L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

203-204 | 2012

Anthropologie début de siècle

Transmission et stabilisation des chants rituels

Towards an Epidemiology of Ritual Chants

Pierre Déléage

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23108>

DOI : 10.4000/lhomme.23108

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2012

Pagination : 103-137

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Pierre Déléage, « Transmission et stabilisation des chants rituels », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23108> ; DOI : 10.4000/lhomme.23108

Transmission et stabilisation des chants rituels

Pierre Déléage

OCTOBRE 1964, village de Tiliwe, fleuve Haut-Maroni, Guyane française

Palanaiwa, un des chefs du peuple wayana, décide d'organiser un grand rituel d'initiation, un *maraké*. Opoja, un des chefs du village voisin, Tipiti, accepte l'invitation ; les deux communautés s'accordent pour unir leurs efforts et mener à bien cette cérémonie dont le déroulement s'étendra sur quatre mois. Quelques jeunes garçons ainsi que deux jeunes filles ont atteint l'âge de subir l'initiation à laquelle tous doivent se soumettre chez les Wayana. Dorénavant, il leur faudra respecter une multitude d'interdits : leur régime sera modifié par la prohibition d'une longue série d'aliments, ils devront s'abstenir de toute relation sexuelle, ils ne pourront ni s'approcher du feu ni jeter de cailloux dans l'eau.

À intervalles réguliers, des danses sont organisées auxquelles les novices sont parfois tenus de prendre part. À l'occasion de chaque danse, les habitants des deux villages se réunissent, vêtus de leurs plus beaux ornements. Ils consomment de grandes quantités de bière de manioc, qu'ils vont vomir de temps à autre. Tous les participants déjà initiés dansent jusqu'à épuisement et improvisent des chants, nommés *kanawa* et *maipuli*, qui décrivent les vertus et les effets de la bière de manioc. Pendant ce temps, un spécialiste rituel réputé, Kuliemann, récite le long chant *kalawu* qui comprend, entre autres, une description très précise des séquences de la cérémonie initiatique.

_____ L'auteur tient à remercier François Berthomé, Julien Bonhomme, Éliane Camargo, Nicolas Claidière, Emmanuel de Vienne, Carlos Fausto, Andrea-Luz Gutierrez Choquevilca et Carlo Severi.

Après une période de réclusion à l'écart du village, les néophytes, chargés de parures exceptionnelles, connaissent le point culminant de leur initiation. Après les avoir fouettés, on les oblige à danser sans interruption, en dépit de leur fatigue extrême. On leur rase les cheveux et, enfin, on leur applique sur le corps de larges nattes zoomorphes couvertes de fourmis ou de guêpes venimeuses ; la plupart s'évanouissent. Le lendemain matin, ils sont devenus des initiés (Hurault 1968).

Mai 2002, village de Gasta Bala, fleuve Purus, Pérou

Une jeune fille sharanahua, Padisha, souffre soudainement d'un accès de fièvre. C'est la seconde fois depuis une semaine : elle se sait malade mais ignore de quoi. Elle a déjà modifié drastiquement son régime alimentaire et demandé quelques médicaments au poste de santé du village ; mais la fièvre n'a pas disparu. Sa sœur lui propose d'aller voir le chamane Picha, ce qu'elle accepte. C'est ce dernier qui se déplace : après une très brève discussion, il est décidé qu'un rituel thérapeutique aura lieu le lendemain.

La nuit venue, la malade est invitée à s'allonger dans un des hamacs de la maison du chamane. Picha lui fait face, assis sur son propre hamac. Il allume sa pipe, se lève puis souffle, par brusques à-coups, de la fumée de tabac sur la plupart des articulations de la jeune femme. Il se rassoit, ferme les yeux et entame la récitation de plusieurs chants *coshoiti* qui durera plusieurs heures, entrecoupée à intervalles plus ou moins réguliers de nouvelles fumigations. Ces chants, qui décrivent l'origine des agents pathogènes responsables de la maladie de la jeune fille, sont indispensables à la cérémonie ; une guérison serait impensable en leur absence. La patiente s'endort, et on la ramène chez elle. Le rituel est terminé (Déléage 2009a).

Février 1993, village de Serra do Sol, fleuve Igarapé, Brésil

Un spécialiste rituel ingarikó préside, au cours de l'après-midi, une cérémonie nommée *aleluia*. Ses fidèles sont tous réunis dans l'église du village ; assis sur de longs bancs, ils écoutent la prédication du « pasteur » qui leur parle avec éloquence de la future arrivée du Messie et de leur prochaine transformation en riches Blancs. À la suite de ce discours, tous les participants se mettent à danser les uns à côté des autres, d'abord en demi-cercles puis en colonnes. Leurs gestes sont lents et répétitifs, ils semblent mécaniquement à l'unisson ; cependant, petit à petit, presque imperceptiblement, leur allure s'intensifie et les gestes se font plus saccadés. Pendant ces danses, tous les fidèles répètent inlassablement les chants *aleluia*, des appels stéréotypés destinés au Messie, qui leur ont été transmis par un prophète de la fin du XIX^e siècle et qu'ils connaissent parfaitement. Une fois épuisés, ils s'agenouillent pour une ultime prière et partagent ensemble un repas (Azevedo de Abreu 2004).

Dans chacun de ces rituels amazoniens, très différents les uns des autres, les chants jouent un rôle central. La cérémonie wayana permet aux participants d'improviser des chants *kanawa* et *maipuli*, tandis qu'un spécialiste déclame le long chant *kalawu* ; la thérapie chamanique sharanahua met en scène la récitation des chants *coshoiti* ; et l'assemblée messianique des Ingarikó ne cesse de répéter, tout en dansant, des chants nommés *aleluia*. Qu'est-ce qui, dans ces discours rituels, a fait l'objet d'une transmission ? Comment s'est déroulé leur apprentissage ? Pourquoi ces chanteurs ont-ils jugé souhaitable d'apprendre puis de transmettre ces discours ? En somme, comment ces chants rituels et les procédures de leur transmission se sont-ils stabilisés au sein de ces sociétés de tradition orale ?

La formulation de ces questions s'inscrit dans le cadre d'une approche épidémiologique de la culture (Sperber 1996 ; Sperber & Hirschfeld 2004). Si toutes les sociétés sont le théâtre de processus constants de transmission d'informations et de pratiques, la plupart d'entre elles ne se propagent pas au-delà des circonstances locales en rapport avec lesquelles elles sont produites. Certaines toutefois, qu'on qualifie souvent de « traditionnelles », se transmettent plus et mieux que d'autres, soit qu'elles se stabilisent sous une forme assez similaire au long des générations successives, soit qu'elles envahissent une grande partie, voire la totalité d'une société. Ces informations et ces pratiques ne deviennent ainsi traditionnelles que dans la mesure où elles ont mieux résisté que les autres à la distorsion au cours d'une multitude de processus d'acquisition, de mémorisation, d'inférence et de communication. C'est dire que, dans une société donnée, il existe beaucoup moins de choses traditionnelles que de choses conçues et communiquées. Ce processus de sélection et de stabilisation repose sur des facteurs multiples : pour être mieux transmise que d'autres, pour pouvoir mieux résister aux inévitables transformations qui surviennent au cours de toute transmission, une information doit pouvoir être, dans un environnement donné, plus intéressante, plus aisément communicable et plus facilement mémorisable.

Si l'épidémiologie de la culture se propose d'étudier l'ensemble des raisons, psychologiques et environnementales, de la stabilisation des phénomènes culturels, cet article s'attache, quant à lui, à différents facteurs de stabilisation propres à un élément culturel bien délimité : les chants rituels amazoniens. Il est d'ores et déjà clair que les facteurs cognitifs et écologiques les plus généraux (en rapport avec le mode de subsistance ou la démographie de ces sociétés) seront laissés de côté : seuls seront étudiés ceux qui s'appliquent de manière assez spécifique aux chants rituels. Ces facteurs sont eux-mêmes des éléments culturels susceptibles d'être expliqués par d'autres facteurs psychologiques et environnementaux ;

ces aspects ne seront qu'évoqués. L'idée directrice de cette recherche est ainsi d'identifier et d'évaluer quelques facteurs de stabilisation des chants rituels dans le contexte d'une transmission orale de la tradition. C'est pourquoi les exemples de rituels qui serviront de fils directeurs ont été choisis au sein de traditions amazoniennes.

Les formes de mémorisation des discours traditionnels

Les mythes amazoniens contemporains sont le plus souvent de courts récits expliquant l'origine des humains et de leurs coutumes, ou racontant des anecdotes faisant intervenir des animaux et des humains. La transmission de ces narrations s'effectue dans un cadre très proche de la communication ordinaire. Typiquement, c'est un narrateur d'un âge avancé qui entreprend de raconter un ou plusieurs mythes à un auditoire plus jeune lorsque la nuit est venue. Les mythes ne font pas l'objet d'un apprentissage spécial ; ils requièrent une mémorisation de leur contenu narratif et non de leur forme verbale exacte. La mémorisation d'un récit mythique doit donc être pensée comme une reconstruction dont la stabilité est contrainte, pour l'essentiel, par des interactions entre des facteurs psychologiques universels et les divers aspects de l'environnement naturel et culturel. Ces facteurs s'appliquent à tous les éléments culturels et, en particulier, à tous les discours traditionnels, ils ne sont en rien spécifiques aux récits mythiques. Voici, par exemple, l'introduction d'un mythe sharanahua :

« On dit qu'il y a très longtemps vivait une femme. Elle était enceinte et, depuis près de deux ans, ne pouvait accoucher. Dans son ventre, le bébé parlait déjà. "Je vais aller rendre visite à mes frères", se dit-elle un jour et elle s'en fut. Le long du chemin, chaque fois qu'il voyait de jolies fleurs, le bébé disait : "Mère, cueille-moi cette fleur". Elle cueillait ainsi toutes sortes de fleurs. Dans une jolie fleur, il y avait un nid de guêpe. "Mère, cueille-moi cette jolie fleur", demanda le bébé. Elle la cueillit et soudain une guêpe la piqua puis s'enfuit. "Quand vas-tu enfin sortir de mon ventre ? Si tu sortais, je ferai tout ce que tu me demanderais", s'écria-t-elle en colère et elle se frappa le ventre. Le bébé pleura et remua, mais la femme continua son chemin. Elle parvint à un carrefour : d'un côté, le chemin menait au Peuple Jaguar, de l'autre, au village de ses frères. "Fils, quel chemin mène au village de tes oncles ?", demanda-t-elle. Mais le bébé, vexé à cause des coups qu'il avait reçus, ne répondit pas. La femme prit alors le chemin du village du Peuple Jaguar ».

La plupart des récits mythiques amazoniens reposent sur quelques actions ou interactions contre-intuitives formant les points saillants de séquences d'interactions par ailleurs extrêmement ordinaires. Dans un cadre ontologique où tous les personnages sont considérés comme parlant, se déplaçant et se sociabilisant comme des humains, certains, qui portent souvent

le nom d'un animal bien connu, agissent de manière contre-intuitive, soit qu'ils volent, rugissent ou vivent sous l'eau à la manière de leur animal éponyme, soit qu'ils se transforment ou effectuent toutes sortes d'actions magiques. Dans notre exemple, on a d'une part, une violation massive de l'intuition, un bébé parlant depuis le ventre de sa mère, et d'autre part, une série d'interactions standard entre une mère et son enfant. Plus loin, les jaguars agiront en tout point comme des humains, et ce, malgré leur nom, quelques-unes de leurs caractéristiques physiques (comme leurs crocs) et la nature de leur comportement (ils avaleront la mère). Ce principe de contre-intuitivité minimale associée à une intuitivité maximale par défaut rend ces récits plus mémorables que d'autres et les stabilise dans la mesure où l'environnement reste à peu près constant (Boyer 2001).

On sait depuis longtemps que les mythes se transforment : chaque nouvelle narration apparaît comme une variation, ce qui est à imputer à la fois aux limites intrinsèques de la mémoire humaine et au fait que les mythes ne font l'objet que d'une mémorisation schématique (Bartlett 1932). Ils se transforment également par l'intégration de nouveaux éléments apparus récemment dans l'environnement : par exemple les Blancs, le métal, le moteur hors-bord ou l'écriture. De nombreux travaux ont montré que ces innovations thématiques s'inscrivaient toujours dans des schémas narratifs robustes, se substituant à des éléments équivalents ou occupant des positions prédéterminées (Albert & Ramos 2002 ; Fausto 2002). Dans un cas comme dans l'autre, la stabilité à long terme des contenus narratifs, au moins à un niveau schématique, a été bien reconnue¹.

Les discours traditionnels étudiés dans cet article diffèrent des mythes en fonction d'au moins deux critères. D'abord, ils mettent en jeu des modes de mémorisation qui ne se limitent pas à leur schéma narratif. Ensuite, leur énonciation s'inscrit obligatoirement dans une institution rituelle et non dans le cadre d'une communication ordinaire. Le premier critère découle idéalement du second : c'est dans la mesure où l'une des règles constitutives de l'institution rituelle stipule que le discours doit être répété d'une manière bien spécifique, que le processus de mémorisation des chants rituels diffère de celui des mythes, des récits de vision ou des exégèses cérémonielles.

1. On sait aussi que certaines très courtes cellules narratives peuvent apparaître extraordinairement stables à travers le temps et l'espace ; on constatera, par exemple, une identité parfaite entre l'extrait sharanahua cité, un récit des Quichua de l'Orient équatorien (Orr D. & Hudelson 1971) et leurs équivalents tupi-guarani publiés en 1575 par André Thevet, en 1914 par Curt Nimuendajú, en 1959 par León Cadogan ou en 1972 par Pierre Grenand.

Les chants rituels ont en commun d'être fortement formalisés. Maurice Bloch (1974) a dressé une liste des caractéristiques typiques de ce genre de régularités formelles : une sonorité fixe, un choix d'intonations drastiquement limité, l'exclusion de nombreuses formes syntaxiques, un vocabulaire restreint, une séquentialité rigide et des règles stylistiques appliquées à tous les niveaux du discours. Ces discours formalisés peuvent être par ailleurs situés le long d'un continuum, menant de ceux dont le contenu narratif est improvisé à chaque occurrence à ceux dont le contenu doit rester le plus stable possible. Dans le premier cas, ce qui reste stable entre deux occurrences, ce qui fait donc l'objet d'une transmission, c'est la technique de formalisation du discours, tandis que, dans le second, c'est l'intégralité du discours qui doit être répétée mot à mot, autant que faire se peut (Fausto, Franchetto & Montagnani 2011). Pour utiliser de manière évocatrice le vocabulaire, hélas inadéquat, de la psychologie, on pourrait dire que le premier genre discursif ne sollicite qu'une forme de mémoire procédurale tandis que le second tente de s'inscrire dans la mémoire verbale, mobilisant les ressources à la fois de la mémoire schématique et de la mémoire procédurale².

Ainsi, parfois, ce qui est transmis n'est guère qu'une technique de formalisation de n'importe quel discours associée à une ou plusieurs thématiques privilégiées par le contexte. Dans ce cas, chaque nouvelle occurrence du discours rituel est pensée comme originale, propre au talent de son énonciateur. Les chants *kanawa* et *maipuli* des Wayana sont de bons exemples de chants partiellement improvisés qui n'appartiennent à un genre rituel que dans la mesure où ils se coulent dans une forme fixe prédéfinie. Ils sont entonnés lorsque les membres de deux villages différents se rencontrent : ceux du village hôte chantent les *maipuli*, ceux du village invité les *kanawa*. Les deux genres de chants ne diffèrent que par leur mélodie, leur prosodie, leur nom et la nature de leur énonciateur (hôte ou invité). Leur contenu variable est, à chaque nouvelle occurrence, réinventé et il consiste en de légères variations sur les délices de la consommation de bière de manioc.

Voici, par exemple, un chant *maipuli* (Camargo & Kulijaman 2012) :

Enivre-moi, enivre-moi
Iwili l'a brûlée, elle l'a brûlée
C'est ainsi, c'est ainsi
Enivre-moi, enivre-moi

2. La mémoire procédurale permet l'acquisition d'automatismes qui deviennent graduellement inconscients ; la mémoire schématique permet de reconstruire des successions d'épisodes narratifs, le rappel de l'un déclenchant le souvenir de celui qui vient à sa suite ; la mémoire verbale encode la surface sonore d'un discours.

Iwili l'a brûlée
 Elle a brûlé la boisson
 Elle a brûlé la boisson
 Maintenant, maintenant, maintenant
 Maintenant, enivre-moi, boisson au devant
 Mais seras-tu assez fort ?
 Fais-le, enivre-moi
 Enivre-moi
 Iwili enivre
 Iwili l'a gâchée
 Tu l'as gâchée
 Enivre-moi

Le chanteur, Tipiti, commente la qualité de la bière de manioc qui a été préparée par Iwili : il estime que la boisson aurait pu être meilleure puisque Iwili l'a « brûlée ». La scène décrite dépend donc entièrement des circonstances pendant lesquelles le chant a été improvisé. Toutefois, l'improvisation de Tipiti n'est pas libre : elle est contrainte par un rythme, une mélodie, une intonation, un nombre de syllabes par ligne et un certain nombre de formules stéréotypées, tous propres au genre *maipuli*. Ce qui est transmis dans les chants *maipuli*, ce n'est donc pas un contenu précis, mais une forme mélodique et poétique associée à une thématique simple. Ils ne sont qu'un commentaire des festivités rituelles assujetti à une forme musicale.

Il existe toutefois de nombreux discours rituels qui doivent être, autant que faire se peut, répétés tels quels, encodés, si l'on veut, dans la mémoire verbale. Ainsi Jack Goody (1977) établit-il un contraste entre deux types d'apprentissage du discours : la « reconstruction générative », typique des sociétés de tradition orale, et la « mémorisation mot à mot », propre aux sociétés de tradition écrite. Il est assez clair que, dans le cadre d'une société amazonienne où la transmission des discours traditionnels s'effectue essentiellement de manière orale, toute mémorisation est peu ou prou reconstructive. Mais, il semble plus intéressant d'écarter ce genre de grand dualisme typologique (dont l'utilité heuristique est indéniable) pour se concentrer sur les variations internes à la mémoire reconstructive : il apparaît alors que certains genres de discours tendent plus que d'autres à solliciter une mémorisation proprement verbale, où ce qui doit être stabilisé est non seulement le contenu d'un récit mais aussi sa surface mot à mot.

Les Sharanahua, lorsqu'ils souhaitent devenir chamanes, doivent subir une initiation rituelle. Un des épisodes-clés de cette initiation est l'expérience d'une vision, après l'absorption d'un hallucinogène. Contre toute attente, le contenu de ces visions est très standardisé : tous les apprentis

chamanes voient à peu près la même chose. En effet, le contenu des visions fait l'objet d'une transmission au cours de laquelle un chamane expérimenté communique à son novice l'horizon d'attente de sa future vision. Or, cette transmission s'effectue de deux manières chez les Sharanahua : 1) le chamane raconte sur un mode prosaïque, semblable à celui adopté dans les narrations mythiques, le récit de sa propre vision passée ; 2) le novice doit apprendre par cœur des chants extrêmement formalisés, nommés *rabi*, qui sont des descriptions des visions. Les contenus des récits de vision et des chants *rabi* sont rigoureusement semblables : ils exposent une série d'interactions entre le chamane et les esprits maîtres. Ces derniers y sont décrits alternativement comme des oiseaux, des serpents, des guerriers : ils volent, empoisonnent le novice, le criblent de flèche ; ils lui transmettent des peintures corporelles, de la nourriture et même des chants. Une même histoire se coule donc dans deux genres discursifs distincts : le premier, prosaïque et encodé dans la mémoire schématique, et le second, fortement formalisé et encodé – en tout cas davantage que le premier – dans la mémoire verbale. Les effets de cette différence de mémorisation sont très nets : les chants *rabi* résistent beaucoup plus à l'innovation que les récits de vision. Tandis que ces derniers s'actualisent en intégrant des éléments nouveaux de l'environnement (soldats métis, fusils, hélicoptères, avion, commerçants, radios, etc.), les chants rituels eux ne les ont toujours pas pris en compte (Déléage 2009a).

Ainsi les chants rituels oscillent-ils entre deux pôles : soit seule la mémoire procédurale est sollicitée afin de stabiliser diverses techniques de formalisation, soit la mémorisation schématique du contenu sémantique s'allie à la mémorisation procédurale des régularités formelles afin d'atteindre, dans la mesure du possible, une mémorisation mot à mot. Il est évident que cette stabilité absolue n'est jamais atteinte : il n'est question dans ce contexte que de degrés relatifs de stabilisation à moyen terme.

Récits mythiques et chants rituels peuvent donc être distingués en fonction du type de mémorisation mis en œuvre (schématique, procédural, verbal) et du type de stabilité recherché (schématique à long terme ou « mot à mot » à très moyen terme). Cela dit, ces deux genres discursifs partagent souvent un même contenu narratif : il est alors possible d'avancer qu'ils se costabilisent l'un l'autre par transfert de contenu. Les chants *kalawu* des Wayana comportent la description précise des nombreuses séquences de la cérémonie d'initiation de même que plusieurs épisodes mythologiques ; les chants chamaniques *coshoiti* des Sharanahua peuvent intégrer des narrations mythiques entières (Déléage 2010a) ou des descriptions minutieuses de plantes et d'animaux issues du savoir

le plus ordinaire ; les chants *aleluia* rapportent, sous une forme chantée, le message qu'un prophète macuxi diffusa à la fin du XIX^e siècle. À chaque fois, les chants rituels n'ont que très peu de valeur informative inédite : ils ne font qu'appliquer une technique de formalisation discursive à un savoir qui a déjà fait l'objet d'un autre type de transmission. Il n'est pas besoin de mémoriser ni de comprendre les chants *kalawu* pour suivre les diverses séquences de la cérémonie d'initiation wayana ; les mythes que l'on retrouve dans les *kalawu* ou les *coshoiti* sont connus de la grande majorité de la population, de même que le message du prophète macuxi. Chaque fois, le contenu de ces discours rituels a subi un processus de stabilisation selon une logique qui échappe largement à sa transmission rituelle. L'inclusion de ces contenus induit certainement un effet de stabilisation en *feed-back* sur les récits mythiques et sur les séquences rituelles. De ce point de vue, mythes et discours rituels, comportements rituels et discours rituels se costabilisent, même si l'effet des discours rituels sur la stabilité des mythes et des rituels ne doit pas être surestimé.

Les procédures de stabilisation des chants rituels

Cette section présente diverses procédures susceptibles d'accroître le degré de stabilité à moyen terme de la surface mot à mot des chants rituels. Il convient de préciser d'emblée que ces techniques de stabilisation ne sont pas toujours manipulées consciemment par ceux qui se les transmettent. Puisqu'on les retrouve dans la plupart des discours rituels destinés à être répétés fidèlement, on peut penser que leur apparition n'est qu'un des effets d'une transmission qui privilégie l'exactitude de la répétition. À l'exception des modes d'inscription, on n'utilise pas ces techniques pour stabiliser les chants : c'est dans la mesure où ces chants ont été sélectionnés et stabilisés qu'ils se sont retrouvés formalisés par ces techniques cognitives.

Un premier procédé très répandu dans les traditions orales pourrait être nommé « transfert d'ordre ». Tous les discours rituels sont assujettis à des contraintes stipulant l'ordre diachronique des éléments dont ils sont composés. La forme la plus simple d'ordonnancement des chants rituels est probablement la liste ou l'énumération de noms. Ainsi, l'ossature de certains chants *kalidzamai* de la tradition initiatique des Baniwa du Rio Negro apparaît comme une liste de noms de lieux tels que « Collines des poils des esprits animaux », « Lieu des poisons », « Lieu des maisons des esprits animaux », « Maisons des esprits abeilles », « Lieu du miel », ou encore « Lieu du jour clair » (Wright 1993). Ce faisant, ils constituent de véritables cartes mentales orientées par la direction du cours du fleuve :

la mémorisation de l'ordre des éléments du chant, ici des toponymes, peut se reposer entièrement sur un savoir cartographique qui s'est transmis longtemps avant l'initiation et dans de tout autres contextes. Ce genre de transfert d'ordre est fréquent au sein des discours rituels : souvent le chant est séquencé, comme chez de nombreuses sociétés du Haut-Rio Negro, par un ordre spatial, parfois il s'appuie sur un ordre généalogique (comme chez les Amuesha selon Richard C. Smith [1977] ou les Ayoréos selon Lucas Bessire [2011]). Dans tous les cas, ces transferts d'ordre constituent une procédure de stabilisation de l'ossature du chant ; il est alors possible de remplir les « trous » laissés entre les noms énumérés, soit par des énoncés spécifiques offrant, par exemple, des détails descriptifs ou narratifs liés au nom, soit par des énoncés inlassablement répétés – il s'agit alors de parallélisme.

Le parallélisme est une procédure très populaire dans les traditions orales. Les chants *kalawu*, notamment, en font grand usage pour structurer leur contenu. Un extrait de la deuxième séquence de ce chant montre particulièrement bien la productivité du procédé (Chapuis & Rivière 2003 : 951) :

La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Pëlitëli*
 La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Pëlitëli*
 La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Majakale*
 La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Majakale*
 La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Mosile*
 La marmite de sauce, ramasse-la, toi *Mosile*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *kumu*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *kumu*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *pëwilipi*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *pëwilipi*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *wapu*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *wapu*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *ubim*
 Posez-la sous la maison dont le toit est en feuilles de *ubim*
 Posez-la à côté du *wajha*
 Posez-la à côté du *wajha*
 De ta sauce, il n'y a plus, c'est sec
 De ta sauce, il n'y a plus, c'est sec
 La poterie *tukawa*, tu l'as vidée, raclée
 La poterie *tukawa*, tu l'as vidée, raclée
 La poterie *ëliwë*, tu l'as vidée, raclée
 La poterie *ëliwë*, tu l'as vidée, raclée

De simples listes de noms ordonnés sont enchâssées dans des énoncés qui sont à chaque fois répétés : on a là un principe d'économie mémoriel fondamental et une structure qui, de par son ubiquité dans les traditions

chantées, correspond à des contraintes cognitives universelles. Les chants chamaniques *coshoiti* des Sharanahua font eux aussi usage du parallélisme afin d'organiser et de stabiliser leur contenu. Ils sont constitués de lignes d'environ sept syllabes structurées par une même mélodie. Leur unité linéaire de base consiste en la nomination de l'esprit pathogène considéré comme l'un des responsables de la maladie du patient. Ce nom est prononcé dans un langage ésotérique qu'idéalement seuls les chamanes initiés sont susceptibles de comprendre : par exemple, les esprits d'une liane aux propriétés hallucinogènes, l'*ayahuasca*, sont nommés « les queues du serpent ». Ces substitutions se coulent le plus souvent dans un modèle linéaire du type (XYZ + suffixe) où X, Y et Z sont les composants du nom ésotérique de l'esprit pathogène. Cette ligne est répétée avec quelques variations de l'un des composants du nom ou de suffixes. Elle est suivie d'une autre qui reprend le nom ésotérique sous une forme réduite ou pronominale, et lui prédique un verbe décrivant l'une de ses activités typiques : les lianes « passent d'un arbre à un autre ». La plupart du temps, le verbe reste sémantiquement cohérent pour ses deux sujets potentiels : le sens littéral du nom (les serpents) et son sens ésotérique (les lianes). Finalement, une troisième ligne exclut le nom, reprend le verbe et l'intègre dans une formule préétablie, souvent opaque mais dont la valeur sémantique a trait à la naissance ou à l'origine de cette activité ; on obtient ainsi une ligne du type (verbe + formule) : « elles ont commencé à passer d'un arbre à l'autre ».

Cette structure de base est ensuite appliquée, avec quelques variations, aux diverses caractéristiques, morphologiques ou éthologiques, de l'esprit pathogène. Par exemple :

<i>Yohuu fachi uhua-nu</i>	Les grands œufs de sorciers	(XYZ + suffixe)
<i>Arasi shoco-di</i>	Ils se sont formés	(pronom + verbe + suffixe)
<i>Shoco-tauihuahuadi</i>	Ils ont commencé à se former	(verbe + formule)

Ces lignes se réfèrent aux graines d'*ayahuasca* (« grands œufs de sorciers ») qui donnent petit à petit naissance à la liane. Même s'il existe également des sections constantes qui sont répétées à l'identique dans tous les chants *coshoiti*, leur noyau distinctif est constitué par l'intégration, dans ce genre de structure formelle paralléliste, d'une longue liste d'esprits pathogènes auxquels sont associées des séries d'attributs spécifiques (Déléage 2009a). Le caractère quasiment automatique de cette formalisation paralléliste soulage la mémoire et favorise la stabilité verbale des chants ; le parallélisme présente aussi l'avantage de constituer une forme préétablie susceptible d'accueillir de nouveaux contenus (Déléage 2009b).

De nombreux rituels adjoignent aux chants divers modes d'expression qui leur sont hétérogènes : musique instrumentale, gestualité, danse, artefacts, organisation de l'espace et de la chronologie du rituel, etc. Ces modes d'expression font chacun l'objet d'un apprentissage particulier, parfois temporellement distinct de celui des chants, mais qui, dans tous les cas, nécessite des capacités qui diffèrent largement de celles requises pour la mémorisation des discours. Pourtant, ils sont tous liés de manière intersémiotique aux chants rituels, accroissant de ce fait leur stabilité. Ainsi, les chants *maipuli* s'accompagnent systématiquement de pas de danses et d'une musique instrumentale qui leur sont spécifiques. Un autre exemple, mieux connu, est celui des cérémonies *tule* des Wayāpi de Guyane française. Elles font se succéder une série de dix à quarante pièces associées à une suite préalablement choisie au sein d'un assez vaste répertoire. Chacune de ces pièces est nommée ; par exemple, la « suite du bousier » comprend seize pièces (Beudet 1983 : 171-187) dont les noms sont :

<i>Anilasekelelu</i>	chauve-souris
<i>Makwasili</i>	batarà cendré
<i>Yuwe</i>	grenouille
<i>Kwata</i>	atèle
<i>Anilayu</i>	chauve-souris
<i>Suwi</i>	perdrix
<i>Tuluwa</i>	jarre (à bière)
<i>Pilipiliya</i>	mot wayana
<i>Palawa</i>	perroquet
<i>Waliwowo</i>	arbre
<i>Paipayo</i>	oiseau
<i>Yakami pialolo</i>	deux oiseaux
<i>Yakami</i>	agami
<i>Yakalepape</i>	griffes du caïman
<i>Yu'i</i>	rainette
<i>Ka'i</i>	sapajou

Chacun de ces noms correspond à plusieurs modes 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 sont enchâssés dans une structure répétitive, de sorte que l'ensemble des contenus est organisé de manière paralléliste. Ainsi, les chants consistent le plus souvent en l'énoncé répété du nom spécifique de la pièce (*Anilasekelelu*, *Anilayu*, etc.) ou en une courte phrase composée à partir de ce nom (*Kwata palayko*, « les singes atèles se balancent par la queue » ; *Suwi iapewala*, « le dos de la perdrix est rayé »). Ce nom ou cette phrase

est entouré par la répétition rythmée d'une syllabe dépourvue de signification sémantique (*ten ten...*), qu'on retrouve dans tous les chants de la suite. Voici le chant correspondant à la pièce de la chauve-souris : *Anilasekelelu anilasekelelu ten ten anilasekelelu ten ten*. Et voici le chant traduit par « les singes atèles se balancent par la queue » : *Kwata palayko kwata palayko ten ten kwata palayko ten ten* (*Ibid.* : 176-177). De la même manière, chaque pièce musicale fait 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 qu'on retrouve dans chacune des pièces (Beudet 1997). Finalement, la danse cérémonielle est calée sur la structure rythmique de base : c'est 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 – une structure de base très répandue en Amazonie. Au sein de cette structure constante viennent parfois s'insérer des danses variables, des « saynètes », en rapport avec le nom spécifique de la pièce ; il semble que, la plupart du temps, il s'agisse d'imitations de certains aspects du comportement de l'animal éponyme (Beudet 2010). La cérémonie *tule* des Wayāpi fait donc intervenir des danses, de la musique et des chants qui, tous, sont organisés en relation 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 intersémiotique de tous ces composants rituels ne peut guère qu'engendrer un nouvel effet de costabilisation de leurs contenus respectifs (Menezes Bastos 2007 ; Niemeyer Cesarino 2011).

Les Teko de Guyane française accomplissaient une cérémonie en tous points similaire à celle des Wayāpi. Cependant, on sait également qu'ils utilisaient une technique d'inscription afin de mémoriser l'ordre de succession des pièces d'une suite [fig. 1]. Le spécialiste qui dirigeait le rituel enfilait, les uns à la suite des autres sur une cordelette de coton, de petits objets qui figuraient chacun un nom de pièce ; ces objets prenaient la forme d'une partie corporelle de l'animal nommé (une plume d'oiseau, une pince

Fig. 1 Cordelette teko
(in Délégue 2010 : 176)

de crabe, une touffe de poils de pécari, etc.) ou de sa figuration, sculptée sur un morceau de balsa (un oiseau, un banc, etc.). Chaque objet de la cordelette renvoyait 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. La sériation linéaire de ces variables le long de la cordelette permettait la mémorisation de leur ordre d'occurrence au cours du rituel (Déléage 2010b).

La présence d'une telle technique d'inscription dans une cérémonie d'une société à tradition orale permet de revenir sur la distinction entre deux types de mémorisation du savoir formulée par Jack Goody. On voit que ce dualisme typologique, comme la plupart des distinctions de ce genre, est certes envisageable, mais ignore tout de ce qui fait l'intérêt d'une étude de la transmission des rituels. L'introduction d'une technique d'inscription telle que l'écriture au sein des procédures de transmission du discours rituel a évidemment eu des effets importants, dépassant de loin l'objectif initial qui était très probablement de stabiliser les contenus sous une forme canonique (Nagy 2000 ; Assmann 2010). L'écriture n'est cependant qu'une technique d'inscription parmi de nombreuses autres, dont le chapelet des Teko, et ces méthodes ne sont que des cas particuliers de mise en correspondance de modes d'expression hétérogènes avec le discours rituel. Or, toutes ces techniques (transfert d'ordre, parallélisme, intersémiotité, inscriptions) ont un impact stabilisateur sur le contenu du discours rituel : toutes facilitent la mémorisation de sa surface « mot à mot ». Une problématisation adéquate se gardera donc d'opposer une mémorisation « générative » à une mémorisation « exacte », elle essaiera plutôt de mesurer les degrés de variabilité de la mémorisation des discours rituels, qui est toujours peu ou prou « générative », en prenant en compte les différents facteurs utilisés afin de maîtriser ces variations.

Les règles de distribution des chants rituels

Si les chants rituels doivent, à la différence des récits mythiques notamment, être répétés le plus exactement possible et, ainsi, tendre à faire usage de diverses procédures de stabilisation de leur contenu, c'est qu'ils s'inscrivent à l'intérieur d'institutions. Dans le cadre d'une approche épidémiologique de la culture, une institution est « un processus de distribution d'un ensemble de représentations, processus qui est gouverné par des représentations appartenant à cet ensemble même » (Sperber 1996 : 104). Par exemple, si un récit mythique peut n'être propagé qu'en vertu de ses propriétés internes qui le rendent pertinent et facile

à mémoriser, il peut néanmoins devenir une institution si le moment de son occurrence est contraint par une règle stipulant qu'il doit être raconté uniquement au cours d'une occasion spéciale. Le récit mythique devient alors un discours rituel, forme élémentaire d'institution.

Toute institution rituelle se définit donc comme un ensemble de règles organisant la transmission des éléments (gestes, artefacts, chants, etc.) du rituel. Le nombre et la nature de ces règles dépendent évidemment de l'institution. Il s'agit ici d'évaluer l'effet sur les chants rituels des différents types de règles auxquelles ils sont soumis. Dans les institutions étudiées, les règles les plus importantes concernent : les modalités d'occurrence des chants, c'est-à-dire le contexte adéquat de leur énonciation rituelle (quand ? où ?) ; la distribution des chants, c'est-à-dire les limites du sous-ensemble de la population qui y a accès (qui ?) ; et les phénomènes d'attribution d'autorité qui fournissent aux chanteurs de bonnes raisons pour répéter ces chants (pourquoi ?). Chacune de ces règles de transmission a des effets particuliers sur la stabilité des chants : elles conditionnent la qualité de la mémorisation, la quantité de chants mémorisée, la nature du processus de mémorisation choisi et, dès lors, le recours à de nouvelles procédures de stabilisation. Comme les chants rituels, ces règles institutionnelles sont des faits culturels ; elles doivent donc elles-mêmes être transmises puis stabilisées ; et elles se transforment. Les règles d'occurrence des chants rituels ne seront abordées qu'en passant, dans la mesure où leur effet est assez évident : plus on répète un chant, mieux on le mémorise (Whitehouse 2000). Les pôles extrêmes de cette règle de « distribution temporelle » pourraient être, d'un côté, les rituels d'initiation qui ne se déroulent que lorsqu'une cohorte suffisante a atteint l'âge d'être initiée et, de l'autre, les chants chamaniques à vertu cynégétique que certains Aguaruna chantent, au moins mentalement, à peu près quotidiennement.

Les règles de distribution des chants permettront de commencer l'analyse. Les chants rituels se caractérisent soit par une forte distribution au sein d'une population, soit par une faible distribution. Comme pour les règles d'occurrence, cette distinction est gradualiste : il s'agit de deux pôles entre lesquels toutes sortes de distributions médianes peuvent avoir lieu. Le premier pôle réunit les discours rituels qui sont très largement distribués au sein d'une population. Ainsi, les chants *maipuli* des Wayana sont accessibles à tous les participants du rituel *maraké*, donc, virtuellement, à tous les membres de la population wayana. Les chants *aleluia* des Ingarikó, quant à eux, sont distribués dans toute la communauté des adhérents au messianisme. La forme ou le contenu formalisé de ces chants varie peu au cours du temps. La conséquence de cette stabilisation des discours rituels au sein d'une population relativement importante est

que la complexité des chants demeure faible ou, et c'est la même chose, que leur longueur reste très réduite. De sorte que, ce qui reste constant dans les chants *maipuli* des Wayana se limite à la répétition de formules stéréotypées au sein d'une structure mélodique typique. Quant aux chants *aleluia*, s'ils doivent être transmis tels quels, c'est-à-dire répétés entièrement sans qu'il y ait (théoriquement et dans des limites sur lesquelles il faudra revenir) de place pour l'improvisation, ils sont toutefois très courts, de l'ordre de quelques lignes indéfiniment réitérées. En voici un exemple typique (Azevedo de Abreu 2004 : 85-86) :

Les jeunes filles sont en train de prier, Père
 Aidez-les, Père
 Les jeunes filles sont en train d'apprendre à parler, Père
 Les jeunes filles sont en train de changer de peau, Père
 Écoutez-les, Père

Par ailleurs, les chants *maipuli* et *aleluia* ne font pas l'objet d'un apprentissage spécifique : ils ne se transmettent qu'au cours de leur occurrence dans le cadre d'une cérémonie collective. On voit ainsi se dessiner la corrélation caractéristique de ce pôle qui associe distribution étendue, chants courts et aisés à comprendre et absence d'apprentissage dédié.

Le second pôle s'établit symétriquement au premier, à partir d'une corrélation entre faible distribution des discours rituels, ce qu'on nommera « expertise », et grande complexité du contenu transmis (longs chants ou large répertoire de chants de taille moyenne). Le processus de transmission typique de ce pôle est la ritualisation d'une relation dyadique entre un enseignant et un apprenti. La conséquence la plus courante de ce genre d'institution est que l'énoncé des chants en dehors du cadre pédagogique est rendu, d'une manière ou d'une autre, opaque : le non-expert qui participe au rituel (par exemple, le patient dans un contexte thérapeutique) ne comprend pas ou quasiment pas le contenu du discours rituel. Dès lors, aucune transmission ne peut avoir lieu en dehors de l'institution qui codifie la relation pédagogique unissant un apprenti à son maître.

Les chants *kalawu* entonnés au cours des rituels d'initiation des Wayana appartiennent typiquement à ce pôle. Il s'agit d'une série de treize chants qui doivent être récités consécutivement. Dans une des versions retranscrites, le texte complet totalise 1300 lignes et sa récitation peut durer plusieurs heures (Chapuis & Rivière 2003). Les *kalawu* sont énoncés « dans une langue secrète, incompréhensible aux Wayana, dont une partie des mots est du wayana déformé par inversion ou adjonction de syllabes, mais dont beaucoup sont empruntés à des langues probablement

disparues » (Hurault 1968 : 122). De plus, « la connaissance de cette langue et la récitation du texte nécessitent un apprentissage de plusieurs mois. Cette formation est totalement différente de celle du chamane » (*Ibid.*). Distribution experte, longs chants opaques, apprentissage dédié : il s'agit là d'une corrélation parfaite de tous les ingrédients typiques de ce pôle.

Les chants chamaniques *coshoiti* appartiennent à ce même pôle. Seuls les chamanes, une petite minorité de la société sharanahua, peuvent mémoriser un large répertoire de ces chants, de taille moyenne, mais d'une grande complexité lexicale. Ce répertoire leur a été transmis par un maître au cours d'une cérémonie d'initiation de plusieurs mois durant laquelle ils ont dû rester isolés de leur communauté, s'abstenir de toute relation sexuelle, respecter un strict jeûne et ingérer une longue liste de substances toxiques ou hallucinogènes. Finalement, la méthode de substitution lexicale jointe à une prosodie rapide et peu audible font de la récitation de ces chants en contexte thérapeutique, c'est-à-dire en présence du patient non expert, un acte de parole faisant intervenir toutes les dimensions de la communication, sauf celle du décodage du contenu (Déléage 2009b). De ce fait, aucune transmission indirecte ne peut réellement s'effectuer au cours de ce genre d'occurrences masquées (Buchillet 1983 ; Niemeyer Cesarino 2008).

Les corrélations caractéristiques de ces deux pôles n'ont rien d'absolu. Ainsi, dans le cadre du premier pôle, où la distribution des chants rituels au sein d'une population est importante et où les discours à transmettre sont assez courts, il peut exister des règles explicites gouvernant les processus de transmission : certaines occurrences des discours seront ostensiblement destinées à l'instruction des apprentis. En Amazonie, un bon exemple de ce phénomène est constitué par la transmission des formules magiques. Ces formules, destinées à guérir de légers maux, à favoriser la chasse, à accélérer la croissance des cultigènes ou à séduire un partenaire, se transmettent à l'occasion d'une relation pédagogique pensée comme telle : lorsqu'un Aguaruna du nord de l'Amazonie péruvienne souhaite apprendre quelques-unes des formules magiques nommées *anen*, il doit demander à un ancien de lui transmettre une partie de son répertoire. Celui-ci pourra d'abord lui demander un paiement, puis il obligera son disciple à rester isolé de sa communauté pendant une période déterminée au cours de laquelle il devra s'abstenir de relations sexuelles et respecter un jeûne. C'est dans ce contexte que l'ancien lui fera ingérer du jus de tabac tout en lui transmettant ses *anen* pour, par exemple, attirer le gibier (Brown 1985 : 82-83) :

Les singes-araignées arrivent
 Les singes-araignées arrivent
 Ils viennent de cette colline
 Les singes-araignées arrivent
 Ils viennent avec leurs rudes enfants
 Ils viennent sans me voir
 Ils viennent de cette colline
 Ils viennent de cette colline
 Fils, fils
 Parlez-vous pour me rendre malchanceux ?
 Parlez-vous pour me rendre malchanceux ?
 Vous parlez pour attirer les singes-araignées
 Vous parlez pour attirer
 Je tirerai le singe-araignée
 En haut, tout là-haut, je tirerai
 En haut, tout là-haut, je tirerai
 J'enduis les pourtours du dard du poison *kapok*
 J'enduis les pourtours du dard du poison *kapok*
 Je vais tuer ce singe
 En haut, tout là-haut, je vais le pointer
 Je vais toucher ses fruits *wampa*
 Je vais toucher ses fruits *wampa*
 Je vais toucher et transpercer
 Je vais toucher et transpercer
 Ainsi, je ne manque jamais le singe-araignée
 Ainsi, je ne manque jamais le singe-araignée

On remarquera que le langage du chant est très formalisé : au-delà de sa structure mélodique standardisée, il fait aussi bien usage de la répétition que du parallélisme, et on y repère quelques substitutions lexicales qui ont une fonction typique d'opacification (l'expression « fruits *wampa* », par exemple, désigne les intestins du singe). On sait, par ailleurs, que la plupart des Aguaruna connaissent de telles formules magiques avec cette règle de distribution importante stipulant que les femmes tendent à mémoriser des formules liées à l'horticulture tandis que les hommes se spécialisent dans les formules à visée cynégétique. On connaît des traditions similaires chez les peuples de langues jivaro et candoshi (Descola 1993 ; Surrallès 2003), chez les Ayoréo (Bessire 2011), les Wayana (de Goeje 1955), les Akuriyó (Jara 1996), les Pemon (Koch-Grunberg 1982 ; Armellada 1972) et de nombreuses autres sociétés amazoniennes.

La forte distribution de ces formules magiques est donc à mettre en corrélation avec la brièveté de leur contenu discursif et avec un degré d'opacité somme toute assez faible. Néanmoins, la coexistence d'un apprentissage institutionnalisé et d'une forte distribution produit un effet intéressant : chaque occurrence non pédagogique des formules,

par exemple lorsqu'elles sont utilisées par un chasseur aguaruna pour attirer le gibier, est une occurrence masquée. En effet, les *anen*, après qu'ils ont été appris, ne sont proférés que dans des contextes de solitude complète, souvent simplement répétés mentalement ou même sifflés. Dans tous les cas, il n'y a aucune place pour une transmission indirecte en dehors de la relation dyadique d'apprentissage. L'unique occurrence de transmission des *anen* est donc l'interaction pédagogique, directe et ritualisée. Ces processus d'acquisition pouvant se multiplier auprès de différents anciens, ce n'est qu'au fil du temps et à force de paiements qu'il devient possible d'élargir son répertoire ; certains Achuar connaissent ainsi des centaines de ces courtes formules (Taylor & Chau 1983). Ils deviennent alors eux-mêmes des anciens, aptes à enseigner une partie de leur savoir aux membres de la nouvelle génération.

Les chants largement distribués qui ne font pas l'objet d'un apprentissage dédié sont également sensibles à cette variable temporelle. La quantité de discours rituels susceptible d'être mémorisée peut s'accroître avec le temps, c'est-à-dire avec le renouvellement des occurrences finalisées. C'est là ce qu'on pourrait nommer l'argument Barth-Houseman : dans les rituels d'initiation, où transmission et occurrence coïncident, ce sont les jeunes initiés, ceux qui ne participent plus à la cérémonie en tant que novices mais, pour la première fois, en tant qu'initiés, qui apprennent réellement les procédures rituelles, les discours en constituant une partie. En effet, l'initiation elle-même n'est pas un cadre propice pour la transmission de discours formalisés à des novices terrorisés, souffrants et épuisés ; par contraste, les occurrences subséquentes offrent un contexte parfait pour le bon déroulement de cette transmission (Barth 2002 ; Houseman 2002). On distingue alors la dynamique qui se crée dans ce genre de cérémonie collective : plus on assiste à un nombre élevé d'occurrences rituelles, plus on engrange de connaissances, plus on connaît de discours rituels, plus on appartient à une faible proportion de la population, plus la distribution du répertoire de discours dont on dispose est faible. On observe ainsi comment il est possible de passer d'un pôle à un autre en accentuant progressivement une distribution inégale du savoir rituel.

Autorité et transmission des chants rituels

Pourquoi, la finalité pratique du rituel étant donnée, certains discours doivent-ils être mémorisés d'une certaine manière plutôt que d'une autre ? Pourquoi certains discours doivent-ils être répétés si fidèlement qu'ils en viennent à être structurés par une série de procédures de stabilisation ?

Pourquoi certains chants rituels doivent-ils être transmis au plus de membres possible d'une société tandis que d'autres sont réservés à une élite d'experts ? Une partie de la réponse à ces questions réside dans le simple fait que tout discours rituel se transmet au nom d'une autorité (Sperber 1996 ; Severi 2008). C'est cette autorité qui légitime, en partie, la nécessité de la répétition, la vérité du discours ou encore l'efficacité de son occurrence finalisée. C'est également la nature de cette autorité qui rend importantes, le cas échéant, la fidélité de la transmission et l'exactitude de la reproduction des chants. Et c'est toujours au nom de l'autorité que l'on peut légitimer des modes de transmission, de distribution, d'occurrence variés. En somme, l'autorité, si on se place du point de vue de celui qui répète le discours rituel, permet de stabiliser l'institution et ses contenus (il s'agit certes d'une causalité partielle).

Cette section montre comment trois types d'autorité, chacun associé à des genres discursifs spécifiques, peuvent être corrélés à des formes distinctes d'institutionnalisation de la transmission des chants rituels. Un premier type d'autorité consolidant la transmission rituelle est d'ordre social : c'est une simple autorité humaine. Il s'agit là d'un phénomène que connaissent bien les anthropologues de terrain. À la question trop générale « Pourquoi participez-vous à ce rituel ? », on obtient souvent des réponses un peu évasives : « Parce que tout le monde le fait », « Parce que c'est ainsi que mon père, ma mère, mes grands-parents, etc., le faisaient et m'ont appris à le faire », « Parce que si je ne le fais pas, je serai pénalisé d'une manière ou d'une autre », ou encore « Parce que c'est notre tradition ». De telles réponses proviennent la plupart du temps de non-experts, mais également de spécialistes rituels lorsqu'ils veulent couper court à un entretien (« Parce que c'est ainsi que mon maître me l'a appris »). Ces recours abrupts à l'autorité humaine ne s'effectuent que lorsqu'un étranger pose une question qui n'a habituellement pas à être posée ; ils sont spontanés et n'ont pas véritablement besoin d'être transmis. S'ils forment un rudiment de réflexivité vis-à-vis de l'action rituelle, susceptible d'être entretenu par n'importe qui, ils ne résument pas à eux seuls l'ensemble des formes d'autorité rituelle. Tous les discours rituels étudiés jusqu'à présent font appel à cette forme élémentaire d'autorité lorsqu'il s'agit de légitimer leur mode de transmission ; les chants *maipuli* sont cependant les seuls à n'invoquer *que* cette autorité-là.

Cette autorité humaine se complexifie de diverses manières, suivant souvent les modèles organisationnels dans lesquels baigne une société donnée. On a vu, par exemple, que la tradition jivaro des formules magiques était caractérisée par une distribution sociale particulière : chez les Achuar, les *anent* « se transmettent à travers des liens consanguins

et/ou affinaux selon des lignes strictement sexuées : le plus communément de la belle-mère ou de la mère à la belle-fille ou à la fille, du beau-père ou du père au beau-fils ou au fils et du beau-frère aîné au beau-frère cadet » (Taylor & Chau 1983 : 92). Les « discours de chef » des Kuikúro du Haut-Xingu forment un autre exemple pertinent. Ils combinent des séquences de formules figées, réglées par une prosodie spécifique, et doivent être prononcés au cours de divers contextes rituels ; or, ils ne se transmettent qu'entre chef et aspirant chef, en ligne consanguine masculine ou par le biais d'un paiement (Franchetto 2000). La situation se complique encore lorsque les rituels s'organisent autour de la transmission de prérogatives, d'objets cérémoniels et de discours qui ne doivent pas sortir de leur clan spécifique et qui sont hérités en ligne paternelle. En Amazonie, on connaît une telle distribution clanique des discours rituels, liés à des mythes d'origine distincts, dans les grandes cérémonies collectives des sociétés du Haut-Rio Negro (Hugh-Jones 2010). Ce genre de distribution sociale de l'autorité induit souvent des phénomènes de contestation, de concurrence, de compétition, voire de courses aux armements entre les différents clans et les différents savoirs. Cette complexification sociale de l'autorité humaine doit également être prise en compte par l'anthropologue dans la mesure où ce dernier est toujours partie prenante dans ces problématiques. La transcription, la traduction et, surtout, la publication des discours rituels des sociétés de « tradition orale » se heurtent à des problèmes de propriété intellectuelle qui ont d'abord été soulevés au sein d'ensembles culturels où la distribution sociale de ces discours est très différenciée, mais qui, de fait, concernent toutes les populations amazoniennes (Brown 1998 ; de Vienne & Allard 2005).

Les récits mythiques fournissent un deuxième type d'autorité légitimant la transmission des chants rituels. En Amazonie, les humains ont le plus souvent hérité leur répertoire de chants rituels (et, le cas échéant, les autres composants du dispositif rituel) d'animaux mythiques. Ainsi, l'origine des chants *kalawu* est bien connue de tous les Wayana : un mythe explique comment un homme qui était parti chasser et s'était perdu rencontra successivement plusieurs animaux qui lui transmirent les éléments du rituel d'initiation *maraké*. C'est un oiseau, le cassique cul-jaune, qui lui transmet le chant *kalawu* au cours de cet épisode :

« Le *kalawu* était autrefois chanté par l'oiseau cassique *pajakwa*, lors du *maraké* appliqué à ses enfants. Alalikama fut le premier à apprendre le *kalawu*. Lorsqu'il se perdit en forêt, il entendit le cassique cul-jaune chanter le *kalawu* à ses enfants. Alalikama l'apprit. Ainsi naquit le *kalawu* chez les Wayana. C'est la raison pour laquelle les Wayana le répétèrent et préparèrent le *maraké* pour leurs enfants, comme le fit le cassique cul-jaune avec les siens » (Camargo & Kulijaman 2012).

Chez les Sharanahua, l'origine des chants *coshoiti* fait également l'objet d'un récit mythique où l'on découvre que leurs auteurs furent les anacondas (Déléage 2009a), tandis qu'un mythe aguaruna explique que c'est un singe-araignée qui enseigna aux humains les formules magiques (Brown 1985). On pourrait multiplier les exemples à l'envi. Dans tous les cas, la légitimité de la chaîne de transmission du discours est garantie par l'autorité originelle d'un ancêtre mythique : pas le cassique, l'anaconda ou le singe-araignée tels qu'ils existent aujourd'hui, mais leurs ancêtres qui savaient parler et qui possédaient l'ensemble des attributs humains. L'autorité des discours rituels est ainsi certifiée non seulement par un appel vague à la tradition ou par le prestige d'un membre de la société, mais aussi par un ancêtre mythique. En effet, les chants rituels répétés aujourd'hui ne sont, si l'on accorde crédit à ces récits mythiques, qu'une reproduction des discours rituels originels, tels qu'ils furent transmis aux humains par le cassique, l'anaconda ou le singe-araignée des temps mythiques. La combinaison de l'autorité humaine et de cette autorité surnaturelle devait tendanciellement inciter les héritiers humains de ces chants à les répéter de la manière la plus exacte possible, c'est-à-dire à les stabiliser autant que faire se peut.

Le troisième type d'autorité n'est pas exclusif, loin s'en faut, des deux premiers : en général, il se surajoute à eux. On le repère pour l'essentiel dans les dispositifs chamaniques, en particulier dans le genre de discours qu'on nomme souvent « récit de vision ». Car le chamane ne peut pas se contenter de rappeler l'autorité mythique de la tradition qu'il perpétue : il doit aussi, la plupart du temps, entrer en contact avec des entités surnaturelles, notamment les « esprits maîtres », qui lui transmettront directement leurs chants. Pour ce faire, c'est à nouveau un récit distinct des chants rituels qui doit d'abord être transmis : un récit de vision. Voici, par exemple, le résumé d'un récit de vision de Picha, un chamane sharanahua :

« Les esprits maîtres viennent les uns à la suite des autres. Je les vois venir jusqu'à moi, je les vois descendre. Leurs peintures corporelles descendent jusqu'à moi, sans que je puisse rien y faire. C'est la puissance de l'ayahuasca qui descend jusqu'à moi, sans que je puisse rien y faire. Je vois aussi venir vers moi les fleurs des esprits des plantes. Cela se passe ainsi. Apparaît alors l'escalier des étrangers, l'escalier de métal. Les esprits maîtres descendent par là, en sautant. Tous ensemble, ils ressemblent à un grand filet de pêche, venant de là-haut, il tombe et me recouvre entièrement. Je les vois venir. Ils arrivent nombreux, leur langue rentre et sort de leur bouche en faisant ce bruit "*siro, siro*". L'anaconda agit sur ma pensée. Il a mis dans sa bouche une boule de tabac qui lui noircit les dents. Il m'attrape par les pieds, souffle sur mon corps. Je le vois venir au milieu de nombreux autres. L'anaconda me fait sentir mon corps comme une boule. Il me fait tourner en m'attrapant par le cou. Je vois les esprits maîtres venir en chantant :

“*ya, ya, ya*”. Un autre que moi pourrait pleurer : les voyant ainsi, Bairo, lui, pleurerait. La grande radio commence alors à fonctionner, j’entends : “*ti, ti*”. J’entends la radio du grand bateau et d’autres esprits maîtres, de nombreux autres apparaissent. Pour moi, les esprits maîtres commencent à chanter : “*bato yari iquicai, uayari icapu...*”. Je les ai entendus chanter ainsi de nombreuses fois » (Déléage 2009a : 156-157).

De manière surprenante, les récits de ce genre se caractérisent par une grande homogénéité dans le chamanisme amazonien : on y reconnaît un même glissement ontologique généralisé, passant de manière insensible de multiplicités d’esprits humanoïdes richement ornés à des séries d’individuations animales ou végétales ; on y repère un même usage, plus ou moins métaphorique selon les cas, d’éléments issus du monde des Blancs (véhicules, radio...) ; et, enfin, la plupart de ces récits comportent trois séquences typiques (Chaumeil 1983 ; Arévalo Valera 1986 ; Payaguaje 1990 ; Descola 1993 ; Gallois 1996 ; Langdon 2002 ; Kopenawa & Albert 2010). La première décrit l’agression que subit le chamane novice : si cette agression peut être interprétée de multiples manières (le novice est fléché, ingéré, intoxiqué, etc.), elle est toujours le fait des entités surnaturelles. La deuxième séquence donne lieu à l’établissement d’une relation sociale entre le novice et une ou des entités surnaturelles. Cette relation, dérivée de la sociologie ordinaire du groupe du chamane, peut prendre de nombreuses formes : mariage, adoption, domestication, etc. Finalement, au cours de la dernière séquence, les entités surnaturelles transmettent leur pouvoir, des objets cérémoniels et des chants rituels au novice qui devient ainsi un chamane. Le récit de Picha ne comporte que la première et la dernière séquence : on voit d’abord comment il est agressé par l’anaconda, puis comment les esprits maîtres lui transmettent leurs chants.

Le novice doit écouter ces récits de vision avec attention : ils décrivent l’horizon de ce qu’il devra percevoir lorsque les épreuves physiques auxquelles son maître le soumet l’auront suffisamment affaibli. Le récit sera alors transformé en une série d’événements perçus de manière hallucinatoire ou rêvée : le contact avec les entités surnaturelles sera ainsi établi. C’est très souvent lorsqu’ils se retrouvent dans de tels états de conscience altérée que les novices commencent à apprendre les chants chamaniques ; mais, dans tous les cas, une telle expérience constitue une « preuve » directe, du moins beaucoup plus directe que pour les récits mythiques, de l’origine de ces chants. Cette forme d’autorité est nécessairement en corrélation avec une forme d’apprentissage dédiée où la transmission ne se déroule pas en même temps que l’occurrence finalisée. On la trouve certes dans la transmission du chamanisme, mais on l’observe également, plutôt sous une forme diluée, dans la transmission des formules magiques. Cette autorité surnaturelle se superpose à l’autorité humaine du chamane

qui instruit le disciple, qui lui apprend « réellement » les chants chamaniques ; il s'agit là d'un phénomène de duplication très courant dans les chamanismes amazoniens (Déléage 2009b). Souvent, le récit de vision ne fait d'ailleurs que calquer sa description de l'interaction entre le chamane et les esprits maîtres sur la relation pédagogique qui unit le novice et son instructeur.

Cette autorité visionnaire, qui s'inspire toujours, au moins de manière schématique, des récits préexistants de l'autorité mythique, joue un rôle causal important dans la sélection de son mode de transmission propre. Elle induit en général un phénomène d'expertise par lequel de longs chants opaques se transmettent dans le cadre d'une instruction spécifique unissant un maître à son élève. La duplication des séquences du récit de vision et de celles de l'instruction humaine est un effet de cette forme d'autorité rituelle. L'autorité visionnaire est ainsi logiquement liée à un des pôles de distribution du discours rituel : celui où l'expertise se conjugue avec une grande complexité doctrinaire.

La transmission des chants rituels est donc toujours légitimée par une référence à une forme d'autorité qui peut s'incarner dans diverses entités, humaines, ancestrales ou surnaturelles. Cette référence se retrouve dans des genres discursifs spécifiques comme le mythe et le récit de vision, mais aussi au sein d'actes de parole plus ordinaires. Ces discours épistémologiques décrivent des entités pensées comme les détenteurs originels des chants, comme les maillons initiaux de la chaîne de transmission (Déléage 2009a). Ces différentes autorités sont essentielles à la fois à la stabilisation des chants rituels et aux modalités d'institutionnalisation de leur transmission. Dès lors que se passe-t-il lorsque ces autorités traditionnelles sont contestées ?

Innovations rituelles et modulations de l'autorité

L'autorité prophétique, singulièrement complexe, va fournir l'occasion de mettre à l'épreuve l'ensemble des outils analytiques que l'approche épidémiologique des discours rituels a permis de forger. Pour ce faire, on prendra pour exemple le seul mouvement messianique d'origine amérindienne qui se soit stabilisé durablement en Amazonie : le mouvement *aleluia* initié, au cours des années 1880, par le prophète Pichiwön. Ce genre de situation culturelle, où une innovation rituelle rompant avec les procédures et les contenus traditionnels doit néanmoins trouver les moyens de se propager puis de se stabiliser, va pouvoir jouer dans ce contexte le rôle d'expérience cruciale.

Pichiwön, un Macuxi qui avait très probablement résidé au nord de la Guyane britannique, à proximité d'une mission anglicane, eut une vision de Dieu. Dans les années 1960, Henry Grant, spécialiste rituel patamona, conservait encore le souvenir de cette vision fondatrice ; voici un court résumé de son récit :

« Pichiwön accompagna deux prêtres en Angleterre. Tandis qu'il étudiait et réfléchissait, il eut une vision durant laquelle il entendit Dieu. Après une longue conversation, Dieu lui montra la beauté du paradis promis aux Indiens, puis il lui donna un livre parfumé couvert d'écritures qui contenait l'*aleluia*. Il lui ordonna de ne pas le montrer aux prêtres anglais. Lorsque Pichiwön revint chez lui, il transmet à son peuple les danses et les chants *aleluia*. Après sa mort, un de ses successeurs, Abel, propagea le message et le rituel de Pichiwön chez les Kapon » (Butt-Colson 1971 : 32-48).

Les chants *aleluia* proclamaient que les Indiens se transformeraient bientôt en Blancs immortels, riches de nombreux biens manufacturés, et qu'un des moyens d'accélérer le processus était d'organiser des cérémonies *aleluia* telles que décrites dans la « Bible » et que Dieu avait remise à Pichiwön. Ces chants étaient proférés dans un cadre rituel très proche de celui des cérémonies macuxi traditionnelles (consommation de bière de manioc et danses collectives), à ceci près qu'il intégrait quelques éléments empruntés aux rituels chrétiens, par exemple l'agenouillement régulier ou l'édifice nommé « église ». Le langage des chants assimilait, quant à lui, des vocables étrangers comme *aleluia* ou *aypilipin*, ce dernier terme étant dérivé de « I believe in Him » (Azevedo de Abreu 2004).

Le récit de vision et la nouvelle liturgie de Pichiwön se propagèrent à une vitesse impressionnante sur une étendue délimitée par les réseaux commerciaux de la région. Ils se répandirent dans l'ensemble des groupes pemon et kapon et se stabilisèrent durablement chez ces derniers. Lorsque Frederick W. Kenswil (1946) effectua une enquête chez un des groupes kapon, les Akawaio, il ne tarda pas à noter la généalogie des noms qui liaient le responsable contemporain du mouvement au prophète fondateur. Ainsi l'*aleluia* de Pichiwön avait-il d'abord été transmis à Abel, puis à Christ, puis à Queen Mule et, enfin, à Awaima. Quelques années plus tard, Audrey Butt (1960) fut même en mesure de confronter la version idéalisée de cette transmission telle qu'entretenu par un responsable rituel akawaio, John Charlie [fig. 2], à la version « réelle » qu'elle reconstruisit à partir d'entretiens et de recoupements divers.

Fig. 2
Version idéalisée
de la diffusion
de l'*aleluia*
selon John Charlie
(in Butt 1960 : 89).

Le prophète Pichiwön s'inscrivait dans une logique chamanique lorsqu'il obtint sa vision fondatrice : il affirmait que les chants et le dispositif rituel qu'il souhaitait diffuser lui avaient été transmis directement par Dieu. Ce faisant, il niait toute transmission humaine. On peut aisément mettre en doute cette affirmation dans la mesure où le dispositif dansé était dérivé des cérémonies collectives traditionnelles, où de nombreux éléments étaient empruntés au christianisme et où le mouvement s'ancrait dans une continuité au moins partielle avec une série d'autres mouvements prophétiques régionaux qui s'étaient propagés sporadiquement sans parvenir à se stabiliser à partir des années 1830. Toute l'originalité de Pichiwön (et vraisemblablement de la plupart des mouvements prophétiques) fut de conférer une nouvelle finalité à ces dispositifs rituels empruntés et agglomérés : celle, contenue dans son message, stipulait que la participation au rituel garantirait une forme de salut lors de la venue du Messie qui transformerait les Indiens en riches Blancs immortels. La diffusion de son récit de vision original fut par conséquent aussi importante que celle de sa liturgie rituelle et de ses chants.

Du point de vue des adhérents à ce messianisme, l'autorité des chants rituels provenait certes de Dieu mais également du prophète Pichiwön. Ainsi, tandis que le lien entre Pichiwön et les chants *aleluia* le situait dans une relation d'autorité de type chamanique, celui qui unissait ses adhérents à ces mêmes chants était plus proche d'une relation d'autorité de type mythique, le récit de vision de Pichiwön remplaçant le récit mythologique. Pour l'adhérent, l'autorité légitimant la transmission des chants *aleluia* n'était ni un ancêtre mythique ni une entité surnaturelle avec laquelle on pouvait entrer directement en contact ; c'était une autorité complexe combinant, d'une part, la transmission des chants de Dieu à Pichiwön sous la forme d'une vision puis, d'autre part, de Pichiwön à ses disciples sous la forme du récit de la vision. L'autorité prophétique s'appliquait donc aux prières rituelles du mouvement dans la mesure où elle était explicitée dans un récit de vision qui décrivait une interaction unique entre un prophète et une entité surnaturelle. Cela implique que les adhérents au mouvement ne pouvaient eux-mêmes faire l'expérience de cette interaction pédagogique : au contraire des récits de vision chamaniques qui ne sont transmis que pour être vérifiés directement, les récits de vision prophétiques ne sont normalement que cités, ils ne sont pas « décitables ».

Du point de vue historique, le mouvement *aleluia* est assez exceptionnel car il est possible d'évaluer les différents degrés de variation du récit de vision de Pichiwön et des chants *aleluia* eux-mêmes. En effet, en partie en raison de leur brièveté, de leur formalisation rigide et de leur incessante répétition rituelle, les chants *aleluia* ont relativement peu varié au cours

de leur histoire : le refrain « *aleluia* » se serait même stabilisé depuis plus de 150 ans. Cela contraste avec le récit de vision de Pichiwön qui ne semble jamais avoir été transmis de manière formalisée. Certes, chez certains groupes, en particulier chez les Patamona, le récit est resté assez homogène au cours du temps (Butt-Colson 1971 ; Whitehead 2002). Toutefois, plusieurs dynamiques ont contribué à le transformer et donc à redéfinir l'autorité surnaturelle légitimant la transmission des chants *aleluia*. D'abord, une tendance se mit très tôt en place : les adhérents au message messianique de Pichiwön se répartirent entre, d'un côté, un spécialiste rituel et, de l'autre, la masse de ses fidèles. Or, la transmission du dispositif rituel d'un spécialiste à un autre s'effectua sur un mode de type chamanique : chaque nouveau spécialiste rituel expérimentait lui aussi une vision, très semblable à celle de Pichiwön, où il interagissait avec des entités surnaturelles. On peut aisément le vérifier dans les cas des Akawaio Abel et Christ, dont les récits de vision ont été transmis et recueillis (Butt 1960). Chaque nouveau spécialiste rituel « décitait » le récit de vision du prophète ; il héritait d'ailleurs parfois de cette expérience un certain nombre de nouveaux chants qu'il mettait alors en circulation. La distinction entre spécialiste rituel et adhérents ne reposait donc pas sur la quantité de chants rituels mémorisée, mais sur l'accès aux entités surnaturelles au cours d'une vision (et donc sur la capacité à « inventer » de nouveaux chants). Le récit de vision original de Pichiwön restait néanmoins répété et bien connu, et les nouveaux visionnaires se présentaient explicitement comme des successeurs du prophète macuxi.

Si le mouvement *aleluia* s'éteignit relativement tôt chez les Pemon, ses chants ressurgirent plus tard dans un nouveau contexte : au sein du mouvement de San Miguel qui se propagea au début des années 1970. Du point de vue du dispositif liturgique et des discours transmis, l'homogénéité entre ce nouveau mouvement messianique et le mouvement *aleluia* était extrêmement importante. Néanmoins, l'autorité légitimant la transmission et la diffusion des chants ne reposait plus sur le récit de la vision de Pichiwön, ni même sur sa vérification par un spécialiste rituel, mais sur un nouveau récit de vision. Lucencia, une femme pemon, était entrée directement en contact avec l'archange San Miguel et ce dernier lui avait transmis un message messianique comparable à celui de Pichiwön, accompagné de chants et de nouvelles consignes rituelles. Ainsi, la transmission des mêmes chants *aleluia* était maintenant légitimée par un nouveau récit de vision qui « décitait » le récit de Pichiwön sans que le nom du prophète soit même mentionné (Thomas 1976). Une alternative à ce type de dynamique a été observée dans les années 1990 chez les Ingarikó, un des groupes kapon résidant au Brésil. Pour eux, le souvenir du récit

de vision original de Pichiwön semblait s'être effacé. Nulle généalogie de prophètes « décitant » la vision de Pichiwön n'était invoquée. L'origine des chants et de la cérémonie *aleluia* remontait selon eux aux « temps des anciens », c'est-à-dire à un passé presque mythologique. Chez les Ingarikó, le processus par lequel une autorité prophétique devient, sous l'effet corrosif de la mémoire, une autorité de type mythique s'était ainsi quasiment achevé à la fin du ^{xx}e siècle (Azevedo de Abreu 2004).

L'autorité prophétique diffère ainsi de l'autorité mythique et de l'autorité visionnaire par l'établissement d'une séparation nette entre un processus de transmission originel (de l'entité surnaturelle au prophète) et un processus de transmission dérivé (du prophète à ses adhérents). Les adhérents, lorsqu'ils chantent, ne citent ni des ancêtres mythiques ni des entités surnaturelles avec lesquelles ils sont entrés en contact, mais seulement les paroles du prophète. Ce type d'autorité est caractérisé par au moins deux traits particuliers : il poursuit une finalité prosélyte et il est relativement instable. Son instabilité est rendue manifeste par le fait qu'il est toujours susceptible de redevenir une autorité visionnaire (comme dans le cas du mouvement de San Miguel) ou de se transformer en une autorité mythique (comme chez les Ingarikó). Les deux autres types d'autorité apparaissent donc plus stables. Ensuite, dans la mesure où l'autorité prophétique apparaît comme une nouveauté, elle doit convaincre de sa propre pertinence, elle doit sans cesse chercher de nouveaux adhérents (dans des limites culturelles certes bien définies). Cette caractéristique de l'autorité prophétique a pour effet que l'institution qu'elle légitime se situe nécessairement sur le pôle où une large distribution des chants rituels est associée à une longueur modeste et à une réelle transparence sémantique. La stabilisation de ces chants ne pose de ce fait pas problème, comme on l'a vu dans le cas des prières *aleluia*.

Toutefois, le prophète Pichiwön perçut d'emblée tout l'intérêt que revêtait une technique de ses concurrents chrétiens, eux aussi engagés dans une course au prosélytisme. Ils utilisaient l'écriture afin de traduire, d'imprimer et de propager leurs propres chants rituels. Comme de nombreux chamanes amazoniens, Pichiwön comprit que ces livres permettaient d'accroître l'autorité et la stabilité des discours qui y étaient inscrits. C'est pour cela que son récit de vision comprenait une séquence où Dieu lui transmettait une « Bible » contenant les chants *aleluia* (Déléage 2010c), mais aussi que certains rituels *aleluia* comportèrent l'usage cérémoniel de véritables techniques d'inscription, comparables aux cordelettes des Teko. Ainsi, au début du ^{xx}e siècle, William, un spécialiste akawaio de l'*aleluia*, montra au missionnaire Cary-Elwes un document qu'il considérait comme au moins aussi important que les livres de son concurrent [fig. 3] :

« Les dessins du haut, me dirent-ils, représentaient les bateaux dans lesquels viendraient toutes les bonnes choses qu'ils attendaient. William prit le papier dans la main gauche puis de la main droite il indiqua chaque figure, l'une après l'autre, commençant par celle située en haut à droite, tout en expliquant : "Ceci est un bateau rempli de fusils, Ceci est un bateau rempli de poudre à fusil, Ceci est un bateau rempli d'amorces, Ceci est un bateau rempli de munitions, Ceci est un bateau rempli de couteaux, Ceci est un bateau rempli de vêtements, etc., etc." » (Butt-Colson 1998 : 76-77).

Fig. 3 Papier de l'*aleluia*
(in Butt-Colson 1998 : 76)

Près d'un siècle plus tard, Susan Staats découvrit que William ne faisait alors que réciter un genre singulier de chant, un *maiyin*, qui d'habitude vient clore les cérémonies *aleluia*. Ces chants, au parallélisme très rigide, sont un peu plus longs que les prières ordinaires : entre deux parties figées inlassablement répétées viennent s'intercaler des listes de noms dont voici un exemple (Staats 2003 : 49) :

Le trône des vêtements
Le trône des perles
Le trône de la nappe
Le trône du couteau
Le trône de la hache
Le trône de la poudre à fusil
Le trône des munitions
Le trône des amorces
Le trône des fusils

Le document du prophète William notait donc, sous forme de lignes ondulées, l'ordre des éléments variables de son chant (les éléments constants comme le « bateau », devenu un « trône » dans la version contemporaine, n'apparaissant que dans les deux premières occurrences). Il s'agissait là d'une variation aniconique de la cordelette des Teko : chaque nom variable n'étant « figuré » que par des tracés similaires, seule la séquentialité du chant était matérialisée, à la manière des chapelets de prières. Le prophète faisait ainsi coup double : d'un côté, il s'appropriait le prestige et l'autorité de l'écriture des missionnaires en leur empruntant l'idée et, en partie, l'apparence de leurs livres ; de l'autre, il accroissait la stabilité d'un chant rituel plus long que les autres en utilisant une nouvelle technique d'inscription.

Dans les années 1970, le mouvement de San Miguel, étroitement lié au mouvement *aleluia*, résolut son propre problème de diffusion et de stabilisation maximale en employant lui aussi un nouvel arsenal technologique. Son message messianique fut propagé par le biais d'une technique d'inscription cartographique : le « plan du prophète », transmis à Lucencia par l'archange San Miguel, représentait les obstacles sur la route du Paradis et les moyens liturgiques qui permettraient de les surmonter [fig. 4]. Quant à ses prières rituelles, très proches des chants *aleluia*, elles se diffusèrent en « haute-fidélité » grâce à la distribution de séries de cassettes analogiques sur lesquelles elles étaient enregistrées (Thomas 1976).

Fig. 4
Plan du prophète
(in Thomas 1976 : 43)

Cette étude d'une série de traditions amazoniennes très différentes aura démontré l'intérêt d'une approche épidémiologique du discours rituel, approche qui s'inscrit dans la continuité de toutes celles qui tentent d'identifier les facteurs psychologiques et écologiques plus généraux de la stabilisation culturelle. À l'encontre d'une perspective essentialiste, il n'a pas été question de délimiter une liste de propriétés inhérentes aux chants rituels. À l'encontre d'une perspective classificatoire, il n'y a aucun besoin de définir des idéaux-types du rituel d'initiation, du chamanisme ou du prophétisme. Tout en conservant une approche comparatiste, il a fallu, au contraire, partir de l'idée que les traditions rituelles se composaient d'éléments hétérogènes dont les degrés de stabilité sont variables et sur lesquels agissent des facteurs de natures diverses. Dès lors, la détermination d'une série de facteurs universels, procédures mnémoniques ou règles institutionnelles, a permis de montrer comment leurs multiples mais contraignantes corrélations étaient susceptibles d'expliquer, au moins partiellement, pourquoi certains chants rituels se sont propagés et stabilisés sous leur forme actuelle plutôt que sous une autre. C'est l'étude de ces facteurs précis, plutôt que des « chants rituels » en général, qui porte en elle la possibilité d'une anthropologie renouvelée pour laquelle les tentatives de définition de la « culture », de la « tradition » ou du « rituel » n'apparaîtront que comme autant de problèmes mal posés.

*Centre national de la recherche scientifique
Laboratoire d'anthropologie sociale, Paris
deleagepierre@hotmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Amazonie/*Amazonia* – chants rituels/*ritual songs* – stabilisation culturelle/*cultural stabilization* – transmission – tradition orale/*oral tradition* – chamanisme/*shamanism* – prophétisme/*prophetism* – Wayana – Sharanahua – Ingarikó.

Albert, Bruce & Alcida Rita Ramos, ed.

2002 *Pacificando o branco. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo, Ed. UNESP-IRD.

Arévalo Valera, Guillermo

1986 « El ayahuasca y el curandero Shipibo-Conibo del Ucayali (Perú) », *América indígena* 46 (1) : 147-161.

Armellada, Cesáreo de

1972 *Pemontón Taremurú (los tarén de los Indios Pemon)*. Caracas, Universidad católica Andrés Bello – Instituto de investigaciones históricas, Centro de lenguas indígenas.

Assmann, Jan

2010 *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris, Aubier (« Collection historique »).

Azevedo de Abreu, Stela

2004 *Aleluia e o banco de luz. Messianismo indígena no norte amazônico*. Campinas, CMU Publ. – Unicamp.

Barth, Fredrik

2002 « Review of "Harvey Whitehouse, *Arguments and Icons. Divergent Modes of Religiosity* (Oxford, Oxford University Press, 2000)" », *Journal of Ritual Studies* 16 (2) : 13-16 [www.pitt.edu/~strather/Review%20Forum%20Whitehouse.pdf].

Bartlett, Frederic C.

1932 *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, The University Press.

Beaudet, Jean-Michel

1983 *Les Orchestres de clarinettes tule des Wayāpi du Haut-Oyapock*. Nanterre, Université Paris 10, thèse de doctorat.
1997 *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tule des Wayāpi*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et musiques » 3).

2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris, Éd. du CTHS (« Le regard de l'ethnologue » 23).

Bessire, Lucas

2011 « *Ujnarone Chosite* : Ritual Poesis, Curing Chants and Becoming Ayoreo in the Gran Chaco », *Journal de la Société des Américanistes* 97 (1) : 259-289.

Bloch, Maurice

1974 « Symbols, Song, Dance and Features of Articulation : Is Religion an Extreme Form of Traditionnal Authority ? », *European Journal of Sociology* 15 (1) : 55-81.

Boyer, Pascal

2001 *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*. Paris, R. Laffont.

Brown, Michael F.

1985 *Tsewa's Gift. Magic and Meaning in an Amazonian Society*. Washington, Smithsonian Institution Press.
1998 « Can Culture Be Copyrighted ? », *Current Anthropology* 39 (2) : 193-222.

Buchillet, Dominique

1983 *Maladie et mémoire des origines chez les Desana du Uaupès. Conceptions de la maladie et de la thérapeutique d'une société amazonienne*. Nanterre, Université Paris 10, thèse de doctorat.

Butt, Audrey

1960 « The Birth of a Religion », *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 90 (1) : 66-106.

Butt-Colson, Audrey

1971 « Hallelujah Among the Patamona Indians », *Antropologica* 28 : 25-58.
1998 *Fr. Cary-Elwes S.J. and the Alleluia Indians*. Georgetown, University of Guyana.

Camargo, E. & M. Kulijaman

2012 *Le Monde musical et mythique des Wayana de Guyane française* [à paraître].

Chapuis, Jean & Henri Rivière, eds

2003 *Wayana eitoponpë. Une histoire orale des Indiens Wayana*. Matoury, Ibis Rouge.

Chaumeil, Jean-Pierre

1983 *Voir, savoir, pouvoir. Le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien*. Paris, Éd. de l'EHESS (« Recherches d'histoire et de sciences sociales » 8).

Déléage, Pierre

2009a *Le Chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Recherches américaines » 8).

2009b. « Les Savoirs et leurs modes de transmission dans le chamanisme sharanahua », *Cahiers d'anthropologie sociale* 5 : 63-86.

2010a « Mythes et chants rituels chez les Sharanahua », *Ateliers d'anthropologie* 34 [<http://ateliers.revues.org/8566#quotation>].

2010b « Une pictographie amazonienne : à propos des chapelets émerillons du musée du quai Branly », *Gradhiva* 12 : 176-197.

2010c « Rituels du livre en Amazonie », *Cahiers des Amériques latines* 63-64 (1) : 229-250.

Descola, Philippe

1993 *Les Lances du crépuscule. Relations Jivaros, Haute-Amazone*. Paris, Plon (« Terre humaine »).

Fausto, Carlo

2002 « Faire le mythe : histoire, récit et transformation en Amazonie », *Journal de la Société des Américanistes* 88 : 69-90.

Fausto, Carlo, Bruna Franchetto & Tommaso Montagnani

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

Franchetto, Bruna

2000 « Rencontres rituelles dans le Haut-Xingu : la parole du chef », in Aurore Monod-Becquelin & Philippe Erikson, eds, *Les Rituels du dialogue. Promenades ethno-linguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Recherches thématiques » 6) : 481-510.

Gallois, Dominique Tilkin

1996 « Xamanismo Waiãpi : nos caminhos invisíveis, a relação i-paie », in Esther J. Langdon, ed., *Xamanismo no Brasil. Novas perspectivas*. Florianópolis, Ed. da UFSC : 39-74.

Goeje, Claudius Henricus de

1955 *Les Indiens Oayana*. Paris, Institut géographique national.

Goody, Jack

1977 « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagre », *L'Homme* 17 (1) : 29-52.

Houseman, Michael

2002 « Review of "Harvey Whitehouse, *Arguments and Icons. Divergent Modes of Religiosity* (Oxford, Oxford University Press, 2000)" », *Journal of Ritual Studies* 16 (2) : 18-22 [www.pitt.edu/~strather/Review%20Forum%20Whitehouse.pdf].

Hugh-Jones, Stephen

2010 « Entre l'image et l'écrit : la politique tukano de patrimonialisation en Amazonie », *Cahiers des Amériques latines* 63-64 (1) : 195-228.

Hurault, Jean

1968 *Monographie de la Guyane française, 5. Les Indiens Wayana de la Guyane française. Structure sociale et coutume familiale*. Paris, Orstom.

Jara, Fabiola

1996 *El Camino del Kumú. Ecología y ritual entre los akuriyó de Surinam*. Quito, Abya-Yala.

Kenswil, Frederick W.

1946 *Children of the Silence. An Account of the Aboriginal Indians of the Upper Mazaruni River, British Guiana.* Georgetown, Interior Development Community.

Koch-Grunberg, Theodor

1982 [1924] *Del Roraima al Orinoco.* Caracas, Ed. del Banco central de Venezuela.

Kopenawa, Davi & Bruce Albert

2010 *La Chute du ciel. Paroles d'un chaman yanomami.* Paris, Plon (« Terre humaine »).

Langdon, Esther Jean

2002 « A Tradição narrativa e aprendizagem com yagé (ayahuasca) entre os Índios Siona da Colômbia », in Beatriz C. Labate & Wladimir S. Araujo, eds, *O Uso ritual da ayahuasca.* São Paulo, FAPESP / Campinas, Mercado de Letras : 67-93.

Menezes Bastos, Rafael José

2007 « Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do sul : estado da arte », *Mana* 13 (2) : 293-316 [www.scielo.br/pdf/mana/v13n2/01.pdf].

Nagy, Gregory

2000 *La Poésie en acte. Homère et autres chants.* Paris, Belin (« L'Antiquité au présent »).

Niemeyer Cesarino, Pedro de

2008 *Oniska. A poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental.* Rio de Janeiro, Universidade federal do Rio de Janeiro, tese de doutorado.
2011 « Entre la parole et l'image : le système mythopoétique marubo », *Journal de la Société des Américanistes* 97 (1) : 223-257.

Orr D., Carolina & Juan E. Hudelson

1971 *Cuillurguna. Cuentos de los Quichuas del Oriente ecuatoriano.* Quito, Houser.
Payaguaje, Fernando

1990 *El Bebedor de yaje.* Rio Aguarico, Vicariato apostólico de Aguarico.

Severi, Carlo

2008 « Autorités sans auteur : formes de l'autorité dans les traditions orales », in Antoine Compagnon, ed., *De l'autorité.* Paris, Odile Jacob (« Travaux du Collège de France ») : 93-122.

Smith, Richard Chase

1977 *Deliverance from Chaos for a Song. A Social and a Religious Interpretation of the Ritual Performance of Amuesha Music.* Ithaca, Cornell University, Ph.D.

Sperber, Dan

1996 *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture.* Paris, Odile Jacob.

Sperber, Dan & Lawrence A. Hirschfeld

2004 « The Cognitive Foundations of Cultural Stability and Diversity », *Trends in Cognitive Science* 8 (1) : 40-46.

Staats, Susan K.

2003 *Communicative Ideology in Kapon Religious Discourse.* Bloomington, Indiana University, Ph.D.

Surrallès, Alexandre

2003 *Au cœur du sens. Perception, affectivité, action chez les Candoshi.* Paris, CNRS Éd. – Éd. de la MSH (« Chemins de l'ethnologie »).

Taylor, Anne Christine & Ernesto Chau

1983 « Jivaroan Magical Songs », *Amerindia* 8 : 87-128
[http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_08_04.htm].

Thomas, David J.

1976 « El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemon », *Antropologica* 43 : 3-52.

Vienne, Emmanuel de & Olivier Allard

2005 « Pour une poignée de dollars ? Transmission et patrimonialisation de la culture chez les Trumai du Brésil central », *Cahiers des Amériques latines* 48-49 (1-2) : 127-145. [www.iheal.univ-paris3.fr/IMG/CAL/cal48-49-etudes2.pdf].

Whitehead, Neil L.

2002 *Dark Shamans. Kanaimà and the Poetics of Violent Death*. Durham-London, Duke University Press.

Whitehouse, Harvey

2000 *Arguments and Icons. Divergent Modes of Religiosity*. Oxford-New York, Oxford University Press.

Wright, Robin M.

1993 « Pursuing the Spirit : Semantic Construction in Hohodene *Kalidzamai* Chants for Initiation », *Amerindia* 18 : 1-40. [http://celia.cnrs.fr/FichExt/Am/A_18_01.htm].

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Pierre Déléage, *Transmission et stabilisation des chants rituels*. — Cet article développe une approche épidémiologique du discours rituel en prenant appui sur la comparaison de trois genres de chants rituels amazoniens (Wayana, Sharanahua, Ingarikó). À l'encontre de perspectives essentialistes ou classificatoires, nous n'essayons ni de définir des propriétés inhérentes à ces chants, ni d'établir des types idéaux de leurs contextes rituels (initiation, chamanisme, prophétisme). Nous partons au contraire de l'idée que les traditions rituelles sont composées d'éléments hétérogènes dont les degrés de stabilité sont variables et sur lesquels agissent divers facteurs qui permettent d'expliquer, au moins partiellement, pourquoi certains chants rituels se sont propagés et stabilisés sous leur forme actuelle plutôt que sous une autre, dans le contexte d'une transmission orale de la tradition. Nous identifions les différentes procédures (transferts d'ordre, degrés de formalisation discursive, intersémiotité et inscription) qui peuvent être utilisées afin de rendre plus stable le contenu des chants rituels. Puis, en partant de l'idée que la diffusion de ces chants est indissociable de leur enchaînement dans une institution, nous décrivons comment les règles de distribution des chants, ainsi que les processus d'attribution d'autorité qui légitiment leur transmission, exercent une influence fondamentale sur la stabilité et la propagation de ces phénomènes culturels. Nous montrons finalement comment la prise en compte de l'ensemble de ces facteurs permet de renouveler la compréhension des innovations rituelles.

Pierre Déléage, *Towards an Epidemiology of Ritual Chants*. — This article applies and develops an epidemiological approach to the analysis of ritual discourse, comparing three distinct genres of Amazonian ritual chants (Wayana, Sharanahua, Ingarikó). Unlike in essentialist or classificatory approaches, the aim here is not to identify the inherent properties of chants, nor to establish ideal types of their ritual context (initiation, shamanism, prophetism). Instead, the article takes as its starting point the idea that ritual traditions are composed of heterogeneous elements with varying degrees of stability, which are influenced by a range of different factors. The analysis of these different factors allows us to understand the morphology of ritual chants, why those that spread and stabilise within oral traditions take the form they do. I begin by identifying the different types of procedure (order transference, degrees of discursive formalisation, intersémioticity and inscription) that help stabilise the content of ritual chants. Then, working from the assumption that the diffusion of ritual chants depends on their location within an institutional apparatus, I explore the chants' rules of distribution and the types of authority that legitimise their transmission, focussing on how they influence the stability and spread of these cultural phenomena. Finally, I show how the combined analysis of these different factors offers us a new way of understanding ritual innovation.