Au soir ils boivent encore, dansent et reboivent, le corps harassé, les pieds meurtris tout couverts de poussière, la peau luisante de sueur et de roucou sous le reflet des torches d'encens. Bientôt les plus repus procèdent au lavage de leur estomac par absorptions répétées de cachiri aussitôt rejeté par une brusque contraction du diaphragme. À la fin du troisième jour enfin, la dernière danse célébrant le dernier gibier ayant été exécutée, les danseurs regagnent leurs hamacs gavés de rythmes et gorgés de boisson⁴⁷. [...]

Le *Baiwakuïd* ou *Udakuru* est un chapelet aide-mémoire destiné à sauver de l'oubli le déroulement traditionnel de la fête du Cachiri. C'est une sorte de programme sacré ou mieux d'« ordinaire » fait pour assurer à la cérémonie la succession impeccable de ses figures et de ses danses. Chaque élément de ce chapelet représente une phase de la fête. La représentation est plus ou moins directe et le symbole plus ou moins complexe : on voit ainsi la danse du pécaré figurée par une pincée de poils de cet animal tandis que la danse du vent est évoquée par une légère touffe de duvet sensible au moindre souffle, ce qui est un symbole déjà raffiné. Par sa destination cet objet peut être rapproché du Kipu péruvien, mais il témoigne d'un art plus évolué ; c'est un embryon d'écriture idéographique.

Malgré la différence qui semble séparer dans leurs détails les trois chapelets que nous avons recueillis, il faut penser qu'ils traduisent chacun les mêmes idées et dans le même ordre. Seule la figuration diffère car si le chapelet doit exprimer des choses rigoureusement invariables, une certaine liberté semble permise quant au mode d'expression qui dépend alors de l'habileté de l'artiste, de son aptitude à symboliser ou tout simplement des matériaux qu'il a sous la main.

Le nœud et la boucle qui unissent les deux extrémités de la série symbolisent l'anaconda (*boïd*) ; la rivière étant l'élément de ce reptile sacré, les Émérillons l'honorent par de fréquentes baignades, représentées chaque fois par une boucle sur le chapelet.

Les deux termes *Baiwakuïd* et *Udakuru* ne semblent pas traduire deux séries différentes. Il convient de remarquer à ce sujet que le vocabulaire sacré des Émérillons n'a pu être fixé avec précision, les mieux initiés d'entre eux n'étant même pas toujours d'accord sur la propriété des termes⁴⁸.

● ● ●

46. Exemple de « mélodie indienne » citée par Perret [1933 : 95], la chanson de l'écureuil (*utsipuru*) : *Tîrîti tîn-tîn tîn-tîn tîni utsipuru ra utsipuru ra*.

47. Perret 1933 : 80-81.

48. *Ibid.* : 83.

Annexe 2 : traduction du texte d'Eurico de Melo Cardoso Fernandes (1953b)

À la Pleine Lune du mois d'août, la quasi-totalité des groupes indigènes célèbre une fête religieuse, à laquelle ils donnent, quelle que soit leur ethnie d'appartenance, le nom de *Turé*.

Le lieu spécialement dédié à la cérémonie, très propre, présente une forme étrange : un carré où, à chaque coin ou, mieux, à la verticale de chacun des angles droits, se dresse un bâton haut d'un peu plus d'un mètre couvert de dessins, peints à l'*urucu*, représentant un boa stylisé. À ces bâtons est attaché un fil de coton qui, passant de l'un à l'autre, forme une limite sacrée, interdisant ainsi l'accès à l'espace des danses, au sein duquel on ne peut pénétrer que par une unique entrée, située à l'est. Le coton symbolise la pureté et, sur la partie enroulée autour du bâton, on peut observer des pompons de coton. C'est ainsi, grâce aux bâtons et au coton, que l'espace des danses est protégé de l'influence des mauvais esprits, humains et animaux, qui pourraient venir perturber la cérémonie.

Au centre du carré est planté un mât, peint d'*urucu* et de *genipapo*, qui représente un boa stylisé dont la tête est ornée de pompons de coton. Au pied du mât, un banc représente l'animal totémique du maître de cérémonie, le chamane (*pagé*) : un *urubu* roi par exemple, couvert de dessins représentant, de manière stylisée, des cigales, insecte hémiptère appartenant au totémisme de ce maître de cérémonie. Ce banc, nommé *apeká*, est toujours doté de deux têtes, une de chaque côté, orientées dans des directions opposées, surveillant les alentours pour le chamane.

Le long des côtés du carré, sous les fils de coton tendus horizontalement à une hauteur d'environ quatre-vingts centimètres, à l'intérieur de l'espace clos, sont rangés de longs bancs de bois dont la forme et les peintures représentent de grands caïmans. Les peintures sont d'*urucu* et de *genipapo*. L'animal totémique des Indiens du groupe ethnique Nu-Aruáque est aussi un caïman à deux queues qui, parfois, sert de banc cérémoniel, et que l'on nomme *urufri*. Les hommes s'assoient sur ces bancs pour boire le *caxiri*, une boisson de manioc fermentée, enivrante et servie au cours de la fête.

Lorsque tout est ainsi disposé, la fête peut commencer. Le chamane, maître de cérémonie, entre dans l'espace cérémoniel, accompagné de deux ou trois autres chamanes, coiffés chacun d'une couronne de plumes (*uru-rauêre*) qui leur est réservée. Ils portent aux bras des ornements de plumes d'ara (*araruai*). Ils s'entourent la taille d'une ceinture de fils de coton (*kukuá*), laissant une extrémité flotter, tandis que l'autre passe entre les jambes, couvrant les parties honteuses. Ils recouvrent leurs reins d'une toile de tissu, en en laissant également flotter une longue extrémité. Cette large ceinture est soit fabriquée par la tribu, soit acquise au cours des échanges avec les civilisés ; elle est nommée *camixá*. Leurs jambes sont couvertes de bandes de coton (*tapacurá*), comme tous les autres hommes participant à la cérémonie. Ces derniers sont également entièrement peints d'*urucu* et ils revêtent parfois des ornements de feuilles de *buruti* – parfois seulement, un indice de leur acculturation. Ils portent des flûtes de *bambu* de tailles et de sonorités diverses.

Le chamane principal possède la plus grande *maracá* ; les autres se contentent de plus petites. Il s'assoit sur le banc situé au pied du mât tandis que les autres restent debout. De longs cigares, enroulés dans du *tauari*, sont allumés ; des spirales de fumée bleutée et parfumée sont expirées.

Le maître de cérémonie fait bruisser sa *maracá* ; les autres lui répondent. Puis il commence à chanter : *Uarukamā-karinā*, une invocation à laquelle les autres répondent : *Uarukamā*. Il se lève, souffle la fumée de son cigare sur chacune des flûtes et parcourt l'espace cérémoniel, fumant et agitant sa *maracá*. Les musiciens entrent en scène : des flûtes leur sont distribuées et ils entament une musique lugubre, composée de plusieurs notes, toujours tirées vers les plus graves, auxquelles les autres répondent.

Le maître de cérémonie porte un fil de coton en bandoulière autour duquel, pourrait-on dire, tourne l'intégralité du totémisme de la cérémonie. Sur cet artefact, un nœud (*beru*) indique le début de la fête.

Le chamane se dirige vers les quatre côtés du carré et, avec la main droite au-dessus des yeux, comme ceux qui regardent au loin, il observe les alentours, dans toutes les directions, et déclare qu'il n'a pas vu d'esprits mauvais. Il ordonne alors à tous les Indiens d'entrer. Ceux-ci restaient à distance, dans l'expectative. Dès qu'ils reçoivent cet ordre, ils se positionnent les uns derrière les autres, formant une longue colonne, entonnent des chants et se déplacent en méandres, comme les serpents. Ils entrent dans l'espace cérémoniel pendant que les flûtes jouent une musique triste et que les chamanes agitent leur *maracá*.

Ils sont coiffés de *canetaras*, portent aux bras l'*araruai*, recouvrent leur partie intime d'une ceinture *kukuá*, leurs fesses d'une *camixá* et leurs jambes de *tapa-curá* ; tous ces ornements sont peints d'*urucu* et de *genipapo* mais sont dépourvus de dessin particulier. Ils entrent dans l'espace cérémoniel, le parcourent en chantant, et maintiennent une même formation, les uns derrière les autres, jusqu'à ce que le chamane cesse d'agiter sa *maracá* et que les flûtes se taisent.

Ils s'assoient alors sur les grands bancs représentant des caïmans et le maître de cérémonie, accompagné des autres chamanes, passe de l'un à l'autre, aspirant la fumée de son cigare et la soufflant sur leurs oreilles, tout en agitant sa *maracá*, pensant ainsi immuniser ces Indiens contre les influences des mauvais esprits. À la fin de cette phase, les musiciens se placent face au mât et le maître de cérémonie s'assoit sur son banc, entouré des autres qui restent debout.

C'est à ce moment que commencent les danses au son des flûtes et des *maracás*. Les Indiens, les uns derrière les autres, tournent autour du mât. Ils frappent fortement le sol du pied droit, fléchissent légèrement les genoux et inclinent le buste, paraissant ainsi faire des gestes de salutation.

Les Indiennes sont restées en dehors de l'espace cérémoniel, à proximité de l'entrée. Elles vont nues, vêtues seulement d'une large ceinture enroulée autour des hanches et entièrement peintes d'*urucu* et de *genipapo*. Elles ne portent pas d'ornement de plumes, mais, lorsqu'elles en possèdent, elles peuvent se parer de cordelettes et de bracelets de graines ou de verroterie (*cassurú*).

Lorsque le chamane secoue sa *maracá*, les Indiens cessent de tourner autour du mât. Un chant étrange est alors entonné, les flûtes recommencent à résonner et les Indiens à danser autour du mât. C'est alors que les Indiennes entrent, une par une, dans l'espace cérémoniel et qu'elles posent le bras gauche sur la taille de leur élu. Elles prennent ainsi part à la danse, en suivant les mouvements de l'homme, à côté de lui.

Une Indienne resta en dehors de la cérémonie car elle ne voulait pas danser. C'était Bericucu qui, étant Vaiana (groupe ethnique caribe), ne pouvait pas danser

avec les Emerenhom (groupe ethnique tupi), malgré le fait qu'elle avait grandi chez ces derniers et qu'elle était mariée à leur chef (*tuxáua*). On remarquera que cette Indienne, bien qu'interpellée, exprima son refus : cet incident choquant fut noté sur le fil que le maître de cérémonie portait en bandoulière, au moyen d'une petite marque nouée à cet endroit.

Les chants, la musique et les secousses des *maracás* continuent. Maintenant, tous s'arrêtent un moment. Le chamane demande si les Indiens ont apporté de la nourriture (durant la fête, ils ne peuvent pas manger de poisson) et ceux-ci répondent que oui, circonstance qui est également notée sur la cordelette.

Les danses se poursuivent et s'arrêtent peu après, lorsque les Indiens sont invités à boire le *caxiri* – ce qu'ils font assis sur les bancs, épisode qui mérite d'être noté sur la cordelette.

Le *caxiri* est servi dans desalebasses, par de jeunes Indiennes qui, tenant ce bol sur la paume de la main gauche, le manipulent avec l'index et le majeur de la main droite, pendant que l'homme boit, ce qu'il fait en appuyant l'index et le majeur de la main droite sur le bord de laalebasse. Si le premier convive ne vide pas son contenu, la jeune fille passe à son voisin : elle tient le bol de la même manière, maintenant les mêmes deux doigts sur le bord et l'homme n'utilise que deux doigts, comme son prédécesseur, dans une mise en scène créant la curieuse impression que c'est toujours le premier qui continue à boire, puisqu'il est interdit à tous de refuser la quantité qui lui est offerte, selon un protocole très rigoureux. Cette distribution de *caxiri* se répète plusieurs fois au cours de la fête, avec le même cérémonial, mais n'est notée sur la cordelette que la première fois.

À la fin de cette phase, tous continuent à danser au son des *maracás* et des flûtes ou, mieux, des trompes. Le chamane entonne l'invocation du pécari (*Queixada*) et la signale sur la cordelette.

Il affirme ensuite que l'espace cérémoniel est nettoyé des impuretés et ceci est également signalé sur la cordelette ; mais seulement avec un lacet, alors que les autres marques sont faites avec de petits morceaux de bois qui représentent, de manière stylisée, ce à quoi ils se réfèrent.

Une pause : le chamane chante en solo. Puis commencent les invocations musicales des trompes, l'une après l'autre, ce qui mérite d'être noté sur la cordelette sous le nom de *Turé*.

Les danses continuent : on fait une invocation à l'oie (*Pequi*), on le note.

On invoque le *Carará* et on le note.

Un Indien oiampi arrive : *Sequiua*.

Quelques Indiens, peu nombreux, sont ornés de feuilles de *buriti*. Elles sont attachées à leur taille, les recouvrant de l'abdomen jusqu'aux cuisses – coutume qu'ils ont héritée de leurs lointains ancêtres et qui est notée.

On entonne maintenant une invocation au crabe (*Topocó*), on le note.

Le chamane voit en vision un jaguar (*Zauara*) sous l'eau, on le note.

Il entonne une invocation à l'ibis rouge (*Uará*), on le note.

L'hirondelle est invoquée (*Uramicique*), on le note aussi.

Arrive alors un chef (*tuxauá*) étranger, de la tribu des Oiampi. Il est reçu par le maître de cérémonie qui interrompt la fête ; cet épisode est noté sous le nom de *Zaيري*.

On invoque la raie (*Sipari*), on le note.

On invoque l'*Uruá*, on le note aussi.

La fête continue avec quelques interruptions pour servir le *caxiri*. Les Indiens s'enthousiasment, suent, les trompes produisent des sons lugubres et graves. Ils dansent toujours dans la même position, femmes et hommes enlacés par la taille, les uns à côté des autres – mêmes mouvements, mêmes chants gutturaux.

On invoque l'aigrette (*Tuiudju*), on le note.

On invoque la grenouille (*Quitô*), on le note.

On invoque le *Cumaru*, on le note.

On entonne une invocation à l'opossum (*Mucura*), on le note aussi.

On invoque et on note la *Dioticora*.

On fait la même chose avec le *Paracaru*.

On entonne maintenant une invocation au *chincôã* (*Peticoan*) et on le note.

Un *Arimaru* vole au-dessus de l'espace cérémoniel, on le note.

Maintenant, une invocation au caïman (*Laquerê*), on la note aussi.

On invoque l'*Uanatu*, on le note.

On observe maintenant une modification des danses et de la musique, même si les instruments restent les mêmes. Les Indiens lèvent les bras et tournent en sens inverse. Cet épisode, nommé *Puanuni*, est noté.

Ils continuent les invocations : c'est maintenant au tour du macaque *Guariba*, on le note.

Ensuite, on voit un papillon (*Bapanam*) voler, on le note.

Le chamane constate l'apparition d'une grande quantité de fourmis sur l'espace cérémoniel (*Caranarui*), on juge nécessaire de le noter.

Il invoque ensuite le faucon royal (*Tauato*), ce qui est noté.

Une pause dans les danses pour une distribution de *caxiri* ; puis elles se poursuivent, longuement, dans l'enthousiasme.

On voit un oiseau voler, c'est un *Udamiaca*, on le note.

On invoque le toucan (*Tucan*), on le note.

Au loin, vole une colombe (*Marramy*), on le note.

Quelque part chante une poule d'eau (*Cutaca*), on le note.

On entonne alors une invocation au crapaud *cunauaru* (*Cunuaru*), on le note.

Enfin, on entonne une invocation au tatou (*Tatu ete*) et on le note.

La fête est finie : les dernières danses s'achèvent, ce que l'on nomme *Ouran*. Les Indiens, déjà très enivrés par le *caxiri*, continuent à danser et à boire, mais ils n'obéissent plus aux formalités antérieures : ils entrent et sortent de l'espace cérémoniel à l'envi, ce qui était auparavant interdit sans l'autorisation expresse du maître de cérémonie. Ces danses durent deux ou trois jours, dans la continuité de la grande fête du *Turé*, qui est la plus importante que je connaisse parmi les Indiens de cette région.

CNRS-LAS
pierredeleage@gmail.com

Chapelet aide-mémoire pour la fête du *cachiri*

Représentation symbolique des figures et des danses de cette cérémonie, qui dure trois jours et trois nuits. Le *cachiri* est une boisson fermentée à base de manioc.
Indiens émérillons. Guyane française.

- 1 Nœud. Signification inconnue.
- 2 *Medu*. Arrivée des initiés.
- 3 Nœud. Signification inconnue.
- 4 *Upambi*. Défilé sous des portiques de branches et de feuillages.
- 5 *Kudu Bedaua*. Marmite à *cachiri*. Les danseurs vont se parer et boire du *cachiri* (*kudu*).
- 6 *Tangara* ou *Edimbo*. Phallus. Danse et entrée des viandes boucanées.
- 7 *Tukulue*. Danse du serpent qui porte ce nom.
- 8 *Okad*. Pince de crabe d'eau douce. Danse circulaire.
- 9 *Ulua*. Danse.
- 10 *Akiki*. Singe rouge. Le hurlement des singes est simulé au moyen de trompes de bambou.
- 11 *Belitsi*. Feuille de bêche. Les femmes vont se parer de feuilles de bêche.
- 12 Signification inconnue.
- 13 *Paiuiu*. Probablement le bec de l'oiseau du même nom. Danse.
- 14 Signification inconnue.
- 15 *Mariti*. Fragment de coton. Les danseurs en collent des touffes sur leur visage.
- 16 *Apuka*. Petit banc. Les femmes apportent à boire aux danseurs assis.
- 17 Coquillage utilisé pour les colliers. Symbole non identifié.
- 18 Nœud. Signification inconnue.
- 19 Fragment de plume d'ara. Danse de l'oiseau du même nom.
- 20 Les danseurs boivent.
- 21 *Kudiui*. Danse de la maraille tête blanche (petit oiseau).
- 22 *Kanadue* (?) Touffe de copeaux analogue à ceux (*sic*) que laisse la fourmi voyageuse (*kanadue*) ?
- 23 *Pitekuin*. Petit oiseau siffleur. Danse avec musique imitative.
- 24 *Boid*. Couleuvre d'eau. On danse en serpentant, après quoi tout le monde se baigne.

- 25 *Kude*. Profil de perroquet. Danse.
 - 26 Signification inconnue.
 - 27 *Kuara*. Danse de l'oiseau du même nom.
 - 28 *Tsai*. Pas de la vieille femme qui, ne pouvant danser, se saoule.
 - 29 *Akiki*. Singe rouge. Danse avec musique imitative.
 - 30 Probablement un poisson.
 - 31 *Paipanon*. Oiseau siffleur. Danse avec musique imitative.
 - 32 *Uitu*. Fin duvet. Danse du vent (*uitu*). Les danseurs chantent : *uitu... uitud*.
 - 33 *Manpanam*. Danse du papillon de ce nom.
 - 34 Signification inconnue.
 - 35 *Paku*. Arête de *coumarou*, poisson de rivière. Danse très rapide, comme ce poisson.
 - 36 Signification inconnue.
 - 37 Danse de la couleuvre (*boid*), après laquelle les danseurs vont se baigner.
 - 38 *Kudui*. Danse de l'oiseau du même nom.
 - 39 *Kamanidja*. Hirondelle. Danse imitative avec mouvement des bras simulant le vol.
 - 40 *Tukan*. Fragment de bec de toucan. Danse.
 - 41 Danse du colibri (*tukutsi*).
 - 42 *Ediadu*. Mouche friande de *cachiri*. On consomme du *cachiri*.
 - 43 Signification inconnue.
 - 44 *Zakami*. Danse de l'oiseau agami. Figure circulaire et rapide.
 - 45 Canine de carnivore (pécari ?). Danse de cet animal.
 - 46 *Tsepari*. Les danseurs tapent violemment du pied.
- Objets manquants**
- 47 *Pitaua*. Danse du petit oiseau du même nom.
 - 48 *Bedu*. Danse de la mouche à viande. Les danseurs se serrent les uns contre les autres.
 - 49 *Kalimadu*. Danse de l'oiseau du même nom.
 - 50 *Uagaga*. Danse de l'oiseau du même nom.

Fig. 6 Chapelet émérillon, *Baiwakuid* ou *Udakuru* (1931) © musée du quai Branly, photo Claude Germain.

Bibliographie

ARNAUD, Expedito

1970 « O xamanismo entre os índios da região do Uaçá [Oiapoque, Território do Amapá] », *Boletim do Museu Paraense Emílio Goedi, Antropologia* 44 : 1-22.

BEAUDET, Jean-Michel

1983 *Les Orchestres de clarinettes tule des Wayâpi du Haut-Oyapock (Guyane française)*, thèse de doctorat, université de Paris X.

1997 *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayâpi*. Nanterre, Société d'ethnologie.
1999 « *Polay, uwa* : danser chez les Wayapi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des basses terres d'Amérique du Sud », *Journal de la Société des américanistes* 85 : 215-237.

2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris, Éditions du CTHS.

CHAPUIS, Jean et RIVIÈRE, Hervé

2003 *Wayana eitaponpë. [Une] histoire [orale] des Indiens wayana*. Guyane, Ibis Rouge Éditions.

CHAUMEIL, Jean-Pierre

2006 « De fil en aiguille dans les Basses Terres d'Amérique du Sud. Les cordelettes à nœuds », in Jean-Pierre Castelain, Serge Gruzinski et Carmen Salazar-Soler (éd.), *De l'ethnographie à l'histoire. Les mondes de Carmen Bernard*. Paris, L'Harmattan : 113-128.

COLLOMB, Gérard

2000 « Identité et territoire chez les Kali'na. À propos d'un récit du retour des morts », *Journal de la Société des américanistes* 86(1) : 149-168.

COLLOMB, Gérard (éd.)

2006 *Les Indiens de Sinnamary. Journal du père Jean de La Mousse en Guyane (1684-1691)*. Paris, Chandeigne.

COUDREAU, Henri

1893 *Chez nos Indiens. Quatre années dans la Guyane française (1887-1891)*. Paris, Librairie Hachette et Cie.

CREVAUX, Jules

1883 *Voyage dans l'Amérique du Sud*. Paris, Hachette

DE GOEJE, Claudius Henricus

1955 « Les Indiens oayana », in *Philosophie, initiation et mythes des Indiens de la Guyane et des contrées voisines*. Paris.

DÉLÉAGE, Pierre

2009 « Les *khipu* : une mémoire locale ? », *Cahiers des Amériques latines* 54-55 : 231-240.

ESTIVAL, Jean-Pierre

1994 *Musiques instrumentales du Moyen Xingu et de l'Iriri (Brésil). Tule asurini et musique rituelle arara*, thèse, université de Paris X.

FERNANDES, Eurico de Melo Cardoso

1953a « Os Emerenhom », in Candido Mariano da Silva Rondon (éd.), *Índios do Brasil das cabeceiras do rio Xingu, dos rios Araguaia e Oiapoque*, vol. II. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção aos Índios : 269-273.

1953b « A festa do Turé dos índios emerhenom », in *ibid.* : 273-278.

FRIKEL, Protásio

1958 « Classificação linguístico-etnológica das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes », *Revista de Antropologia* 6(2) : 113-189.

FUKS, Victor

1988 « Music, Dance, and Beer in an Amazonian Indian Community », *Latin American Music Review* 9(2) : 151-186.

GALLOIS, Dominique

1986 *Migração, guerra e comércio: os Waiapi na Guiana*. São Paulo, FFLCH.

1996 « Xamanismo Waiâpi: nos caminhos invisíveis, a relação *i-paie* », in Jean Langdon (éd.), *Xamanismo no Brasil. Novas perspectivas*. Florianópolis, UFSC : 39-74.

GRÉBERT, René

2001 *Regard sur les Amérindiens de la Guyane française et du territoire de l'Inini en 1930*. Guyane, Ibis Rouge Éditions.

GRENAND, Pierre

1982 *Ainsi parlaient nos ancêtres... Essai d'ethnohistoire wayapi*. Paris, Orstom.

HURAU, Jean-Marcel

1968 *Les Indiens wayana de la Guyane française*. Paris, Orstom.

1989 *Français et Indiens en Guyane : 1604-1972*. Cayenne, Guyane Presse Diffusion.

IM THURN, Everard

1883 *Among the Indians of Guiana, being sketches chiefly anthropologic from the interior of british Guiana*. Londres, Kegan, Paul, Trench and Co.

MÉTRAUX, Alfred

1947 « Note sur les Indiens de la Guyane française », *Journal de la Société des américanistes* 36(1) : 232-235.

MÜLLER, Regina A.P.

1987 *De como cincoenta e duas pessoas reproduzem uma sociedade indígena. Os Asurini do Xingu*. São Paulo, Universidade de São Paulo.

NIMUENDAJU, Curt

2008 [1926] *Les Indiens palikur et leurs voisins*. Orléans, Presses universitaires d'Orléans.

PERRET, Jacques

1933 « Observations et documents sur les Indiens émérillon de la Guyane Française », *Journal de la Société des américanistes* 25(1) : 65-98.

1984 [1936] *Roucou*. Paris, Folio.

SEVERI, Carlo

2007 [2004] *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Rue d'Ulm-musée du quai Branly.

VIDAL, Lux

2008 *Povos Indígenas do Baixo Oiapoque: o encontro das águas, o encruzo dos saberes e a arte de viver*. Rio de Janeiro, Museu do Índio.

Fig. 7 Détail du chapelet émerillon, *Baiwakuid* ou *Udakuru* (1931) © musée du quai Branly.

Résumé / Abstract

Pierre Déléage, *Une pictographie amazonienne. À propos des chapelets émerillons du musée du quai Branly* – Les Émerillons [Teko] de Guyane française fabriquaient, dans le cadre de la fête du *cachiri*, un artefact singulier : leur spécialiste rituel nouait une série de petits objets à une cordelette de coton. Le musée du quai Branly possède les trois uniques exemplaires connus aujourd'hui de ces cordelettes. Seules deux descriptions de ces objets nous sont parvenues : Jacques Perret rédigea la première en 1933 et Eurico de Melo Cardoso Fernandes la seconde vingt ans plus tard. À partir d'une comparaison de la cérémonie émerillon avec celles, mieux connues, de leurs voisins, nous proposons un décryptage de la complexité sémiotique de ce qu'il est possible de nommer une « pictographie » traditionnelle. Celle-ci obéissait à trois types de logique : une logique d'archivage calendaire, une logique de séquenciation de la diachronie du rituel et une logique fondée sur une technique de mise en correspondance multidimensionnelle et plus particulièrement sur un parallélisme généralisé.

Pierre Déléage, *Amazonian pictography. Concerning the Emerillon beads held by the musée du quai Branly* – During their *Cachiri* festival, the Emerillon [Teko] of French Guyana manufactured a quite singular artefact: their ritual specialist would tie a series of small objects to a cotton cord. The musée du quai Branly has in its possession the only three surviving examples of these cords. We have only two descriptions of such objects: the first was written by Jacques Perret in 1933 and the second by Eurico de Melo Cardoso Fernandes twenty years later. This article compares the Emerillon ceremony with the better known rites of their neighbours and proposes to decipher the semiotic complexity of this example of what we might call traditional "pictography". This pictography corresponds to three distinct logics: one of calendar archiving, one concerning the sequencing of ritual diachrony, and one based on a technique of multidimensional correspondence and, more particularly, on an idea of generalised parallelism.