



HAL
open science

Tule & sound systems : musiques en mouvement chez les Teko de l'Oyapock (Guyane)

Florent Wattelier

► To cite this version:

Florent Wattelier. Tule & sound systems : musiques en mouvement chez les Teko de l'Oyapock (Guyane). Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100163 . tel-03838600

HAL Id: tel-03838600

<https://theses.hal.science/tel-03838600>

Submitted on 3 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Membre de l'université Paris Lumières

Florent Wattelier

Tule & sound systems

*Musiques en mouvement chez les Teko de l'Oyapock
(Guyane)*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 06/12/2021
en vue de l'obtention du doctorat de Ethnomusicologie de l'Université Paris
Nanterre
sous la direction de M. Jean-Michel Beaudet (Université Paris Nanterre)

Jury* :

| | | |
|------------------|-------------------------|--|
| Rapporteur·e : | Mme. Anne Damon-Guillot | Professeure, Université de Saint-Étienne |
| Rapporteur·e : | M. Éric Navet | Professeur émérite, Université de Strasbourg |
| Membre du jury : | M. Philippe Erikson | Professeur, Université Paris Nanterre |
| Membre du jury : | Mme. Dana Rappoport | Directrice de recherche, CNRS |



*tule &
sound
systems*

musiques en mouvement
chez les Teko de l'Oyapock

RESUME

Cette thèse porte sur les pratiques musicales d'un groupe des basses terres amazoniennes, se définissant aujourd'hui comme les Teko (anciennement, les Émerillon), installé dans l'est des Guyanes à la confluence du fleuve Oyapock et de la rivière Camopi. Elle s'intéresse premièrement aux orchestres de clarinettes *tule*, forme musicale présentée comme ancienne et endogène. Elle s'attarde ensuite sur les musiques amplifiées et importées (zouk, konpa, reggae et rap) jouées lors des réunions de boisson sur des systèmes de sonorisation (*sound systems*) ou chantées et enregistrées par de jeunes musiciens. Cette ethnographie cherche à retranscrire les grands mouvements d'une pensée musicale et festive traversée par les notions de fluidité, de répétition et d'abondance. Elle s'attache à examiner les dynamiques d'appropriation, d'échanges, de branchements et de circulations à l'œuvre dans la constitution de ces différents champs musicaux. Cette recherche se propose également de replacer ces pratiques musicales dans le cadre plus large de l'élaboration du milieu sonore. À travers le son et la musique, elle interroge la société teko, dans sa complexité et dans sa dynamique de négociation de son rapport au temps. Enfin, elle veut montrer comment les pratiques culturelles réfléchissent l'élaboration d'un sentiment collectif et d'un rapport au monde, tous deux au croisement de multiples intentionnalités. Se dessine en creux une reproduction performative et processuelle de l'identité et de l'altérité, et un mode d'existence se définissant comme un balancement entre la conscience de soi, du groupe et du monde.

Mots-clés : Teko ; pratiques musicales ; *tule* ; amplification ; circulations ; performance

Tule & Sound Systems :
The Dynamics of Musical Practices Among the Teko of the Oyapock
(French Guiana)

The dissertation is about the musical practices of an Amazonian lowland group, defining itself as the Teko people (formerly, the Emerillon), settled to the east of the French Guiana, at the confluence of the Oyapock and Camopi rivers. It first studies the orchestras of *tule* clarinets, a musical form presented as an old and endogenous one. It then reviews amplified and imported musical genres (zouk, konpa, reggae and rap), which are played during drinking gatherings on sound systems, or sung and recorded by some young musicians. This ethnographic research seeks to depict the significant movements of a musical, festive thought driven by the notions of fluidity, repetition and abundance. It endeavors to construe the dynamics of appropriation, exchanges, connections and circulations at play in the constitution of these different musical fields. The research also aims to put the musical practices into the larger frame of the elaboration of the sound milieus. Through sound and music, it examines the Teko society in its complexity and in the dynamics of its relationship with time. Finally, it intends to show how cultural practices at large reflect the formulation of a feeling of collectiveness and of a relationship to the world, both at the junction of multiple intentionalities. It draws the idea of a performative and processual production of identity and alterity, and a way of existing defining itself as a balance between self, collective and global consciousness.

Keywords: Teko; musical practices; *tule*; amplification; circulations; performance

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes celles et ceux qui, d'année en année, ont participé à mon cheminement sur les rives de l'Oyapock, et plus particulièrement :

Jean-Michel Beaudet, pour son soutien, ses encouragements et ses critiques tout au long de ce doctorat ;

Éric Navet, pour ses précieux conseils et sa confiance au moment de me prêter les bandes sonores de cinquante ans de recherche sur l'Oyapock ;

Anne Damon-Guillot, Philippe Erikson, Éric Navet et Dana Rappoport, pour avoir gracieusement accepté de composer le jury de ce travail ;

James Panapuy, pour son accueil, ses histoires et ses éclairages, et les soirées de musique et de boisson ; à Adeline Juan, pour toutes les calebasses de cachiri, de *takaka* et les douces attentions ;

Joachim Panapuy, Adjela / Jean-Etienne Couchili, et Takulumã / André Suitman pour les échanges renouvelés à chaque démonstration de flûte ou de clarinette, et pour avoir joué le jeu du micro et de la caméra ; à leur femme pour leur patience ;

René Monerville, pour son regard bienveillant et sa vision du monde, et pour son talent au clavier ; à Christelle Suitman, pour sa générosité ;

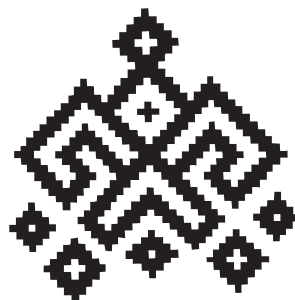
Lucien Panapuy, Siméon Monerville et Daniel Panapuy, les chanteurs *makan* : *elekuwapa* ; Serge Suitman, pour les sessions de guitare konpa ;

Thomas Mouzard, alors conseiller à la Direction des Affaires Culturelles de Guyane, Céline Frémaux, Claire Couly et Bertrand Goguillon du Parc Amazonien de Guyane ainsi qu'à la délégation territoriale de l'Oyapock, pour leur attention et toute leur confiance ;

Matthieu Prual, Ronan Courty, Alan REGARDIN, Ronan Prual et Mathieu FISSON du groupe *No Tongues*, dont le projet « Les Voies de l'Oyapock » a donné une autre dimension à cette recherche ;

tous les musiciens et les musiciennes croisés à Camopi et qui ont contribué à remplir de leurs sons chacun de mes séjours sur l'Oyapock ;

ma famille et mes amis, particulièrement Carole Camphyn, Nader Beizaei et Hugo Massa, pour leurs relectures et leur soutien.



Cette thèse a été préparée au sein du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM) du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC, UMR 7186, CNRS-Université Paris Nanterre).

Maison des Sciences de l'Homme Mondes
21, allée de l'Université
92023 Nanterre CEDEX

GRAPHIE ET TRANSCRIPTION

Les habitants du moyen Oyapock au cœur de ce travail sont polyglottes car ils sont quotidiennement amenés à parler plusieurs langues : le teko, langue maternelle, en famille et au village, le wayãpi pour les échanges avec leurs voisins, le créole pour les relations extra-communautaires, le français face à l'administration et aux institutions nationales, et le portugais lors de visites et d'achats sur la rive brésilienne. Dans les chapitres suivants, les termes et expressions d'une autre langue que le français sont écrits en italique. Certains termes comme « cachiri » ou « calimbé », bien que non référencés dans les dictionnaires de la langue française, sont écrits en caractères droits. Leur emploi commun dans les écrits scientifiques suggère leur appartenance à une forme de langue véhiculaire, d'où l'absence de marquage particulier.

Les mots teko sont transcrits selon l'usage qui est fait dans les travaux antérieurs sur cette langue (MAUREL 1998 ; 2020). Cette transcription utilise les signes de l'alphabet phonétique international (A.P.I.) sauf dans les cas suivants :

| Teko | A.P.I. | Prononciation |
|------|--------|----------------------------|
| e | ɛ | mer |
| ê | ɛ̃ | vin |
| ĩ | | [i] nasalisé |
| î | | [i] nasalisé |
| o | ɔ | pomme |
| ö | ə | œuf |
| õ | ɔ̃ | oignon |
| ũ | | [u] nasalisé |
| y | j | yaourt |
| ' | ʔ | occlusion glottale |
| l | r | l'espagnol « caro » |
| ng | ŋ | mangue |
| ñ | ɲ | oignon |
| tch | tʃ | Tchad |
| dj | dʒ | djinn |

Les symboles ① à ②① présents dans la marge du texte renvoient aux extraits sonores joints à ce travail. On trouvera un index de ces extraits p.342.

Un lexique des termes vernaculaires (en teko, créole et français) est présenté à la fin de ce travail (p.317).

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| RESUME | 1 |
| REMERCIEMENTS..... | 3 |
| GRAPHIE ET TRANSCRIPTION..... | 5 |
| SOMMAIRE | 7 |
| | |
| INTRODUCTION..... | 8 |
| PREMIERE PARTIE – OYAPOCK : HISTOIRE, MILIEU ET TERRITOIRE | 25 |
| CHAPITRE 1 – LE MILIEU ET LE TERRITOIRE..... | 29 |
| CHAPITRE 2 – ESSAI D’HISTOIRE SOCIOPOLITIQUE..... | 44 |
| CHAPITRE 3 – BRANCHEMENTS ET CIRCULATIONS | 58 |
| DEUXIEME PARTIE – CACHIRI : FÊTE ET MUSIQUE..... | 77 |
| CHAPITRE 4 – LE TEMPS DE LA FETE..... | 79 |
| CHAPITRE 5 – PARURES ET POSTURES | 102 |
| CHAPITRE 6 – DES CLARINETTES..... | 114 |
| CHAPITRE 7 – LE MOUVEMENT MUSICAL | 146 |
| CHAPITRE 8 – DU ZOUK..... | 181 |
| CHAPITRE 9 – MIXAGE ET AMPLIFICATION | 203 |
| TROISIEME PARTIE - MAKAN : JOUER POUR LE MONDE..... | 241 |
| CHAPITRE 10 – LA FIN DE LA TRADITION | 244 |
| CHAPITRE 11 – LE CHANT DE LA JEUNESSE | 279 |
| CONCLUSION | 308 |
| | |
| LEXIQUE | 318 |
| BIBLIOGRAPHIE | 321 |
| DISCOGRAPHIE | 342 |
| FILMOGRAPHIE..... | 342 |
| EXTRAITS SONORES | 343 |
| TABLE DES MATIERES..... | 347 |
| TABLE DES FIGURES | 350 |

INTRODUCTION

Une fête, des musiques

L'évènement était annoncé depuis plusieurs semaines à Camopi. Des affichettes dactylographiées avaient été placardées sur les murs du centre du bourg (mairie, épicerie, bureaux du Parc Amazonien, écoles). Elles annonçaient un grand cycle d'activités « sportives et culturelles » pendant deux jours au village Chantole, près du bourg sur la rivière Camopi – un évènement organisé par Christian Chanel, le fils du maire d'alors. Au programme : matchs de football, de volley, tir à la corde, mât de cocagne, et « danses traditionnelles ». Au village Saint Soi, on parle distraitemment de rassembler une équipe de sportifs pour participer au tournoi de volley. On discute sur le groupe de danseurs qui participera. Même si rien n'est officiellement annoncé, il se dit que ce sera Adjela / Jean-Etienne Couchili qui mènera la danse.

La famille Chanel, en plus d'avoir comme patriarche le maire de la commune (au moment des faits), est l'une des familles teko anciennement établies sur la Camopi. Ils habitent le village Chanel, faisant clairement face au bourg de Camopi, dans un certain confort. Le père de Joseph Chanel (le maire), Tsădet, était un chanteur et chamane *padze* reconnu dans la communauté. Adjela / Jean-Etienne Couchili est également le fils d'une figure notable locale, le chamane et meneur de danse *dzale'et* Kutsili, aujourd'hui disparu. Il est, avec Joachim Panapuy, l'un des deux *dzale'et*, spécialiste du jeu des clarinettes *tule*, des chants et des danses

associés, encore en activité sur le moyen Oyapock. Joachim Panapuy est un danseur expérimenté, capable de rassembler un bon groupe de danseurs autour de lui ; il a été invité de nombreuses fois à faire montre de ses talents de musicien loin du village (en Guyane, en métropole, jusqu'à Miami). Mais son parcours personnel fait que cet homme est devenu de plus en plus réticent à danser lorsque les bonnes conditions (économiques notamment) ne sont pas réunies.

Jean-Etienne habite un village en amont du bourg sur la rivière Camopi – compter vingt minutes en pirogue à moteur depuis le bourg. Il y vit assez modestement entouré de ses fils, filles, beau-fils et belles-filles. Selon sa disponibilité et son humeur, nous nous retrouvons chez lui pour filmer et enregistrer ses démonstrations de chant et de jeu des clarinettes *tule*. Ces dernières semaines, ces sessions de travail se sont intensifiées. Jean-Etienne y convie Takulumã / André Suitman, son beau-fils et danseur expérimenté, pour jouer ensemble les pièces responsorielles du répertoire de *tule*. Une manière pour eux de répéter les pièces qu'ils joueront d'ici peu pour la fête au village Chantole.

Une dizaine de jours avant la fête, les préparatifs s'organisent au village Chantole. On installe l'aire de volley sur un terrain plat au bord du fleuve. On désherbe le centre du village pour n'y laisser que la terre nue, et y dresser un mât de cocagne taillé dans un tronc de bois canon. La maitresse des lieux, accompagnée de quelques autres femmes commence la préparation du cachiri qui sera servi aux invités.

Tôt le matin des festivités, Adjela/Jean-Etienne et Takulumã/André sont partis en forêt, couper les bambous nécessaires à la fabrication des clarinettes. De retour au village, les danseurs se sont attelés à la préparation des instruments : découpe des tubes de bambou, assemblage des paires, préparation des anches et accordage. Une fois cela terminé, tous sont allés se parer pour la danse : pagne rouge long, couronne de plumes *kanetat*, brassières et jambières en fils de coton, sonnailles de cheville, et peintures corporelles au genipa. Adjela/Jean-Etienne glisse dans ses brassières deux paires de grandes plumes de toucan qui amplifient chacun de ses mouvements. Puis tous montent en pirogue pour se rendre sur le lieu des festivités. On les entend venir, leurs pas font résonner les sonnailles qui s'agitent à leurs chevilles.

L'ambiance au village change avec la fin du jour. Les sportifs laissent place à la petite assemblée déjà installée sur les bancs sommaires disposés tout autour de la

place de danse. Sur l'un des côtés a été dressée une scène en échafaudage suffisamment grande pour accueillir une table de DJ (console de mixage, amplificateur, ordinateur et contrôleur numérique), le DJ lui-même et quelques hommes de son équipe. De part et d'autre de la structure trônent deux enceintes massives laissant deviner une forte puissance de diffusion. Un micro mal réglé, branché sur la table de mixage fait siffler les enceintes par moment. Des spots lumineux ont été branchés tout autour de l'espace de danse. Dans chacun des coins, ont été plantés des piquets, reliés entre eux par de fines guirlandes de coton et de papier, le tout donnant à la place un petit air de fête foraine.

À quelques mètres de là, sous un grand carbet ¹ ouvert, quelques femmes et jeunes filles font des allers-retours les mains chargées de Calebasses et de seaux. Elles assurent la distribution du cachiri aux invités en puisant de leur seau quelques litres du cachiri conservé dans les grandes marmites entreposées dans un coin du carbet. À proximité, le maître des lieux a installé deux grandes glacières de polystyrène remplies de cannettes de bière et de sodas qu'il vendra pendant toute la soirée. Au bord du fleuve, d'autres préparent des grillades. A quelques mètres de là, les pirogues vont et viennent dans la lumière descendante de la fin de journée, s'entrechoquant dans un grincement de tôles.

Alors que la nuit est tombée, Christian Chanel attrape le micro et lance quelques mots de bienvenue, en bon maître de cérémonie avant de faire un signe au jeune DJ. Résonnent alors les voix des défunts Bope'a (Monpera) et Tsãdet (Chanel) et de leurs hochets, un enregistrement réalisé quelques décennies plus tôt par l'ethnologue Éric Navet, numérisé en métropole et de retour sur le moyen Oyapock, circulant entre téléphones et ordinateurs. Puis l'on écoute un chant de Kutsili tiré d'un disque enregistré peu de temps avant sa disparition. L'assistance écoute attentivement ces voix dématérialisées qui s'élèvent des grosses enceintes. Puis les voix des anciens se taisent et font place au silence de l'attente. Les femmes continuent la distribution du cachiri alors qu'un petit groupe d'hommes s'est confortablement installé autour des glacières du bar improvisé.

¹ Le carbet désigne une construction plus ou moins élaborée, typique de l'architecture amérindienne. Sa structure est en bois, et sa toiture, autrefois composée de feuilles de palmier, est aujourd'hui communément faite de tôles. Le carbet peut être ouvert, comme ceux réservés à la cuisine ou la boisson. La maison, espace réservé à la famille, prend la forme d'une construction fermée.

Alors on les entend qui s'approchent, les danseurs et leurs pas marqués par le son des sonnailles à leurs chevilles. Ils sortent de la forêt à l'extrémité du village et progressent vers le centre. Personne ne les voit encore, mais tous entendent se dessiner peu à peu le contour mélodique d'un air de clarinettes *tule*. Ils avancent doucement, en « file indienne », menés par le pas et le souffle de Couchili. Ils avancent, jeunes et adultes mélangés, sans apparent rapport de hiérarchie. Ils avancent en se balançant dans un mouvement de pendule de gauche à droite puis de droite à gauche, faisant ainsi virevolter les longues et fines fibres pendant de leurs instruments. Ils avancent concentrés, en soufflant dans leurs clarinettes, répondant en chœur aux phrases mélodiques jouées par le meneur. Ils avancent en traversant le village jusqu'à arriver à la place de danse. Ils avancent et la longue file prend la forme d'un cercle presque continu entre les premiers et les derniers. Ils tournent autour du mât central, soufflant encore dans leurs instruments le même air. Ils jouent et dansent, suivant l'impulsion du meneur, synchronisant leurs pas entre eux. Couchili lance des exclamations d'encouragement ou des rappels à l'ordre de temps à autre, auxquelles répondent les exclamations des danseurs. Le chant se termine dans un souffle commun qui marque la fin du jeu d'alternance entre les musiciens. A l'issue de la danse, alors que les danseurs se voient offrir une tournée de cachiri, et que d'autres sirotent une bière, Christian Chanel présente la pièce qui vient d'être dansée : le chant *apam* d'arrivée. Il tend le micro à Couchili qui adresse quelques mots en teko à l'assistance.

Pièce suivante. La danse devient plus assurée, malgré quelques approximations, certains danseurs étant visiblement moins expérimentés que d'autres. A l'intérieur du cercle des danseurs, se forme un autre cercle, une danse parallèle. Les jeunes qui ne dansent pas ont sorti leur téléphone portable pour filmer la danse – et leurs jeunes amis qui y participent. La lumière blanche des flashes des téléphones éclaire de manière dramatique le cercle des danseurs. Successivement, les jeunes approchent leur appareil des corps des danseurs, capturant en plan serré leurs mouvements, leurs habillements et leurs parures, puis s'en éloignent pour saisir l'ensemble de la troupe. Par-là, les quelques apprentis vidéographes incitent l'observateur à opérer les mêmes changements de focale, à porter alternativement son attention sur la danse dans son ensemble, sur la cohésion qui émane du groupe des danseurs (ou au contraire les ponctuels moments de frottements ou de décalage entre eux) ; puis de manière resserrée, sur

les particularités individuelles de ces derniers. Le meneur de la danse arbore davantage de plumes et de parures que le reste de la troupe. On peut y voir un marqueur de son statut, de son autorité, du sens qu'il insuffle à cette démonstration de musique et de danse. Un jeune parmi d'autres porte autour du cou, en plus des traditionnels grands colliers de perles, une chaînette et un pendentif à la mode urbaine. Ce « mélange des genres » à l'œuvre dans cette danse en dit long sur les valeurs contrastantes à l'œuvre dans ce moment de représentation collective.

Après quelques dizaines de minutes de danse, la petite troupe fait une pause. Les hommes s'assoient épaule contre épaule sur le banc qui longe la piste de danse, tournant le dos à l'assistance. Les femmes s'approchent pour leur servir des calebasses de cachiri. Mais déjà quelques gouttes viennent tacher la terre battue, et la bruine devient progressivement pluie plus dense, suffisamment pour forcer les danseurs à se réfugier sous le grand carbet voisin. Pas de quoi décourager les participants à la fête pour autant : le jeune DJ de la soirée se glisse derrière les platines et commence à passer les titres de musiques régionales qui font le succès des fêtes régulières dans les villages : konpa haïtien, zouk et reggae caribéens, brega et tecno-brega brésiliens. Plus ou moins abrités sous les bâches et les arbres, les invités continuent à siroter quelques bières et épuiser les calebasses de cachiri. Plusieurs jeunes hommes, habillés de maillots et de shorts de sport s'avancent sur le carré central et se mettent à danser individuellement en remuant la tête, le torse et les bras. Ils sont bientôt rejoints par les plus jeunes membres de la troupe de Couchili. Leur danse, leurs mouvements suscitent les commentaires et les rires de l'assistance. Le reste de la troupe se tient à l'écart, réajuste leur tenue et accordent leurs instruments. Profitant d'une accalmie, l'orchestre de *tule* réinvestit la piste de danse. Couchili ne mène plus le groupe des danseurs mais continue de mener la musique depuis la marge de la piste de danse en attrapant le micro qu'il plaque sur l'ouverture de sa clarinette pour en amplifier le son. Plus tard, les danseurs de konpa et de reggae rejoignent la troupe de clarinettistes. Sans instrument, ils calquent leurs mouvements sur la chaîne des danseurs, continuant à tracer des arcs de cercle sur la piste de danse.

La soirée de musique et de danse que nous décrivons ci-dessus est significative et exceptionnelle à bien des égards. Elle place d'emblée la musique au centre de la vie sociale des habitants de la confluence du fleuve Oyapock et de la rivière Camopi.

Concrètement, l'acte musical apparaît comme un moment indissociable de son environnement culturel où la production de son ne peut être séparée de la danse, de la boisson, des rôles de genre, de l'organisation spatiale, etc. Cette soirée est exceptionnelle car elle fait résonner, dans un même espace et dans un moment défini, différentes formes musicales : chants de défunts enregistrés plusieurs décennies auparavant, performance de clarinettes *tule*, jeu des musiques importées sur système de sonorisation. Différentes formes musicales que tout semble opposer d'un point de vue musicologique mais qui constitue ce que tous, musiquants et musiqués, désignent par le terme de « *dzēbi'a* », la musique dans son acception la plus large, en tant que production de son. Tout dans les caractéristiques musicales semble opposer le jeu des clarinettes *tule* et les musiques amplifiées : l'une est jouée sur le moment, sur des instruments éphémères préparés pour l'occasion ; l'autre peut être reproduite à l'infini et diffusée sur les appareils représentant un investissement important pour leur propriétaire. La première est jouée collectivement, quand la seconde est jouée par une personne ou un groupe très réduit d'individus. L'une est le fruit d'une transmission intergénérationnelle lui conférant une profonde historicité, quand l'autre n'est écoutée que depuis quelques décennies dans les villages de l'Oyapock, après avoir été importée. Pourtant ces différentes pratiques font l'une comme l'autre partie de la vie musicale des Teko aujourd'hui. Bien qu'antagonistes en apparence, elles forment « un ensemble de jeux différenciés et contrastants » (BEAUDET, 1997 : 17). Elles font partie d'un ensemble intégré où elles coexistent et se répondent régulièrement. La musique, qu'elle soit de clarinettes ou de sound system, est donc un acte performatif – voilà notre axiome de départ. En nous intéressant à la musique, c'est donc non seulement la société dans laquelle elle s'inscrit que nous cherchons à analyser et comprendre, mais également les manières dont la performance refléchet la vie sociale et le rapport au monde de la société teko contemporaine.

Un peuple en mouvement

Il y a encore quelques décennies, les musiques des basses terres amazoniennes n'avaient fait l'objet que de peu d'attention de la part des anthropologues et ethnomusicologues, à l'exception notable de quelques grandes études menées principalement au Brésil (BASSO, 1985 ; BEAUDET, 1983, 1997 ; FUKS, 1988 ; MENEZES BASTOS, 2013 [1989] ; SEEGER, 2004 [1987]). Ce constat est aujourd'hui à relativiser. Depuis quelques décennies, de nombreuses études ont montré l'importance centrale du sonore et de la performance musicale dans les sociétés amazoniennes en général, au sein du rituel et dans la communication entre humains et non-humains en particulier (BEAUDET & PAWE, 2010 ; BRABEC DE MORI & SEEGER, 2013 ; HILL & CHAUMEIL, 2011 ; FRANCHETTO & MONTAGNANI, 2011 ; MELLO, 2005 ; PIEDADE, 2004 ; YVINEC, 2021, parmi beaucoup d'autres). Enfin, une autre tendance, plus minoritaire au sein des études amazoniennes, s'intéresse à l'apparition de nouvelles formes musicales non-rituelles, à la coexistence des répertoires et aux interactions musicales (ALEMAN, 2011 ; BEAUDET, 2017 ; COLLOMB, 2016 ; METZ, 2010). Cette thèse se situe dans cette dernière tendance. L'histoire de la recherche autour des pratiques musicales amazoniennes, parmi lesquelles une très grande partie est associée au rituel, semble suivre un développement exponentiel. L'apparition de nouvelles problématiques de recherche (pour des pratiques musicales qui ne sont d'ailleurs pas nécessairement « nouvelles ») ne fait que renforcer ce mouvement et conforte l'image des basses terres amazoniennes comme une région vaste et complexe. Dans cet ensemble, les pratiques musicales sont le reflet du positionnement des communautés locales et de leur inscription dans les dynamiques culturelles régionales et transnationales. Alors que certains musiciens cherchent à préserver et réinventer des formes anciennes, d'autres créent de nouvelles formes, par appropriation et adaptation. Tout en s'inscrivant dans des trajectoires historiques spécifiques, ces stratégies représentent pour les musiciens un moyen efficace de projection de leur indianité sans cesse renouvelée.

Dans la conclusion de son étude sur les pratiques chantées des Suyá du Mato Grosso (Brésil), A. Seeger écrit : « La musique est un outil particulièrement utile pour établir l'identité d'un groupe, avec l'habillement et les styles discursifs. Même

quand les modes de vie changent, quand la forme villageoise est abandonnée, quand les oiseaux dont les plumes sont utilisées pour les parures ont disparu, quand les vêtements sont usés, et quand la langue vernaculaire est oubliée, les membres d'un groupe peuvent employer le chant et la danse pour indiquer ce qu'ils veulent être à un moment donné et pour rétablir une continuité avec leur passé. C'est peut-être pourquoi tant de groupes fragmentés s'accrochent à leurs traditions musicales avec une ténacité dont ils font preuve envers peu d'autres choses » (SEEGER, 2004 : 137) ². Les Amérindiens Teko dont cette thèse parle pourraient en certains points se reconnaître dans les propos de A. Seeger. La transformation des modes de vie, des habitudes alimentaires, vestimentaires, linguistiques sont des processus à l'œuvre dans ce groupe. Pourtant, loin de tout fatalisme, et sans romantisme aucun, force est de constater l'attachement des Teko à la défense de leur milieu et de leurs pratiques culturelles, et leur volonté de se positionner selon leurs propres codes sur l'échiquier régional. Pour se faire, la musique et la danse représentent des outils efficaces dont témoignent le prestige qu'ils représentent et la place importante qu'ils occupent au sein du groupe.

Qui sont ceux qui se présentent aujourd'hui comme Teko ? Qui sont ceux que l'on appelait fut-il un temps, les Émerillon ? Femmes, hommes, jeunes, enfants : ils sont ceux qui se définissent dans leur langue de la famille tupi-guarani comme « êtres humains ». Habitants de la forêt et du fleuve, les Teko font partie de ce grand ensemble populationnel des basses terres amazoniennes. Ils se disent autant qu'ils sont présentés comme Amérindiens, résidents de l'est du plateau des Guyanes. Les écrits des ethnographes les désignent comme les habitants contemporains du moyen Oyapock et du haut Maroni ; les descendants des anciens Émerillon, les voisins des Wayãpi et des Wayana. Les explorateurs des siècles passés ont prédit leur disparition, leur « effondrement culturel » - suite logique pour un peuple présenté comme fainéant, condamné à l'alcoolisme et à l'autodestruction. Les ethnologues, encore, se sont intéressés à leurs coutumes,

² " *Music can be an especially useful tool for establishing a group identity, along with costume and speech styles. Even when lifestyles are changed, village form is abandoned, the birds whose feathers were needed are extinct, clothes are worn, and native language forgotten, members of a group may employ song and dance to indicate what they would like themselves to be on a given occasion and to re-establish a continuity with their past. Perhaps that is why so many fragmented groups cling to their musical traditions with a tenacity they show toward little else.*"

leur mode de vie, leurs croyances. Ils ont montré que ces êtres humains partageaient un certain nombre de traits communs avec leurs voisins de Guyane, autant que de différences. Ils ont montré également les effets, depuis l'arrivée des Européens au XV^{ème} siècle jusqu'aux récents développements du XXI^{ème} siècle, des pressions extérieures sur le milieu et ses habitants.

L'histoire écrite fait remonter l'arrivée des Teko en Guyane lors de la première migration tupi vers le nord au XV^{ème} siècle, quand l'histoire orale situe leurs origines sur le littoral guyanais. Du fait des pressions exercées par les contacts et les affrontements avec leurs voisins amérindiens, noirs marrons et européens, les anciens représentants de ceux devenus aujourd'hui les Teko ont fait du centre du massif guyanais et de la tête des fleuves leur territoire. L'ethnogenèse moderne de ceux se définissant aujourd'hui comme Teko fait de ces derniers les descendants d'une coalition de différents groupes à la tête de laquelle se trouvait les *meleyō*, réputés pour leur habileté guerrière de par le grand nombre de *makan* (guerriers aux facultés extraordinaires) qui les caractérisait. Francisé, le nom « émerillon » fut utilisé jusque dans les années 2000 pour désigner les Teko, et est encore utilisé par les voisins wayãpi (*meleyō*) et wayana (*melejo*). L'histoire fait donc des Teko le produit d'un phénomène de coalescence, par lequel les différents groupes formateurs auraient fusionné, ainsi qu'un peuple en contact et engagé depuis la fin du XX^{ème} siècle dans des relations d'échange avec ses voisins wayãpi, wayana et créoles.

Au milieu du XX^{ème} siècle, les Teko ne représentaient guère plus d'une cinquantaine d'individus. Une politique active de mariages extra-communautaires avec leurs voisins wayãpi et wayana, suivant ainsi les anciennes stratégies d'alliance, permit d'inverser efficacement ce dramatique déclin démographique. Aujourd'hui, ceux qui s'auto-dénomment Teko représentent environ 700 individus, vivants pour la plupart dans la commune de Camopi sur le moyen Oyapock, et dans les villages du haut Maroni pour le reste. Ils sont reconnus comme l'un des six groupes amérindiens présents en Guyane et sont à ce titre représentés dans les mouvements politiques amérindiens à l'échelle régionale. Leur action politique s'inscrit également à l'échelle locale de la commune de Camopi où de 1995 à 2020 se sont succédés sans interruptions deux maires teko.



Figure 1 - Drapeau des peuples autochtones de Guyane

Le drapeau des peuples autochtones de Guyane a été créé à l'initiative de la Fédération Lokono de Guyane après consultation de représentants culturels des six peuples amérindiens habitant actuellement le territoire guyanais. Il fut inauguré le 9 août 2012 lors de la deuxième Journée des Peuples Autochtones. Il flotte aujourd'hui dans plusieurs villages teko sur le moyen Oyapock.

Les pratiques culturelles, et plus particulièrement musicales, reflètent clairement ces traits saillants de l'histoire teko. L'organisation des répertoires de clarinettes *tule* garde encore les traces de leurs différentes influences et origines. Comme dans l'ensemble du monde amazonien, les Teko ont entrepris des actions de préservation et de valorisation de leur patrimoine culturel. Depuis les années 1970, le konpa haïtien et le zouk caribéen résonnent dans les villages. Depuis quelques années, de jeunes chanteurs se mettent à chanter dans leur langue sur des pistes instrumentales de reggae ou de rap, se présentent en *makan*, de nouveaux guerriers armés de leur parole pour porter le message de la jeunesse amérindienne de l'Oyapock.

La manière d'être au monde teko repose donc en grande partie sur le dialogue entre deux modalités sociales : d'un côté un état de résistance combative reposant sur une force guerrière devenue symbolique, et de l'autre un rapport à l'extérieur marqué par une volonté de branchement sur le reste du monde. Cette philosophie prend le contre-pied d'une vision des Teko comme un peuple isolé récemment entré en contact avec l'extérieur. On observe au contraire que les Teko se projettent comme un ensemble d'individus indubitablement tourné vers le futur. Notre propos suit donc cette réalité stratégique : en adoptant une perspective résolument ancrée dans le présent et tournée vers le futur, nous proposons de présenter

l'ensemble des pratiques musicales comme autant de leviers de transformation sociale. Non seulement ces musiques sont le résultats du parcours historique des Teko, mais elles sont aussi de puissants vecteurs de recomposition du présent et de négociation des modernités à venir.

La trajectoire historique des Teko en fait un peuple très mobile et pleinement inscrit dans un réseau de circulations intercommunautaires. Si leur sédentarisation récente (XX^{ème} siècle) sur le moyen Oyapock (et dans une moindre mesure sur le haut Maroni) tend à nuancer ce propos, cette mobilité reste encore aujourd'hui structurante dans le rapport que les Teko entretiennent avec leur territoire. Les relations anciennes d'alliance avec leurs voisins, le déclin démographique passé, la politique d'intermariages se poursuivant encore aujourd'hui font de l'identité teko une notion mouvante et volatile. Définir ce qui, dans les pratiques culturelles des habitants du moyen Oyapock, pourrait être considéré comme essentiellement teko est un exercice périlleux, voire impossible. Il est clair que les notions-mêmes d'identité et de culture teko sont des constructions inachevées et processuelles pouvant par là-même être recomposées, redéfinies ou réinventées selon les besoins de ses membres. Les musiques telles que nous les étudierons seront ainsi abordées comme autant d'éléments au cœur de stratégies variables de représentation, d'appropriation ou encore d'« indigénisation » (SAHLINS, 2007).

Circulation, mouvement, dynamique, processus : ces concepts nous semblent indispensables pour comprendre le rapport au monde de ceux se définissant aujourd'hui comme Teko. La circulation et le flux en premier lieu apparaissent de manière régulière dans cette recherche : circulation dans la danse, circulation de la boisson, circulation culturelle, etc. Mais cette idée n'est pas propre à l'étude des Teko, elle s'inscrit dans la continuité de la pensée de la fluidité comme un trait typique des sociétés sud-américaines (SEEGER & AL., 1979). Cette position tire certainement son inspiration au-delà du domaine de l'anthropologie des basses terres amazoniennes. Elle se nourrit de la pensée ouverte du syncrétisme et des branchements (AMSELLE, 2001). Elle revient dans les Amériques où elle rejoint des recherches personnelles antérieures dans le champ culturel afro-américain où la pensée réticulaire a fait ses preuves (GILROY, 1993), et puise enfin dans la pensée relationnelle de la « diversalité » (BERNABE & AL., 1989) et du « Tout-Monde » (GLISSANT, 1997).

Une recherche, des échanges

La présente recherche répond à une demande formulée au cours de l'année 2014 par quelques notables locaux, en premier lieu Joachim Panapuy et son fils James. Cette volonté de réaliser une enquête sur les répertoires de musiques anciennes des Teko est inspirée par le travail réalisé depuis la fin des années 1970 sur le haut Oyapock par Jean-Michel Beudet autour de l'ensemble des musiques wayãpi, et s'inscrit dans la continuité des travaux ethnologiques effectués depuis 1971 auprès des Teko de Camopi par Éric Navet (mythes, chamanisme). Avant même le début de cette enquête, les répertoires musicaux anciens propres aux Teko me sont présentés comme n'ayant pas été étudiés et sans doute menacés par les transformations sociales à l'œuvre sur le moyen Oyapock. Cette recherche s'est ainsi d'emblée constituée comme une forme d'ethnomusicologie de sauvegarde, marquée du sceau de l'urgence, dont l'objectif consiste à préserver tant qu'il est encore temps, le patrimoine culturel menacé de groupes sociaux fragilisés. Cette démarche, historiquement majoritaire au sein de la discipline ethnomusicologique en France, s'appuie ainsi sur le recours aux technologies d'enregistrement (enregistrements audio, caméra) afin de satisfaire les aspirations locales de conservation de formes et de pratiques musicales présentées comme « traditionnelles ». Pour les Teko, et en particulier pour les notables locaux, l'objectif d'une telle démarche est d'inscrire leur patrimoine dans le cadre plus large d'une géographie culturelle des peuples des basses terres amazoniennes, à commencer par celle des Guyanes au sein de laquelle leur présence est souvent marginale.

Grâce au relai et au soutien du Parc Amazonien de Guyane et à la Direction des Affaires Culturelles de Guyane, j'ai pu réaliser plusieurs séjours sur le moyen Oyapock entre 2015 et 2018. Passé l'enthousiasme de mettre mes compétences et ma curiosité au service d'un projet souhaité localement et de m'intéresser à un ensemble de pratiques culturelles jusque-là peu étudiées, mon premier séjour fut le moment de l'adaptation et de la compréhension progressives des enjeux sous-jacents ayant motivé la demande locale initiale. Derrière cette volonté de conservation d'un patrimoine culturel teko, se dessine en réalité un ensemble d'intentionnalités plus ou moins convergentes et pour le chercheur, la nécessité de

s'insérer dans le réseau local inter-villageois de stratégies sociales et politiques. Installé dans l'une des maisons du bourg de Camopi, construites au début des années 2000, de celles notamment réservées aux Blancs de passage (instituteurs, médecins, gendarmes, employés du Parc), j'y trouvais un intéressant observatoire des dynamiques à l'œuvre à la confluence de l'Oyapock et de la Camopi. Ma présence au bourg de Camopi, bien que me tenant relativement éloigné des villages teko de la rivière Camopi, me permettait néanmoins de développer une bonne compréhension des logiques d'échanges, de croisements voire d'évitements entre les habitants du bourg et ceux des villages alentours, entre résidents du moyen Oyapock et ceux du haut et du bas du fleuve, entre Teko et Wayãpi, entre Amérindiens et Brésiliens installés sur la rive frontalière, entre Amérindiens et « Blancs ». De ce premier séjour, et depuis ce point de vue, je construisis la conviction que la compréhension de la socialité teko ne pouvait se faire qu'en y intégrant ces dynamiques relationnelles induites par l'implantation de ce groupe à proximité du carrefour Oyapock-Camopi.

Du point de vue musical, ce premier séjour, comme les suivants, fut davantage baigné des sonorités des musiques importées telles que le konpa, le zouk et le reggae que de celles des clarinettes *tule*. De réunion de boisson en réunion de boisson, j'arrivai au constat que, chez les Teko comme chez les Wayãpi, au bourg comme dans les villages alentours, les systèmes de sonorisation jouent davantage de musique que les clarinettes *tule* qui restaient, à quelques exceptions près, bien invisibles à mon regard. Elles se matérialisaient pourtant clairement dans la bouche de mes interlocuteurs à qui j'exposais les motifs de ma présence parmi eux. Il fallut un peu plus de temps et de confiance pour les voir jouées et dansées. Le temps passé dans ces réunions de boisson, au son des systèmes de sonorisation, a néanmoins ancré dans ma réflexion, l'idée que la pensée musicale du moyen Oyapock ne pouvait se résumer au jeu des clarinettes *tule* mais qu'elle traversait différents répertoires et différentes pratiques. De cela découlent deux partis pris réfléchis dans cette ethnographie. Le premier implique un glissement épistémologique dans la démarche de recherche : il propose ainsi une ethnomusicologie du présent, s'intéressant à des formes musicales contemporaines. L'urgence n'est alors plus le sauvetage de formes et de pratiques culturelles menacées mais la sortie de l'opposition entre tradition et modernité. Ainsi s'agit-il de rendre aux sociétés concernées, leur crédit de contemporanéité au

même titre que les sociétés occidentales, pour ainsi mieux comprendre les modalités de recomposition du passé au présent. Le deuxième principe découle du premier : puisque toutes les pratiques musicales sont considérées depuis leur contemporanéité, elles peuvent être étudiées parallèlement comme autant d'outils de production de sens et de représentations sociales. Le jeu des clarinettes *tule* ne s'oppose pas au jeu des musiques importées selon une supposée dichotomie entre tradition et modernité. *Tule* et *sound systems* sont deux modalités de recomposition au présent d'un rapport au passé, à soi, aux autres. Ce travail se veut être la réflexion de cette « diversité » (pour reprendre le terme forgé par P. Chamoiseau, R. Confiant et J. Bernabé) appliquée au champ musical, ce nécessaire décloisonnement et cette mise en relation dynamique, la plus à même de réfléchir la réalité vécue des habitants du moyen Oyapock. Notons néanmoins que si nous utilisons dans ce travail les expressions de « musiques anciennes » pour se référer principalement au jeu des clarinettes *tule* et « musiques importées » pour parler du konpa, du zouk ou du reggae, c'est avant tout par souci de commodité et d'intelligibilité, tout en reproduisant un certain discours local pour mieux l'analyser. Comme nous le verrons, les musiques de clarinettes et de *sound system* se définissent l'une comme l'autre par un degré d'historicité propre, et il y a dans les *tule* comme dans les musiques caribéennes importées, une forme d'appropriation (actuelle ou passée).

Mes séjours suivants sur le moyen Oyapock furent l'occasion d'un déménagement du bourg de Camopi vers le village de Saint Soi, lieu de résidence des familles Panapuy et Monerville, toutes deux engagées à leur manière dans la valorisation de la culture teko et l'ouverture de Camopi sur le monde. Ce fut également le temps de moments réguliers et soutenus passés dans les villages situés plus en amont sur la rivière Camopi, notamment auprès de Adjela / Jean-Etienne Couchili et Takulumã / André Suitman au village de Pouvé jèn jan. Les visions politiques des habitants de Saint Soi ont sans aucun doute exercé une influence notable sur ma perception des mouvements socioculturels sur le moyen Oyapock, quand les moments passés sur la rivière Camopi ont été source d'une meilleure compréhension du rapport de ces hommes et ces femmes avec leur environnement. Je crois pouvoir affirmer que ce sont ces allers-retours qui ont donné corps à la multivocité retranscrite dans cette ethnographie. La réalité sociale des représentants teko du moyen Oyapock se situe sans doute quelque part entre

le cours moyen de la rivière Camopi et sa confluence avec le fleuve Oyapock, quelque part dans ce balancement entre le morcellement des villages et la concentration urbanisante autour du bourg de Camopi.

La suite de cette enquête, placée sous le signe de la confiance, de l'échange et de l'amitié, m'a finalement permis de saisir la grande valeur associée à la production musicale – un apprentissage par l'expérience plus que par les mots car musiquants comme musiqués ne commentent guère leur musique. De réunions de boisson en séances d'écoute des enregistrements d'archive réalisés depuis les années 1970 par Éric Navet, des sessions de jeu de *tule* aux soirées musicales (et participantes) animées par une formation orchestrale (guitare, basse, clavier, percussions et chant) s'est dessiné le grand mouvement au cœur de la pensée musicale des Teko de Camopi. Il s'agit en réalité d'un double mouvement, tourné à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur. On joue pour soi, et l'on joue pour les autres. La musique permet de faire société en même temps qu'elle permet l'échange avec le reste du monde. De là découle la valeur de la production musicale. Elle est un bien culturel prestigieux, dont le dévoilement à l'étranger peut être expressément contrôlé. Elle est un puissant vecteur de socialité quand elle est jouée collectivement. Elle est un outil de revendication identitaire, en même temps qu'un instrument d'échange et d'ouverture sur le monde.

C'est finalement dans ce double mouvement que peut se comprendre la demande initiale formulée par quelques représentants teko de Camopi : enregistrer, transcrire, traduire, analyser les répertoires et les pratiques musicaux pour qu'ils puissent à la fois agir comme ferments de la mémoire et de la transmission, et qu'ils portent, ensuite et en partie par la médiation de l'ethnomusicologue, la voix des Teko bien au-delà des frontières, aussi poreuses soient-elles, de leur territoire. Le champ musical abordé tout au long de cette recherche dépasse bien largement l'étude des musiques dites « traditionnelles », pourtant point de départ et prétexte de cet échange ethnographique. J'espère néanmoins, que la perspective transversale développée au fil des chapitres qui suivent restera fidèle à la réalité vécue par ceux se définissant comme Teko, et à la qualité des moments d'amitié partagés avec tous ceux ayant participé de près ou de loin à cette recherche.

Ce travail part et parle des Teko : il est la retranscription d'un bout de chemin parcouru avec eux. Il est le reflet de leur réalité telle qu'elle m'a été donnée à voir, de leurs aspirations et de leurs motivations. Spectateur attentif ou participant enjoué, je me suis efforcé lors de mes différents séjours de comprendre la nature et la raison des confidences offertes et des échanges partagés. Ce travail parle donc principalement des Teko mais aussi plus généralement des gens de l'Oyapock et de l'Est des Guyanes, avec qui les Teko entretiennent des relations familiales, politiques, commerciales et culturelles.

Cette ethnographie ne se veut ni exhaustive ni définitive : elle n'est que le reflet d'une recherche forcément partielle et qui, sur différents aspects, se doit d'être poursuivie. A l'instar du mouvement continu qui anime la société teko, les chapitres qui suivent sont autant de pas d'une pièce de danse qui ne se termine vraiment jamais. Nous avons organisé ces chapitres en trois grandes parties. La première, OYAPOCK : HISTOIRE, MILIEU ET TERRITOIRE propose, non pas une étude du contexte d'existence des Teko contemporains, mais une approche du mouvement socio-historique par lequel cherche à se définir la société teko. La deuxième partie CACHIRI : FETE ET MUSIQUE s'intéresse aux deux grandes formes musicales jouées lors des réunions de boisson sur le moyen Oyapock, à savoir les clarinettes *tule* et les musiques importées jouées sur les systèmes de sonorisation (*sound systems*), afin de dégager les modalités de construction d'un ethos musical indigène – une pensée musicale *pour soi*. Finalement, la troisième partie MAKAN : JOUER POUR LE MONDE se situe dans le prolongement de la précédente en ce qu'elle s'intéresse à la manière dont le jeu des clarinettes *tule* et des musiques importées est mobilisé comme outil d'ouverture de la société teko vers le reste du monde.

Nous faisons le choix, tout au long de ce travail, d'utiliser l'ethnonyme « teko » en remplacement du terme anciennement employé « émerillon », respectant ainsi la détermination de ce groupe. Le terme « teko » renvoie dans la langue de ce groupe de la famille tupi-guarani, à la notion générique d'« être humain ». Il s'est imposé depuis quelques décennies face au terme « émerillon », jugé inapproprié. Les deux termes ne sont néanmoins pas interchangeables, en ce qu'ils n'agissent pas de la

même manière au moment de définir une forme d'identité collective – nous y reviendrons. En plus du terme « teko », nous utiliserons donc ponctuellement celui de « émerillon » pour faire parler les sources de l'histoire écrite de l'extérieur, ainsi que « meleyõ » pour désigner ce même groupe vu par ses voisins guyanais (wayãpi, wayana, kali'na).

PREMIERE PARTIE

OYAPOCK

histoire, milieu et territoires



f

Le fleuve.

Le repère du mythique anaconda, dont la chair en décomposition donna naissance aux êtres humains. Le repère de certains esprits venant visiter les humains. Le fleuve qui pour les anacondas, est l'anaconda même. L'Oyapock. *Wadzatpuku*, le grand fleuve dans lequel se jettent les affluents. La Camopi qui y termine son cours, formant le carrefour sur lequel est installé la commune du même nom. Le fleuve le long duquel s'égrènent les sauts, les villages et les jardins. L'artère qui relie les villages entre eux et aux centres urbains les plus proches de Saint-Georges et Oiapoque. La piste aquatique où circulent et se croisent des coques en aluminium de toutes tailles, équipées de moteurs de puissance variable. La frontière administrative, arbitraire et poreuse, entre deux États. Un trait sur une carte, bien loin des lieux de gouvernance.

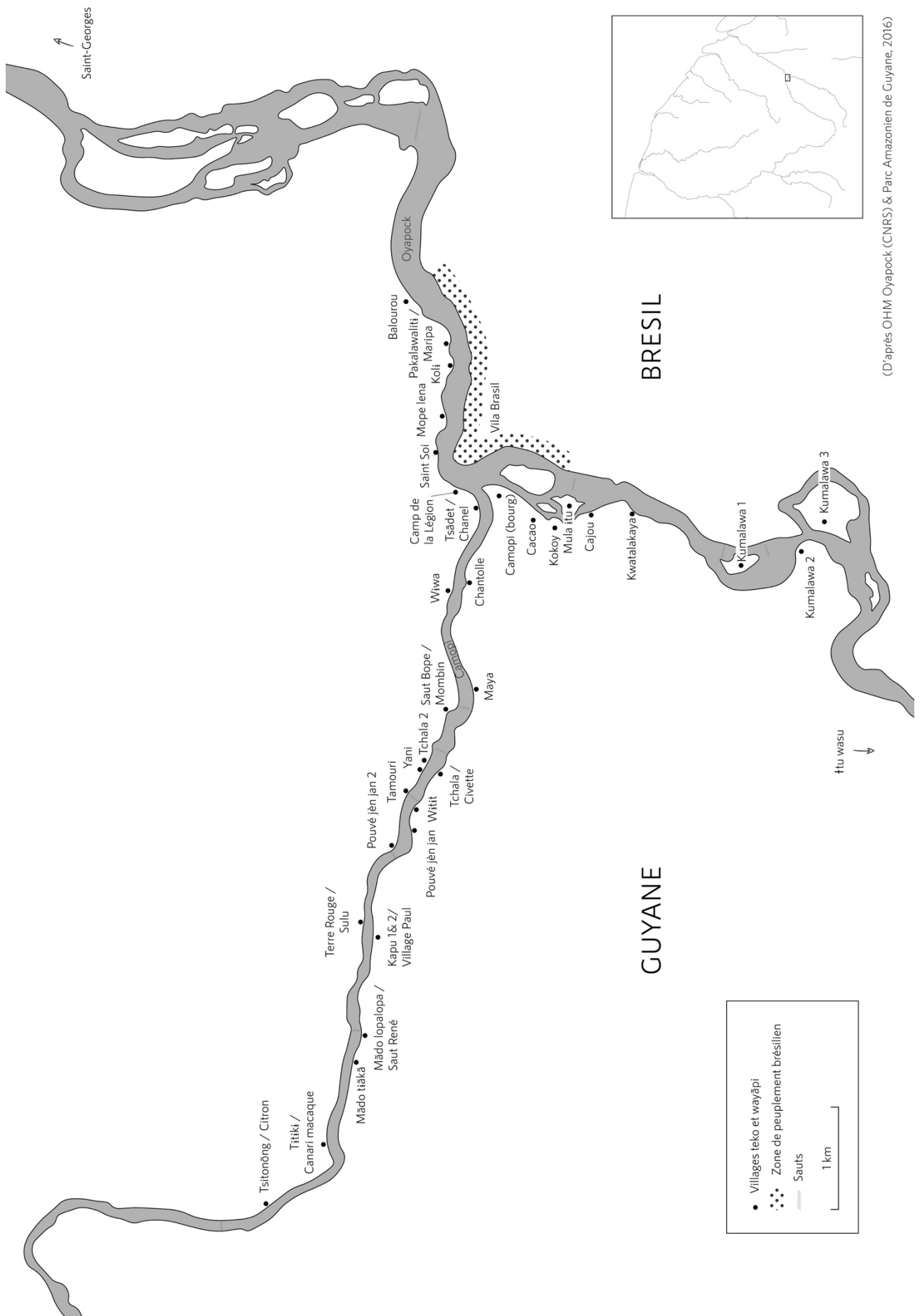
fwí

La terre.

Les lieux de vie et d'histoire. Le pays hérité du temps mythique. Le milieu, le territoire d'habitation, de culture, de chasse et de pêche. La carte que dessinent les chemins de migration du passé et les déplacements du présent. L'espace occupé, revendiqué, parfois contesté.



Figure 2 - Carte des peuples amérindiens de l'Est des Guyanes



(D'après OHM Oyapock (CNRS) & Parc Amazonien de Guyane, 2016)

Figure 3 - Carte des villages du moyen Oyapock et de la Camopi

Du fait des intermariages et des nombreuses familles teko-wayäpi, il est difficile d'opérer une stricte distinction entre les lieux de résidences teko et wayäpi. Néanmoins, la rivière Camopi est présentée comme étant occupée principalement par les Teko, et l'Oyapock par les Wayäpi.

CHAPITRE 1

LE MILIEU ET LE TERRITOIRE

Sur le fleuve

Petit matin du mois de juin. Le village dort encore. Une épaisse brume plonge le fleuve dans un nuancier de gris duquel se dégagent à peine les deux murs de végétation de la forêt. Le brouillard affecte tous les sens : la proue de la pirogue est à peine distinguable, l'humidité froide crispe les corps, le fleuve est silencieux. Le ronronnement du moteur lancé à petite vitesse semble également étouffé dans la vapeur matinale.

« Eh, *dzēbulupa*, bien dormi ? », me lance Takulumã (André Suitman de son état civil) en chargeant sa pirogue. Une touque, deux cannes et un lourd épervier. Nous partons à la pêche. La nourrice est déjà reliée au moteur, qui contient le carburant nécessaire pour effectuer la trentaine de kilomètres aller-retour qui nous séparent de *Keimukwale*³ (saut Keimu, en aval de Camopi) où nous nous

³ « Antre de l'anaconda mythique ». Le terme *keimu* provient des langues caribe (*okoyumo* en kalin'a / *okoyu imë* en wayana) et atteste ainsi d'une occupation amérindienne ancienne de la région, antérieure à celle des Wayãpi et Teko actuels (de langue tupi-guarani) (GRENAND & AL., 2017). Cette partie de pêche nous mènera également au saut Yeloikeae / Case Kalé (« le village englouti », « les maisons ont sombré »). « Les Wayãpi et les Teko associent ce saut et surtout le remous profond bordé d'un amas rocheux qui le jouxte en aval à une belle légende. Existait là un village amérindien qui surplombait le saut. Un anaconda s'étant transformé en beau jeune homme avait séduit la fille du chef. Mais pendant ses

dirigeons. Mieux vaut partir très tôt, m'explique mon ami, pour attirer la chance (*ponāng*) à la pêche. On dit que plus le pêcheur est discret, plus sa pêche sera bonne.

Nous dépassons plusieurs villages, puis le bourg de Camopi et Vila Brasil avant de franchir *Kāmpi itu* (saut Camopi) qu'en piroguier averti, Takulumã franchit avec aisance. Nous sommes au début de la saison sèche, le fleuve est encore haut et la circulation relativement facile. Mais le niveau du fleuve baisse déjà : une époque idéale pour la pêche. Nous passons bien au large des habitations d'Ilha Bela, village installé sur la rive brésilienne servant essentiellement de base arrière pour les activités d'orpaillage illégal dans la région, et que les habitants teko et wayāpi semblent toujours vouloir garder à bonne distance. Les activités générées par la population installée dans la zone rendent également la pêche plus difficile. Il nous faut descendre plus bas sur le fleuve pour retrouver un peu plus de tranquillité.

Keimukwale. Les rapides provoqués par la présence des amas rocheux dans les sauts sont un endroit de choix pour la pêche. Takulumã se hisse sur la proue pendant que je maintiens à la pagaie, tant bien que mal, la pirogue en position face au courant. L'épervier posé sur son épaule, il le projette dans les airs d'une torsion du haut du corps tandis que ses bras accompagnent la trajectoire du filet vers l'avant. Celui-ci se déploie dans les airs de tout son diamètre avant de frapper la surface de l'eau. Après une dizaine de lancers, Takulumã dépose dans le fond de la pirogue deux poissons pacou (*Myleus pacu*) de taille moyenne, avant de rallumer le moteur pour nous diriger vers un autre emplacement sur le saut. La brume matinale s'est levée depuis un moment et quelques pirogues nous dépassent. Les coques peintes et les maillots colorés que portent les barreurs indiquent des pirogues de fret brésiliennes et leur équipage.

La pêche à l'épervier est éprouvante, le filet est lourd à manipuler et les résultats aujourd'hui ne sont pas au rendez-vous. Alors que le soleil déjà bien haut fatigue encore plus le pêcheur, nous coupons le moteur dans un petit bras du fleuve, à l'abri derrière un îlet à proximité de *Yeloikeae*. Cette passe n'est généralement pas empruntée par les piroguiers, nous ne devrions pas être dérangés. Alors que nos

ébats amoureux, il redevenait serpent et fut surpris par sa belle-mère qui fit tomber la résine de son flambeau dans son œil. C'est pour se venger qu'il engloutit le village. On dit qu'il vit désormais au fond de l'eau avec sa bien-aimée, seule survivante » (*ibid*).

cannes respectives agitent leur hameçons sous la surface depuis un moment sans succès, un bruit de moteur semble s'approcher. Une pirogue familiale, de la couleur argentée de l'aluminium finit par apparaître. Un jeune garçon d'une dizaine d'années se tient assis sur la proue. L'avant de pirogue est occupé par des hottes de portage (couramment appelées *katouri* en Guyane, *waita* chez les Teko) remplies de tubercules de manioc et des cabas en plastique. Sur les bancs arrière, une femme, une jeune fille et un autre jeune garçon. Une main sur le moteur, l'autre levée à hauteur d'épaule, le piroguier nous salue tout en continuant sa route. L'un des beaux-frères de Takulumã et sa famille reviennent de leur jardin situé plus en aval.



Figure 4 - Séquence : lancer de l'épervier par Takulumã

Le soleil est maintenant bien haut et les poissons ne sont de toute évidence pas attirés par nos hameçons. Je me demande si ce n'est pas ma présence qui porte malchance (*panem*) à mon ami. Il allume une cigarette et redémarre le moteur. Un dernier arrêt sur le saut que vous avons passé plus tôt : Takulumã s'éloigne seul sur les rochers et lance l'épervier à plusieurs reprises. Rien. Il ramasse quelques larges racines de salade coumarou *widja* (*Mourera fluviatilis*) pour couvrir la pêche et la garder au frais jusqu'au village.

Les villages de Camopi qui nous avons laissé endormis derrière nous quelques heures plus tôt sont maintenant bien réveillés. Au village de Saint Soi, la petite dizaine de pirogues vertes du ramassage scolaire se mettent progressivement en marche en direction du bourg de Camopi : il est l'heure d'aller récupérer les écoliers et les collégiens. En face, amarrée à un ponton de Vila Brasil, une des imposantes

pirogues de fret nous ayant croisé plus bas sur le fleuve dans la matinée est déjà déchargée. Sur le fleuve, plusieurs pirogues argentées de taille plus modeste circulent sur le carrefour formé par la confluence de l'Oyapock et de la Camopi, en prenant soin d'éviter les roches que le niveau du fleuve dévoilera bientôt.

En ce jour de semaine, en cette heure de fin de matinée, les habitants du moyen Oyapock vaquent à leurs occupations. Une file d'attente s'est formée devant le bureau de la Poste. Quelques hommes sont accoudés sur la balustrade du libre-service du bourg, sirotant une bouteille de bière. Un petit groupe de jeunes assis sur un banc au bord du fleuve est concentré sur l'écran d'un téléphone portable. La pirogue de Takulumã remonte la Camopi jusqu'au village. La pêche n'aura pas été aussi bonne qu'espérée mais nous irons tout de même boire quelques calebasses du cachiri que sa femme a préparé.

À travers cette promenade sur l'Oyapock et cette partie de pêche en bonne compagnie, c'est un aperçu sur le milieu des habitants du moyen Oyapock qui se dessine. Tout d'abord, cette courte expédition dans les sauts en aval de la commune de Camopi se présente comme une forme d'introduction au mode de vie des habitants du moyen Oyapock. La pêche constitue l'une des activités principales et ordinaires de subsistance, avec la chasse et la culture sur brûlis dans les jardins (abattis). Sa pratique est indissociable de la vie sur le fleuve. La pêche, la chasse et la culture sur brûlis sont par ailleurs au centre des stratégies territoriales des peuples de la région : pour les Teko comme pour les Wayãpi, la préservation et la revendication de leurs territoires de pêche, de chasse et d'agriculture représente un enjeu de taille, à la fois identitaire et politique. Cet enjeu est entre autres, régulièrement réaffirmé face à la présence et aux actions d'autres populations.

De ce récit émerge en arrière-plan la question de la cohabitation dans une même zone géographique, de différents groupes dont les intérêts peuvent se superposer ou se confronter. Cette problématique se cristallise particulièrement dans les relations entre Teko et Wayãpi d'une part, et Brésiliens d'autre part, dont les activités, l'orpaillage illégal en premier lieu, représentent une forme de nuisance pour les Amérindiens de la rive guyanaise. Cette question ne saurait pourtant être uniquement posée dans des termes d'opposition et de conflit. En effet, les relations entre ces différents groupes se révèlent plus ambivalentes : c'est pourquoi nous

parlons ici de cohabitation pour ainsi souligner la relative complexité des liens relationnels qui rassemblent les voisins des deux rives du fleuve.

Cette partie de pêche est également l'occasion d'une première approche de l'étude de l'environnement sonore du moyen Oyapock. Nous n'avons pas intégré à la description de la partie de pêche ci-dessus d'analyse des modalités d'écoute du pêcheur en pirogue sur le fleuve – il faut reconnaître que l'ouïe joue un rôle plus important dans la chasse que dans la pêche. De manière générale, l'objet de ce point n'est pas de proposer une étude approfondie du milieu sonore, de sa perception et de son interprétation par la population du moyen Oyapock, comme s'y engage le courant de l'anthropologie du sonore (CANDAU & LE GONIDEC, 2013 ; GUILLEBAUD, 2017) – nous y reviendrons plus loin (cf. chap. 3 – *Ambiances : le milieu sonore*). Nous nous en inspirons néanmoins pour souligner quelques éléments sonores saillants, dont l'interprétation offre un éclairage pertinent sur la réalité et le vécu des habitants du milieu.

Les moteurs hors-bord équipant les pirogues en circulation sur le fleuve sont une des sources sonores les plus saillantes, du moins dans le registre acoustique quotidien. Il est très rare de voir des embarcations dirigées à la pagaie – l'utilisation du moteur apparaît comme un vecteur de modernité pour les habitants du moyen Oyapock. Le son des moteurs n'est guère concurrencé que par le bruit de l'hélicoptère médical, dont les visites sont bien plus rares. En ce sens, il est souvent un indice pertinent de l'activité sur le fleuve. Symboliquement aussi, le bruit du moteur est la première enveloppe acoustique qui entoure quiconque arrive à Camopi depuis le littoral urbain guyanais : le ronronnement continu du moteur le long du trajet qui sépare Saint-Georges-de-l'Oyapock, dernière ville desservie par la route, de Camopi.

Au-delà du moteur, c'est en réalité la pirogue dans son ensemble qui nous intéresse comme élément d'ouverture sur le milieu de vie des Teko du moyen Oyapock. Parce qu'elle permet la mobilité sur le fleuve, elle nous permet de présenter le milieu et le territoire comme traversé d'un ensemble de dynamiques et de flux. Dans le temps comme dans l'espace, la trajectoire et la réalité des Teko est faite de circulations et de mobilité. La pirogue en est la matérialisation, et la coque en aluminium équipée d'un moteur hors-bord son dernier avatar. En réalité, la pirogue est plurielle : elle est souvent domestique, familiale, servant au transport aux abattis, à la chasse et à la pêche ; de petite taille et équipée d'un moteur d'une

vingtaine de chevaux. Elle peut également être de transport collectif ou de fret : ces pirogues sont plus longues, souvent peintes et équipées de moteurs dépassant les cinquante chevaux. Elles sont utilisées par les transporteurs privés, qu'ils soient guyanais ou brésiliens. Dans le même registre, de grandes pirogues toutes de vert peintes servent au transport scolaire : elles font la liaison entre les villages (écarts) et le bourg de Camopi où sont implantés écoles et collège.

La pirogue est donc associée à la poursuite de pratiques liées au mode de vie amérindien (activités de subsistance sur le fleuve et en forêt). Elle permet également les déplacements entre villages – on ne verra jamais personne faire le trajet entre deux villages à pied par la terre. Elle est donc nécessaire à la construction du territoire des habitants du moyen Oyapock, formé de l'ensemble des villages et des liens qui les unissent. Enfin, la pirogue permet la connexion avec le reste du monde *via* l'accès aux villes de Saint-Georges-de-l'Oyapock et Oiapoque sur le bas du fleuve.



Figure 5 - Vue sur le bourg de Camopi (au centre) depuis Vila Brasil, 13 décembre 2016.

Lieux de vie, espaces de subsistance

Tentons tout d'abord d'esquisser les points et les lignes d'une carte représentative de l'espace vécu des Teko du moyen Oyapock – carte qui sera ensuite mise en mouvement dans le temps et dans l'espace. Ceux qui se font appeler Teko sont répartis en une petite vingtaine de groupes de résidence sur le bas de la rivière Camopi, en amont de la confluence avec le fleuve Oyapock. Ces groupes de résidence sont communément appelés « villages » (*ẽda*) sur le moyen Oyapock - nous emploierons ce terme dans la suite de cette étude. Le terme « écarts » est parfois également utilisé pour désigner ces lieux de résidence : il permet ainsi de distinguer les « écarts » situés le long du fleuve, du bourg de Camopi, stratégiquement établi sur la pointe formée par la jonction des deux cours d'eau, aux alentours de l'imposant fromager *kũbaka* (*Ceiba pentandra*) qui y culmine.

Le bourg de Camopi est avant tout un lieu de passage pour les résidents des villages. Il est le centre administratif et économique de la commune, regroupant les bâtiments de la mairie, de la poste, le poste de santé (dispensaire), les locaux de la délégation locale du Parc Amazonien de Guyane et de la gendarmerie, les écoles et le collège, les infrastructures sportives (salle omnisport et terrain de football) ainsi que deux petits commerces (libre-service). Le bourg est très largement constitué de logements construits au tout début des années 2000, suite à la politique de Résorption de l'Habitat Insalubre (RHI)⁴. La population y est majoritairement wayãpi. Que le bourg reste surtout un lieu de passage pour les Teko ne saurait pour autant éclipser l'importance sociologique que renferme sa fréquentation. Pour les adultes, il est nécessaire de se rendre au bourg pour retirer de l'argent en espèces

⁴ Ces logements sont en réalité des Logements Évolutifs Sociaux (LES), dont l'architecture et l'organisation ne correspondent guère au mode de vie amérindien. Édifiées sur une structure bétonnée, ces maisons comportent un intérieur divisé en plusieurs pièces et un étage sous le toit de tôles. Elles mesurent environ quatre mètres sur six mètres et sont reliées à un chemin lui aussi bétonné. Leur disposition est telle qu'elle empêche une réelle intimité des familles, en même temps qu'elle rend impossible la communication et les réunions telle qu'elles se font dans les villages « traditionnels ». Quelques familles ont construit de modestes carbets de cuisine ou de boisson mais l'organisation spatiale complique sérieusement l'existence d'espaces de réunion (à l'exception de la grande dalle de béton faisant office de place des fêtes, coulée près du grand fromager). Le projet de construction de logements sociaux au bourg de Camopi remonte au milieu des années 1990. Elle s'est concrétisée au tournant du XXI^{ème} siècle, après l'ouverture d'une scierie en face du bourg et, en 2005, les premiers logements ont été inaugurés (NAVET & BRAILLY, 2015).

(à la poste), y réaliser des achats de produits manufacturés, de denrées alimentaires importées ou de carburant. Les commerces, par la vente d'alcool (bière industrielle) et la possibilité de consommation sur place, sont des lieux de rassemblement et de socialisation pour les employés des différentes institutions implantées sur le territoire de la commune, et les hommes et femmes de passage. Pour les enfants, écoliers et collégiens, le bourg est le lieu de scolarisation. Pour les jeunes enfin, il est un lieu de socialisation alternative (cf. chap. 8 – *Une affaire de jeunes*), leur permettant de se retrouver hors du cadre familial et villageois, entre individus de la même classe d'âge. Enfin, le bourg est le lieu de résidence de l'ensemble des habitants non-amérindiens de la commune (créoles, métropolitains) employés dans les différentes institutions de la commune (administration, éducation, santé, gendarmerie).

A bien des égards, le bourg de Camopi constitue un espace particulier dans l'agencement territorial des habitants du moyen Oyapock : la concentration des services en fait un lieu de passage obligé pour la population résidant dans les écarts. Le bourg exerce ainsi une force centrifuge sur les habitants de la région, poussant Teko et Wayãpi à établir leur lieu de résidence à proximité de ce centre administratif et économique afin de bénéficier des services qu'il offre. Cette convergence autour du bourg de Camopi s'inscrit dans une continuité historique où depuis le XVIII^{ème} siècle, les habitants de la région du moyen Oyapock se sont régulièrement rapprochés des établissements européens (missions jésuites de Sainte-Foy [1740-1765] et de Saint-Paul [1733-1790], douanes de Camopi [1935-1941], notamment) pour des raisons matérielles (acquisition d'objets manufacturés), sanitaires ou politiques (protection contre les attaques d'autres groupes amérindiens, alliance avec les Français contre les Portugais).

On ne peut nier que la force centrifuge qu'exerce le bourg de Camopi, centre nodal de la commune du même nom, influence sensiblement les habitudes et les modes de vie des habitants du moyen Oyapock. La création de la commune de Camopi en 1969, la naturalisation des Amérindiens teko et wayãpi et un certain nombre de politiques publiques ont entraîné la sédentarisation des habitants du fleuve autour de la confluence de l'Oyapock et de la Camopi. Comparées au siècle dernier, les unités villageoises occupent aujourd'hui un territoire bien plus resserré : la petite vingtaine de groupes de résidence teko occupent les rives de la

basse Camopi sur une distance ne dépassant pas une dizaine de kilomètres. Cette stratégie de résidence ne remet pourtant pas totalement en cause l'organisation sociale des groupes de résidence et les habitudes de mobilité entre les lieux de résidence et vers l'environnement plus éloigné.

Les villages teko sont encore aujourd'hui constitués selon la logique de groupes de résidence autonomes. Bien que relativement proches, ils ne sont connectés que par le fleuve. Leur emplacement est souvent choisi selon les caractéristiques du fleuve : la proximité des sauts est recherchée, les affleurements rocheux naturellement formés à ces endroits offrant un accès apprécié au fleuve pour l'ensemble des activités quotidiennes (ablutions, cuisine, lessives, petite pêche essentiellement pratiquée par les enfants). La toponymie des villages teko reflète à la fois l'organisation sociale, l'histoire du peuplement de la zone et la relation des habitants avec leur environnement. Certains villages portent ainsi le nom d'anciens chefs de famille, devenu patronyme au moment de la naturalisation des habitants de la commune et de leur inscription au registre civil : c'est le cas des villages Tsãdet / Chanel, Tsiwet / Civette ou Kapu. D'autres villages portent la marque de l'histoire du peuplement de la région : Pouvé jenn jan pour la présence créole, Saint Soi du nom de l'ancien poste de Sainte Foi installé au confluent de l'Oyapock et de la Camopi. Enfin, une part importante des villages est nommée d'après l'environnement naturel : *tsitonõng* (citron), *titiki* (arbre canari-macaque, *Lecythis zabucajo*), *sulu* (terre rouge, latérite), *bope* (mombin, *Spondias mombin*), *wiwa* (roseau-flèche, *Gynerium sagittatum*), *witit* (montagne), etc.

Les villages teko sont de taille variable et toujours entourés de près par la forêt. Ils sont formés autour d'un groupe de parenté et sont composés de plusieurs maisons (*-apidj*) : celle du chef de famille et sa femme, celles de leurs filles mariées et de leurs gendres, et éventuellement celles de leurs fils non-mariés. Les règles d'uxorilocalité, encore largement appliquées, imposent aux gendres de s'installer dans le village de leur femme. La répartition de genre au sein de la descendance d'un couple peut donc faire varier la taille dudit village. Au cours de leur vie, certains couples, certaines familles peuvent décider de quitter le village parental et ouvrir leur propre village. Chaque maison, construction fermée et espace intime du ménage et de la famille, est agrémentée d'un carbet-cuisine (*dzetapia*), construction plus modeste et ouverte et d'un carbet-cachiri (*ga'uha*) ou du moins

d'un espace dédié aux petites réunions de boisson. Enfin, au-delà de ces espaces essentiellement réservés à l'usage familial, l'existence d'espaces collectifs est moins systématique. Certains villages sont organisés autour d'une place centrale *okat* permettant les rassemblements publics lors des plus grandes célébrations. Ces espaces sont notamment réservés aux danses *tule* (cf. chap. 4 – *L'espace de la fête* ; chap. 6 – *L'arc et le cercle*, et suivants). Nous n'avons pas observé dans les villages teko contemporains de construction architecturale dédiée à la vie communautaire, tel le *tukusipan* chez les Wayana ou son équivalent chez d'autres peuples des Guyanes et de la grande Amazonie ⁵. Chaque village est équipé d'un point d'eau potable, alimenté par une pompe souterraine. En revanche, l'accès à l'électricité est bien plus restreint : seuls le bourg de Camopi et le village Tsãdet (Chanel) disposent d'un accès courant au réseau électrique alimenté par une petite centrale thermique. L'électrification de l'ensemble des autres villages repose sur le fonctionnement de groupes électrogènes à essence ⁶.

Les maisons teko contemporaines sont bâties selon le même modèle : une structure rectangulaire généralement fermée, construite sur pilotis, plus ou moins surélevée selon la proximité du fleuve. La charpente supérieure est de forme triangulaire et recouverte de grandes tôles métalliques. Le tout est construit à partir de poteaux et de planches de bois dont les artisans de Vila Brasil sont les premiers fournisseurs. Les carbets secondaires (cuisine et boisson) sont de facture plus modeste, et ne sont formés que d'une simple charpente. Ils sont érigés par les hommes du foyer, à la différence des maisons, construites par des travailleurs brésiliens. Enfin, lors de leurs séjours dans les abattis, parfois situés à plusieurs

⁵ Le *tukusipan* wayana est une construction circulaire dont le toit forme une coupole. Le sommet intérieur de la coupole est orné d'un ciel de case *maluwana*, disque de bois peint de différents motifs. Le *tukusipan* est l'espace d'accueil des visiteurs de passage et des rassemblements collectifs. Par ailleurs, l'habitat communautaire, couramment appelé *maloca*, est présent chez de nombreux peuples des basses-terres amazoniennes. Il semble que cette forme d'habitat et la construction circulaire ait été d'usage chez les Émerillon par le passé (PERRET, 1933).

⁶ Le fonctionnement de ces groupes électrogènes nécessite un apport important en carburant, rare et cher dans les villages de la commune. De plus, ce même fonctionnement provoque des émissions sonores et olfactives peu appréciées. Les groupes électrogènes sont donc installés à une distance de quelques dizaines de mètres des habitations et ne sont mis en marche que quelques heures par jours ou lors des réunions villageoises. Depuis quelques années, certains foyers ont été équipés de panneaux solaires. Néanmoins, une bonne partie de ces installations n'a pas résisté au temps et aux conditions climatiques. L'installation de systèmes plus performants et plus résistants est en cours, mais la demande est forte et le coût très élevé ne semble pas correspondre aux priorités des instances politiques locales.

dizaines de kilomètres par le fleuve du village, les habitants du moyen Oyapock y construisent des carbets d'usage temporaire dont le toit est généralement fait d'une grande bâche de plastique.

Les jardins *ko* (abattis, plantations sur brûlis) représentent un maillon primordial dans la définition de l'espace de vie des Teko. Ces jardins, couramment appelés « abattis » en Guyane, sont fondés sur le principe de l'agriculture itinérante sur brûlis. Des morceaux de forêt, allant généralement d'un demi-hectare à un hectare, sont coupés puis les arbres sont brûlés une fois secs. Le terrain ainsi préparé est ensuite planté. Le brûlis apporte les nutriments à la culture des différentes espèces de végétaux nécessaires à l'alimentation locale : diverses variétés de manioc, igname, patate douce, canne à sucre, piment, ananas, tabac, coton... Après plusieurs cycles de culture (entre un à trois ans), la parcelle est laissée à l'abandon, avant d'être potentiellement rouverte quelques années plus tard, une fois le processus de jachère ayant permis la régénération des sols. L'abattage, le brûlage et la plantation de ces parcelles représentant un travail important, l'ouverture d'un abattis repose sur les sessions de travail collectif *badjuli* (mayouri) impliquant les membres d'un même groupe de parenté.

Les abattis sont de deux types : ceux situés dans la proche périphérie des villages, accessibles à pied ; et ceux situés plus en amont ou en aval du village, parfois à plusieurs dizaines de kilomètres de distance, accessibles en pirogue. Les jardins ouverts près des lieux de résidence principaux permettent un approvisionnement court et facilité en produits de l'agriculture. Les abattis plus éloignés prennent la forme de lieux de résidence secondaire, fréquentés sur des périodes allant de plusieurs jours à plusieurs mois. Ils permettent un meilleur accès à des ressources naturelles devenues de plus en plus rares dans l'environnement immédiat des villages. Cette raréfaction des ressources et des terres cultivables dans la zone de la basse Camopi et de confluence avec le moyen Oyapock est l'une des raisons principales poussant les familles teko à ouvrir des jardins éloignés des lieux de résidence principaux. Afin de faciliter l'entraide et le travail collectif, les membres d'un même groupe de parenté ouvrent des jardins situés dans un périmètre géographique resserré. En tant que lieux de résidence secondaire, les abattis sont habités sur des périodes variables, conditionnées notamment par les cycles agricoles et le calendrier scolaire, pour les familles dont les enfants sont

scolarisés. Ces séjours sont l'occasion de parties de chasse et de pêche en famille, permettant ainsi une forme de transmission intergénérationnelle et de perpétuation d'un mode de vie traditionnel que la vie dans les villages tend à mettre à mal. Pour autant, la vie dans les abattis reproduit certaines des habitudes observées dans les lieux de résidence principale : certaines familles voyagent jusqu'à leur abattis avec leur groupe électrogène, quand d'autres sont équipées de panneaux solaires portables, afin de se fournir en électricité et ainsi alimenter un rudimentaire système d'éclairage, un système de sonorisation ou de recharger les téléphones portables. Comme nous le verrons plus loin (cf. chap. 9 – *Sound systems amazoniens*), les systèmes de sonorisation portables permettent ainsi la diffusion de musique amplifiée jusque dans ces lieux de résidence secondaire, pourtant bien éloignés du centre de Camopi et de tout raccordement à un réseau électrique centralisé.



Figure 6 - Famille Panapuy dans son abattis près de l'Oyapock, 1989 (photo : Eric Navet).

L'abattis, en tant que lieu alternatif et complémentaire du village, représente donc un pilier de l'organisation sociale et spatiale des habitants du moyen Oyapock. Il semblerait même que la vie à l'abattis occupe, plus que par le passé, un rôle de contrepoids, venant balancer les conditions de vie dans les villages concentrés du centre de Camopi - c'est du moins ce que soutiennent certains adultes aujourd'hui. Parce qu'il permet l'affirmation et le renforcement des relations au sein des

groupes de parenté par le travail collectif et la transmission intergénérationnelle, l'abattis est un espace où se matérialisent un ensemble de relations sociales. Par ailleurs, l'implantation de ces lieux de résidence secondaire sur une zone géographique bien plus large que celle des lieux de résidence principaux participe d'une affirmation territoriale. En ce sens, cette occupation spatiale élargie relativise la concentration géographique des villages que nous présentions précédemment.

Territoire et mobilité

Le mode de vie des Teko contemporains se définit donc par cette complémentarité entre le village et l'abattis. Quand la vie au village et la proximité du bourg de Camopi permettent l'accès à des services devenus indispensables pour la population du moyen Oyapock, l'éloignement géographique et la vie à l'abattis permettent l'exercice d'activités et de pratiques toutes aussi fondatrices dans la définition du mode de vie de cette population. C'est dans cet aller-retour, dans cette mobilité entre différentes localités que se nourrit l'expérience vécue du milieu. Les villages, les abattis et les expéditions de chasse et de pêche sont les marqueurs d'une occupation territoriale traversée par une incessante mobilité que les volontés des institutions administratives nationales de sédentarisation dans la seconde moitié du XXème siècle n'ont pas entamée.

Les hommes et les femmes constituent leur territoire en le parcourant et en agissant sur les composantes naturelles de son milieu (habitat, pêche, chasse, cueillette, agriculture sur brûlis). Les politiques publiques menées depuis la création de la commune de Camopi dans la seconde moitié du XXème siècle ont certes fortement réduit la dynamique de déplacement périodique des villages – stratégie visant à se déplacer pour renouveler l'accès à des ressources naturelles devenues rares à l'emplacement initial du village. Aujourd'hui, la stratégie territoriale des habitants du moyen Oyapock est celle d'une multi-localité, rassemblant espaces de résidence et de production. Elle dessine un espace fait non pas de frontières mais de flux. « La carte amérindienne est donc polymorphe et

métamorphe, puisque fondée sur le parcours et les temps. Le chemin arpenté, et non pas la barrière ethnique, dessine la patrie » (ROSTAIN, 2020 : 38). La territorialité amérindienne, et celle des teko en particulier, est de nature dynamique et adaptative, étroitement liée à la notion de mobilité.

Au-delà de la nature de l'occupation spatiale chez les Teko – fluctuante, mobile, multi-située - le territoire vécu apparaît également comme matériellement organisé selon certaines modalités sociales. En premier lieu, les structures de parenté jouent un rôle fondamental dans l'organisation des villages et des lieux de production et de subsistance. La composition des groupes de résidence selon les règles de parenté, l'uxorilocalité en premier lieu, la répartition des jardins et l'importance du travail collectif sont autant de manifestations de la prégnance des logiques familiales.

Parallèlement, le territoire est également le support d'une expression communautaire. Il est ce qui différencie les Teko de leurs voisins. A la différence de l'organisation familiale explicite, l'organisation communautaire relève davantage de l'implicite. Elle apparaît comme un processus, néanmoins conscient, de différenciation par rapport aux voisins, qu'ils soient Amérindiens wayãpi ou Brésiliens. Elle se définit finalement comme un réseaux d'alliés, réels ou potentiels. Cette dimension communautaire se manifeste clairement lors de situations de crise, en particulier lorsque le territoire subit les pressions et les intrusions extérieures. Le cas contemporain le plus révélateur est sans aucun doute la pression exercée sur le territoire par les activités d'orpaillage illégal menées depuis la fin des années 1980 sur la basse et la moyenne Camopi. Ici, la réaction communautaire ne prend pas tant la forme d'une revendication de propriété sur l'espace forestier illégalement occupé ou d'un rejet de l'Autre mais plutôt de la défense d'un milieu naturel et culturel, d'un environnement indissociable du mode de vie de la communauté. La déforestation non-contrôlée, la pollution des cours d'eau, les atteintes à la sécurité et à la tranquillité de la population sont les principaux griefs derrière lesquels sont rassemblés à la fois les habitants de la basse Camopi, les plus touchés (à savoir les Teko) et plus largement la population du bassin du moyen Oyapock dont le mode de vie dépend de l'exploitation contrôlée des ressources halieutiques, cynégétiques et agricoles (à savoir les Teko et les Wayãpi).

Les Teko se définissent comme les habitants de la rivière Camopi. L'occupation territoriale et l'organisation spatiale jouent un rôle de ciment communautaire et identitaire. Le territoire est ainsi le reflet d'un mode de vie, d'un mode d'organisation sociale et d'un système de représentations. Il est aussi bien organisé objectivement que construit culturellement et historiquement. Nous avons pu évoquer dans les paragraphes précédents, l'un des jalons historiques ayant conduit à un changement majeur dans les habitudes et l'organisation de la société teko, à savoir la sédentarisation de la population au cours du XXème siècle. Afin de mieux saisir le lien entre le rapport au milieu et la construction communautaire des Teko contemporains, portant en creux l'un des vecteurs identitaires de cette société, il nous semble nécessaire de revenir à présent sur la trajectoire historique de ceux se définissant en ce début de XXIème siècle comme Teko.



Figure 7 - Petite partie de pêche entre enfants. Village Saint Soi, 10 août 2018

CHAPITRE 2

ESSAI D'HISTOIRE SOCIOPOLITIQUE

Les chemins émerillon

Comprendre les Teko contemporains, leur organisation et leurs représentations identitaires, passe nécessairement par l'étude de leur trajectoire historique. L'identité chez les Amérindiens du moyen Oyapock s'impose à l'analyse comme une construction historique, dans laquelle le regard extérieur, celui des Européens en premier lieu, s'avère relativement structurant. En effet, les écrits laissés par les explorateurs et les scientifiques, principalement depuis le XIX^{ème} siècle, au sujet des Amérindiens de Guyane jouent plus qu'un simple rôle descriptif dans l'histoire de ces peuples. Ces histoires, en minuscule, représentent autant d'actes créatifs dont les effets au présent se font encore ressentir (MØHL, 2012) – la principale critique pouvant être adressée à ces écrits historiques étant qu'ils portent encore aujourd'hui le poids d'une vision extérieure parfois éloignée des aspirations des populations concernées. Loin de nous l'idée de répéter les mêmes travers, les mêmes impositions, les mêmes catégorisations. Pourtant, force est de constater que pour comprendre le sens et la portée des représentations collectives, qu'elles soient teko ou *meleyõ* (émerillon), il nous faut repasser par les histoires écrites des siècles passés ayant contribué à forger la notion de société teko. Non pas pour en perpétuer l'essence mais surtout et uniquement, en y cherchant les traces du

parcours historique des différents groupes présentés comme formateurs d'une identité teko partagée.

Les toponymes relatifs aux Teko-Meleyõ sont une source d'information précieuse et la manifestation de l'occupation passée et présente d'une large zone géographique s'étendant des bassins de l'Oyapock à l'Est jusqu'à celui de l'Itany et du Lawa (Maroni) à l'Ouest. Au centre de cette région délimitée par ces fleuves, l'Approuague prend sa source dans le massif émerillon, à proximité de la crique du même nom, affluent de l'Inipi, elle-même affluent de la rive gauche de la rivière Camopi. Cette région est traversée par le « chemin des Émerillon », considéré comme ce qui fut pendant longtemps l'un des principaux axes de circulation des anciens Teko, et une voie de communication entre ces derniers, les Wayãpi et les Wayana⁷. Bien que cet axe ne soit pas le seul qu'aient emprunté les Teko tout au long de leur trajectoire historique, il souligne clairement l'importance de la mobilité et du nomadisme de ce groupe. Ces déplacements s'inscrivent, certes, dans une logique de gestion des ressources naturelles, comme nous l'avons vu précédemment. Ils sont aussi le produit de stratégies territoriales successives et variées répondant, selon les époques et les groupes, à une logique tantôt centrifuge, tantôt centripète. Rappelons-le : l'organisation territoriale contemporaine des Teko du moyen Oyapock en une petite vingtaine de groupes de résidence sédentarisés sur une bande de moins de dix kilomètres sur la basse Camopi est la dernière étape, à ce jour, d'une trajectoire historique au cours de laquelle se sont alternées les phases de dispersion et de division en petites unités sociales, et celles de contraction et d'agglomération, telle que celle que l'on observe aujourd'hui. Rappelons également que, bien que cette étude se concentre essentiellement autour des Teko installés dans l'Est de la Guyane, l'implantation contemporaine d'une partie des Teko à l'Ouest, sur les rives du Tampok s'inscrit dans la même

⁷ Le « chemin (ou sentier) des Émerillon » fut rendu tristement célèbre suite à l'expédition malheureuse de Raymond Maufrais (disparu en 1950), dont les effets personnels ont été retrouvés par le chef émerillon Monpera au dégrad Claude sur la rivière Tamouri, peu de temps après sa disparition. Ce chemin n'est aujourd'hui qu'occasionnellement emprunté lors d'expéditions touristiques ou de missions du Parc Amazonien de Guyane. Quelques adultes teko aujourd'hui installés dans la commune de Camopi gardent cependant encore le souvenir de migrations le long de ce chemin. Selon GRENAND & AL. (2017), il faut distinguer l'ancien chemin des Émerillon rejoignant les rivières Inini et Inipi, de l'actuel chemin des Émerillon permettant la liaison entre les rivières Waki et Tamouri, plus au Sud.

trajectoire historique commune. Après un demi-siècle de sédentarisation, les Teko installés des deux côtés de la Guyane sont encore liés par certaines relations de parenté.

Les Teko sont, avec les Wayãpi, les représentants les plus septentrionaux de la famille tupi-guarani. À la différence des seconds, les Teko-Meleyõ seraient arrivés en Guyane suite à la première migration tupi vers le Nord au XVIème siècle – l'arrivée plus tardive des Wayãpi remontant au XIXème siècle ⁸. L'histoire des Teko-Meleyõ jusqu'à la fin du XIXème siècle est assez obscure. Leur implantation dans l'Est des Guyanes est attestée dès le XVIIème siècle, bien avant donc l'arrivée des Wayãpi dans le Sud guyanais au XIXème siècle. Aux XVIIème et XVIIIème siècles, différentes mentions dans les écrits des explorateurs européens, rassemblées et confrontées *a posteriori* peuvent être identifiées comme meleyõ/émerillon. Ainsi, P. GRENAND (1982 : 265) cite :

- Les Mersiou ⁹ et Mauriou sur le haut Arataye et le haut Approuague (GRILLET & BECHAMEL, 1674)
- Les Moriou à la source de l'Approuague (DROUILLON, 1674)
- Les Moriou émigrés sur le Ouanary (GABARET DE L'HERONDIERE, 1716)
- Les Merillon sur le haute Mana (D'ANVILLE, 1729)
- Les Meriyooou, dans le Yary (FOLIO DES ROSES, 1733)
- Les Émerillon sur l'Inini (PATRIS, 1766).

Ces sources installent de manière claire les Meleyõ dans le centre du massif guyanais, à proximité de la source de fleuves et de rivières (Approuague, Mana, Inini) ¹⁰ et au voisinage d'autres groupes, de langue karib (Aramisho, Kaikushiana)

⁸ Il est difficile de certifier la date d'arrivée des Émerillon dans l'Est des Guyanes du fait du manque de sources. A. METRAUX la situe au milieu du XVIIIème siècle (1927 : 35). Selon P. GRENAND, leur présence pourrait remonter à la fin du XVIIème siècle (1982 : 269). Enfin, E. NAVET fait remonter l'histoire des Émerillon en Guyane au XVIème siècle (2015 : 23).

⁹ Il est sans doute erroné d'assimiler les Mersiou aux Meleyõ, les deux peuples apparaissant de manière tout à fait distincte dans les sources cartographiques du XVIIIème siècle.

¹⁰ La source des fleuves ne sont pas des endroits prisés comme lieux de résidence, et ce pour plusieurs raisons : cours étroit, difficulté de circulation, rareté des ressources halieutiques, etc. L'implantation des Meleyõ dans ces endroits apparaît comme un choix induit par une stratégie de repli et de défense.

et tupi (Akokwa, Norak, Piriu) aujourd'hui disparus. La tradition orale des Teko fait pourtant du littoral guyanais le lieu d'origine de l'histoire précolombienne de ce peuple. Si tel fut le cas, il est fort possible que ses représentants se soit dispersés dans l'intérieur de la Guyane, fuyant par-là les affrontements avec les Blancs et les indiens Kali'na (de langue karib). La pression exercée par les raids esclavagistes des Kali'na (appelés *taila* par les Meleyõ, les Wayãpi et les Wayana), armés par les Hollandais, dans la seconde moitié du XVIIIème siècle est relativement bien documentée. Les affrontements avec les *taila* auraient poussé les Émerillon à un fort nomadisme (FERNANDES, 1953b). Selon Coudreau, citant les observations de Patris (1766), certains Émerillon auraient trouvé refuge chez les Aramisho (*Mãnãmitcho*) près de la source de la Waki (COUDREAU, 1893 : 73).

La fin du XVIIIème siècle et le début du XIXème siècle sont marqués par des affrontements réguliers entre Wayãpi (armés par les Portugais) et Wayana : les Meleyõ sont alors alliés aux seconds contre les premiers. L'histoire orale wayana fait par ailleurs état d'une bataille entre Meleyõ et Wayãpi, provoquée par les premiers mais remportée par les seconds, à la suite de laquelle le chef Alewu, dont l'armée a été décimée, est venu se réfugier sur le moyen Oyapock puis sur le haut Approuague (CHAPUIS & AL., 2003 : 479-485). D'après Grenand, citant les témoignages des chefs Bope'a (meleyõ) et Inãmu (wayãpi), le dernier affrontement entre les deux groupes aurait eu lieu entre 1830 et 1835 au saut Wayuwaru (moyen Oyapock) (GRENAND, 1982 : 305). Les témoignages historiques font aussi mention de raids réguliers menés par les populations marronnes contre les Meleyõ à cette époque.

La seconde moitié du XVIIIème siècle et les premières décennies du XIXème siècle sont donc marquées par des conflits récurrents impliquant les Meleyõ comme les autres peuples de la région – conflits dus aussi bien aux rivalités entre peuples de l'Est guyanais qu'aux jeu des puissances coloniales en présence (Hollandais, Portugais, Français). A la fin du XIXème siècle, ces conflits semblent s'être estompés et les relations guerrières ont laissé la place à des relations commerciales, diplomatiques et matrimoniales. Les Wayãpi contrôlent le haut et le moyen Oyapock. L'essentiel des villages teko sont établis sur le haut Inini et la moyenne Camopi. La fin du XIXème siècle est marquée par une période de fractionnement, de dispersion et de repli sur soi des différents groupes. Les témoignages du XIXème siècle à propos des Émerillon les présentent comme un

groupe à la culture matérielle limitée, cultivant le strict nécessaire et préférant se ravitailler chez leurs voisins wayãpi – un mode de vie très certainement dû à leur grande mobilité, rendant impossible l’ouverture d’abattis et l’accumulation de biens matériels.

La mosaïque du peuplement de la haute Guyane du début du XVIIIème siècle, telle qu’elle a pu être reconstituée postérieurement, a été sérieusement affectée par les guerres et les épidémies. Face à cette extinction massive, on estime que le phénomène de coalescence, à l’œuvre depuis le XVIIIème siècle, a permis aux Teko-Meleyõ d’assurer leur longévité en tant que peuple. On entend par « coalescence » le phénomène par lequel deux ou plusieurs sous-groupes se rassemblent et fusionnent pour ne former plus qu’un seul groupe. On estime ainsi qu’une partie des Piriu et des Akokwa, deux peuples de langue tupi des bassins de l’Oyapock et de la Camopi, ont fusionné avec les Meleyõ et les Wayãpi. Ce phénomène explique comment la région de l’Est guyanais ne compte au début du XXème siècle plus que deux groupes distincts, là où l’on en dénombrait plus d’une dizaine deux siècles plus tôt.

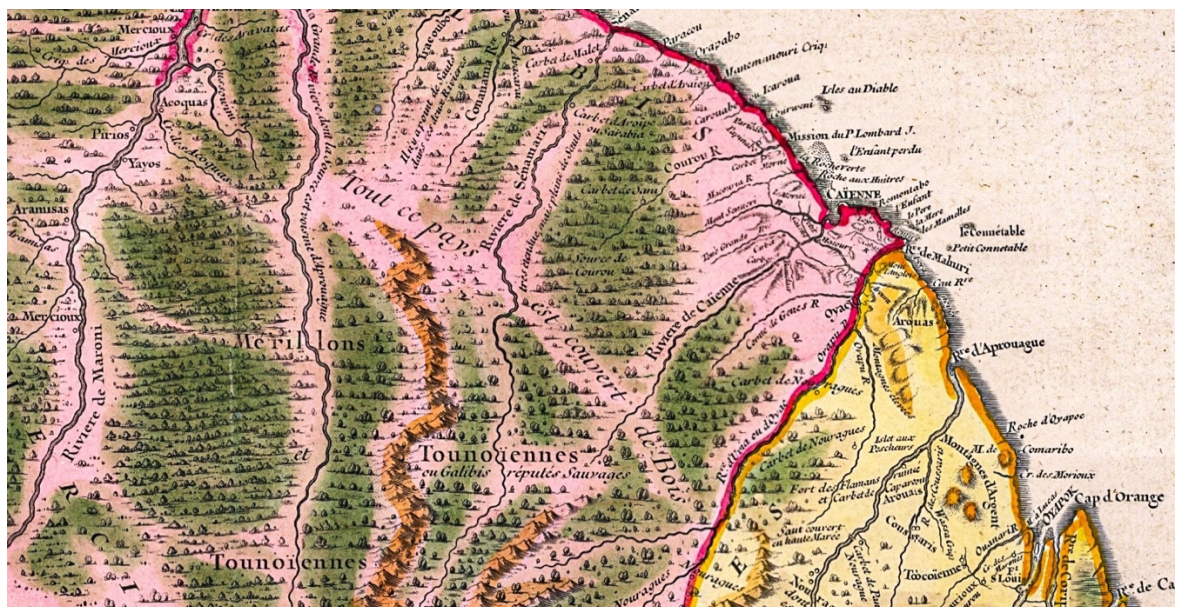


Figure 8 - Extrait de la « Carte de La Guïane Française ou du Gouvernement de Caienne depuis le Cap de Nord jusqu'à la Riviere de Maroni inclusivement » réalisée par Jean-Baptiste BOURGUIGNON D'ANVILLE, 1729. Mention est faite des « Mérillons » sur le fleuve Mana.



Figure 9 - Village émerillon d'Édouard sur l'Inini (dessin d'Édouard RIOU, d'après un croquis de l'auteur, extrait de Chez nos Indiens. Quatre années de la Guyane française, 1887-1891 de Henri COUDREAU, 1893).

Malgré la fin des guerres, les tentatives d'éradication des épidémies par l'isolement, et les dynamiques d'alliance et de coalescence, le tournant du XX^{ème} siècle ne fait que confirmer le fort déclin démographique que subissent les habitants du Sud guyanais. Bien que l'on ne dispose pas de recensement précis de l'ensemble de la population teko-meleyō au XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle (pas plus que pour les siècles précédents), le parallèle avec les Wayāpi permet de prendre conscience de la situation démographique critique dans laquelle se trouve alors ces peuples. On estime ainsi que la population wayāpi est passée de 6000 individus en 1824 à 450 individus en 1915 (BEAUDET, 1997 ; d'après GALLOIS, 1988 ; GRENAND, 1982 ; GRENAND & GRENAND, 1985). Lorsqu'il visite les Émerillon installés à l'embouchure de l'Inini en 1766, Patris estime leur nombre à 350-400 individus. En 1849, Bagot recense une centaine d'individus sur la rivière Camopi. Lorsqu'il remonte l'Inini en 1888, H. Coudreau estime la population émerillon à une centaine d'individus, répartis en une dizaine de villages. Quarante ans plus tard, en 1931, J. Perret dénombre 68 Émerillon répartis en quatre villages sur le Tampok. Enfin, Hurault affirme que le recensement exhaustif effectué porte à 60 le nombre d'individus, soit

45 représentants sur la Camopi et la Tamouri, et 15 autres sur le Tampok (HURAUULT & FRENAY, 1963 : 135).

L'article que publie J. Perret suite à son séjour chez les Émerillon du Tampok est le premier à offrir quelques détails ethnographiques d'intérêt (PERRET, 1933). Il y propose notamment une liste de l'effectif du groupe émerillon, dont certains peuvent être identifiés comme des personnages saillants de l'histoire des Teko du XXème siècle.

| Nom teko (PERRET, 1933) | Nom créole (PERRET, 1933) | Nom teko (NAVET, 2015 ; MAUREL & AL., 2020) | Commentaires |
|-------------------------|---------------------------|---|---|
| Alepon | Alphonse | Alepon Munuga | Chef des Teko du Tampok au moment de la visite de Perret (1931) |
| Pîa | Monpéa | Bope'a (Monpera) | Fils d'Alepon, chef teko de la Camopi à partir de 1950, où il joua un rôle important dans la stratégie d'accroissement démographique |
| Maritî | Piston | Balieti | Chef teko reconnu en 1933 par l'administration française puis destitué en 1940 |
| Tsivet | Civette | Tsiwet | Chef de famille à l'origine du patronyme Civette, dont les descendants sont installés sur la Camopi |
| Tsakî | Caïman | Kaïmã | Chef ayant trouvé refuge au poste de frontière Luis Horta du Service de Protection des Indiens (Brésil, moyen Oyapock) (FERNANDES, 1953b) |
| Mokuid-Tawkad | Chanel | Tsãdet | Chef de famille à l'origine du patronyme Chanel, chaman reconnu, père de Joseph Chanel, ancien maire de Camopi (1995-2008, 2016-2020) |
| Tsapin | Chabine | | Mère de Joachim Panapuy, musicien reconnu de Camopi. |

Alors que les Teko se présentent comme un peuple s'étant volontairement tenu à l'écart du jeu des puissances coloniales dans l'Est guyanais – à la différence des Wayãpi un temps armés par les Portugais, et des Kali'na, par les Hollandais – ils ne sont néanmoins guère exclus des relations intercommunautaires qui animent la haute Guyane jusqu'au XXème siècle. La succession des périodes de guerre, d'alliance, de cohabitation et d'échanges commerciaux a fait des Teko une population bien intégrée dans les relations intercommunautaires de la région, aussi bien avec d'autres groupes amérindiens (Wayãpi, Wayana) que Noirs marrons. La ruée vers l'or qui s'amorce à la fin du XIXème siècle et se poursuivra jusqu'au

milieu du XX^{ème} siècle entraîne la création de villages d'orpailleurs créoles (Polydor, Bienvenue, etc.) du moyen Oyapock jusqu'à la moyenne Camopi : les Teko entretiennent alors des relations commerciales de troc avec cette population dont ils maîtrisent la langue, tout en maintenant, du moins en partie, leurs villages en amont de ces établissements dont l'activité souille la rivière.

La seconde moitié du XX^{ème} siècle marque un tournant dans l'organisation territoriale et sociale des Teko. Les villages se rapprochent de la Camopi et de la confluence avec l'Oyapock, alors qu'une petite partie de la population s'installe à l'embouchure du Tampok. En ce qui concerne les Teko de l'Est, on peut distinguer deux foyers de peuplement : l'un se situant principalement sur la Camopi où s'installent notamment les familles Monpera et Civette ; l'autre situé plus en aval sur l'Oyapock autour des villages Wakalayo et Kwachetam, lieux de résidence des familles Panapuy et Monerville. A travers l'implantation de ces groupes de résidence se dessine une subtile différence entre deux factions, opposition persistant encore aujourd'hui entre les familles habitant à proximité du bourg actuel de Camopi, dans le village de Saint Soi (Monerville et Panapuy) et les familles résidant sur le cours de la Camopi ¹¹.

La seconde moitié du XX^{ème} siècle ouvre surtout une période de renouveau démographique. Sous l'impulsion du chef Bope'a (Monpera), s'intensifie la pratique des mariages intercommunautaires. Cette pratique n'est pas nouvelle pour les Teko qui, au cours des siècles précédents, ont eu recours à l'intermariage comme stratégie diplomatique pour ainsi sceller des alliances avec d'autres groupes. Cette stratégie s'amplifie néanmoins à partir des années 1950, accélérant par-là-même le processus de métissage des Teko avec leurs voisins *tekowo* (amérindiens). Cette stratégie, combinée aux campagnes de santé réalisées dans la région, ont permis d'inverser la tendance démographique. En un demi-siècle, la

¹¹ Parler de « factions » ne sous-entend pas de réelle concurrence entre les deux parties que l'on distingue ici. Leur principale différence tient certainement avant tout aujourd'hui dans leur positionnement sociétal : là où les habitants de la Camopi sont volontairement installés en retrait du bourg de Camopi pour préserver leur tranquillité et leur mode de vie traditionnel, les habitants de Saint-Soi adoptent régulièrement une position plus « moderniste », comptent plus d'employés salariés et retirent un certain nombre d'avantages de leur proximité avec le centre économique et administratif de Camopi. Cette différence peut se faire particulièrement sentir en période électorale (élections municipales) ou dans les postures des porteurs culturels. Néanmoins, les relations et les échanges entre ces deux ensembles sont suffisamment nombreux et réguliers pour ne faire de cette différence, qu'une subtile opposition.

population teko a vu son nombre décupler, sortant ainsi de la situation critique dans laquelle elle se trouvait alors. Au début du XXIème siècle, on estime que la population actuelle des Teko compte entre 600 et 700 individus, majoritairement implantés sur la commune de Camopi.

Teko ou Meleyõ ?

Dans le dernier quart du XXème siècle, l’ethnonyme « teko » a progressivement remplacé la dénomination « émerillon », dans les textes institutionnels, dans les écrits scientifiques et dans la bouche des habitants de la Guyane, suivant de la sorte la volonté du peuple concerné. Pourtant, il arrive encore, au détour de conversations, que l’on entende le terme « meleyõ ». En novembre 2016, lors d’une danse *tule* dans son village, Joseph Chanel, par ailleurs alors maire de la commune de Camopi, insiste : la suite de *tule* jouée ce soir-là n’est pas de la musique teko, mais plutôt *meleyõ dzēbi’a*, de la musique meleyõ. En écho, des Wayãpi du moyen Oyapock revendiquent : ceux qui se disent « teko » sont en réalité des meleyõ. Nous sommes tous *teko*, nous sommes tous des êtres humains. Les Wayãpi sont des *teko*.

Il convient de distinguer l’usage des deux termes et les dimensions politiques et identitaires que leur emploi sous-entend. Alors que le terme francisé « émerillon » est aujourd’hui relégué des écrits sur les Teko contemporains ¹², celui de « meleyõ » ou « melejo » continue d’être employé par leurs voisins et alliés, respectivement wayãpi et wayana. Il n’est pas rare de voir, ou plutôt d’entendre comment, dans les basses terres amazoniennes, les ethnonymes varient selon les locuteurs et leur appartenance ou non au groupe en question. En ce sens, les Teko se percevant comme tels sont encore désignés comme meleyõ par leurs voisins. Dans ce cas, « teko » et « meleyõ » sont les deux faces d’une même pièce – tout dépend de la perspective adoptée. Le fait que les langues teko et wayãpi, de la même famille tupi-guarani, partagent de très fortes similarités, jouent aussi certainement

¹² Rappelons que l’utilisation que nous faisons du terme « émerillon » dans ce travail ne fait que renvoyer à son utilisation passée dans les différents écrits traitant de ce peuple. Les Teko ne sont des Émerillon que lorsqu’ils sont (ont été) nommés de la sorte.

dans l'attachement des locuteurs wayãpi à distinguer l'usage des termes « teko » et « meleyõ ».

Alors, que se passe-t-il lorsque le terme « meleyõ » est utilisé depuis la perspective teko ? Produits de la coalescence de différents groupes anciens, les Teko sont meleyõ, mais pas uniquement. Cette thèse est reprise dans les historiographies récentes véhiculées par les Teko eux-mêmes. Selon cette forme d'ethnogenèse, chaque groupe formateur est ainsi assimilé à un « clan » : *meleyõtsili-apam*, *dzetitsing-apam* (le clan des patates douces), *tapidja'i-apam* (le clan des fourmis *tapidja'i*), *tapi'it-apam* ou *baipuli-apam* (le clan des tapirs), *akiki-apam* (le clan des singes hurleurs), *awalanakã*, *mããmitcho-apam* (PANAPUY, 2015 : 71-74). Au sein de l'ensemble formé par ces différents groupes, les Meleyõ occupent une place hiérarchique supérieure : ils sont de grands guerriers et les principaux chefs (*ibid.*). Se revendiquer *meleyõ* aujourd'hui revient donc à se positionner dans la lignée de ce sous-groupe au prestige et au pouvoir politique reconnu. On peut ainsi être teko *et* meleyõ, c'est-à-dire revendiquer une ethnogenèse propre : reconnaître le processus historique ayant donné forme à l'agrégat teko, tout en revendiquant un héritage meleyõ plus spécifique. Il ne s'agit donc pas ici de se différencier de ses voisins *tekowo* (amérindiens), qu'ils soient *wadjapi* (wayãpi) ou *dzowoma'ẽ* (wayana) mais davantage d'introduire des différences subtiles mais d'importance au sein du groupe, ne prenant sens qu'au regard de l'histoire de celui-ci.

À travers ces différenciations terminologiques et sociales, on voit se cristalliser la trajectoire historique complexe de ceux se présentant aujourd'hui comme teko. Par les processus de coalescence et d'alliances, l'identité teko apparaît comme modelée par des branchements et des métissages successifs. Être Teko aujourd'hui revient à se positionner – à se brancher – quelque part sur ce réseau social à entrées multiples.

Ti'iwan Couchili est une artiste peintre, fille du chamane et musicien teko Kutsili, élevée entre les deux cultures teko et wayana (cf. chap. 10). Elle se définit pourtant comme femme teko, activiste culturelle. Sa pensée est révélatrice d'un mode de construction identitaire dans lequel transparait sa formation, son inscription dans les mouvements pan-amérindiens (utilisation du terme de « nations » utilisé au Canada), ses liens et son réseau :

« L'histoire mouvementée de notre nation l'a récemment (1950) écartelée aux deux extrémités, est et ouest, du territoire guyanais, dont elle avait longtemps occupé la région centrale. Bien que certains d'entre nous aient continué un temps à nomadiser de part et d'autre, sans jamais avoir à choisir entre ces deux points cardinaux, il n'est pas dénué de sens de parler aujourd'hui de communautés teko de l'ouest et de l'est. L'une des conséquences les plus manifestes de cette division géographique est notre appartenance croissante à des réseaux familiaux métis : teko-wayana sur le haut Maroni/Tampok, teko-wayãpi pour mes compatriotes orientaux (Oyapock). Cette appartenance s'inscrit dans l'émergence d'un continuum *wayãpi-teko-wayana*, au sein duquel notre nation occupe le centre de gravité » (COUCHILI, 2015 : 97-98).

Bien que les Teko n'habitent plus la région centrale de la Guyane, que le chemin dit des Émerillon soit aujourd'hui tombé en désuétude, ils sont encore aujourd'hui ce peuple *en mouvement* qui déambule sur cette toile de fond tendue d'Est en Ouest – c'est du moins l'idée véhiculée par les représentations qui les meuvent. La réalité (pour ne pas dire l'identité) teko contemporaine est le produit d'une construction historique et sociale, mais une construction non-finie dans laquelle les ramifications du passé se prolongent dans le présent – une réalité processuelle donc, dans laquelle les discours et les actes au présent nourrissent les représentations futures.

Teko de Camopi

La suite de la trajectoire historique des Teko installés à Camopi – mais il en va de même pour ceux implantés sur le Tampok – se construit en partie parallèlement à celle des institutions françaises en présence sur le territoire qu'ils habitent. Là aussi, la seconde moitié du XX^{ème} siècle ouvre une période de changements marquants, à commencer par l'ouverture d'un poste de santé et d'une école au bourg de Camopi. Les campagnes sanitaires permettent d'enrayer la situation de crise démographique parmi les Teko et les Wayãpi. L'école propose à partir de 1955 un projet pédagogique adapté au milieu d'enseignement – une première dans l'intérieur guyanais, où « les enfants sont invités à conserver leur costume et leurs parures habituels. Ils travaillent la moitié de la journée, le reste du temps étant consacré à la pêche, la chasse et l'agriculture » (BOIS, 1967 : 173, cité par PUREN, 2014).

La politique d'assimilation, de « francisation », est lancée, dont l'un des principaux effets est la naturalisation des Amérindiens de l'Oyapock en tant que citoyens français ¹³. La suppression, en 1969, du territoire de l'Inini, découpage administratif qui comprenait la quasi-totalité de la Guyane française à l'exception de son littoral, entraîne la création de la commune de Camopi. Depuis 1970 et l'élection du premier maire amérindien, l'équipe municipale est composée d'habitants de la commune, teko et wayãpi. Pendant vingt-cinq ans et jusqu'en 2020, se sont succédés deux maires teko (Joseph Chanel, 1995-2008 et 2016-2020 ; René Monerville, 2008-2016). Ainsi cohabitent deux systèmes de gouvernance :

- Une gouvernance administrative, assurée par le maire et son équipe municipale, dont le pouvoir politique concerne l'ensemble de la commune (les citoyens de Camopi)
- Une gouvernance coutumière, en la personne des chefs teko et wayãpi, dont l'action se concentre autour de l'application des règles relatives au mode de vie et à la gestion du territoire (selon les réseaux d'alliance qui sous-tendent les groupes teko et wayãpi). Les chefs coutumiers sont approuvés par la préfecture, qui exerce ainsi un certain droit de regard sur cette autorité coutumière.

La naturalisation des habitants du moyen Oyapock et la création de la commune de Camopi a néanmoins fortement réduit le champ d'action du chef coutumier. S'il est toujours consulté pour la mise en place de projets concernant le territoire de la commune et ses habitants, la plupart des décisions sont prises par la municipalité, cantonnant souvent le chef coutumier à un rôle symbolique de

¹³ L'acquisition de la nationalité française (naturalisation) n'est pas la seule et unique politique assimilationniste mise en place alors. Avec la création du département de Guyane en 1946, son premier préfet R. Vignon (1947-1955) affirme clairement les intentions de sa « politique indienne » : « Tout doit être fait pour sortir les habitants de l'intérieur de leur isolement tragique. Il faut mettre à leur disposition un minimum de structures techniques, sociales et économiques [...]. Il faut, par ordre d'importance, un prêtre, un médecin et un instituteur » (VIGNON, cité par NAVET, 1998 : 336). En ce qui concerne la naturalisation, ce sont 65% des Amérindiens qui devinrent citoyens français entre 1967 et 1969 ; « les Wayampi et les Émerillon, décontenancés, n'y virent qu'un renforcement de l'alliance qu'ils entretiennent, de nation à nation, avec la France » (GRENAND & GRENAND, 1990 : 15-16).

représentation ¹⁴. Il n'en garde pas moins un rôle de porte-parole de la communauté, notamment en ce qui concerne les enjeux de gestion du territoire particulièrement problématiques et récurrents depuis la fin du XX^{ème} siècle.

La création par arrêté préfectoral d'une « zone d'accès réglementé » dans le sud guyanais en 1970 visant à limiter l'accès à la région n'aura pas abouti aux effets escomptés. Alors que dans les années 2000, des voix amérindiennes se sont élevées contre cette mesure jugée comme un frein au désenclavement des populations de la région ¹⁵, celle-ci n'a pas empêché par ailleurs la dégradation de la gestion du territoire et de la qualité de vie, due en grande partie aux activités d'orpaillage illégales. Depuis la fin des années 1985, l'arrivée des orpailleurs brésiliens a entraîné la restauration du village de Vila Brasil situé en face du bourg de Camopi ¹⁶, et de celui d'Ilha Bela à proximité des villages de Kwachetam et Wakalayo ¹⁷, et des lieux-dits historiques de Keimukwale et Yeloikeae, au cœur du territoire de subsistance des habitants du moyen Oyapock (cf. chap. 1 – *Sur le fleuve*). Alors que la grande majorité des sites d'orpaillage sont installés en amont des villages teko de la Camopi, les habitants jugent largement insuffisante l'action publique visant à

¹⁴ Nous ne rentrons pas ici en profondeur dans les débats autour de la chefferie amérindienne, suscités notamment par les théories proposées par P. Clastres de la « chefferie sans pouvoir » (CLASTRES, 1962 ; 1974) et les critiques qui lui ont été opposées. Nous nous limitons à souligner que la chefferie teko contemporaine semble fortement dénuée de pouvoir coercitif. Fut-ce par essence comme l'affirmerait Clastres ou par effet d'une « destruction profonde du tissu social » propre à l'histoire post-colombienne des sociétés amazoniennes comme le soutient Ph. DESCOLA (1988 : 818), le manque de recul historique nous empêche de trancher. La réalité se trouve sans doute entre les deux conceptions : le défaut de stratification sociale et l'absence de pouvoir coercitif du chef apparait comme un motif clair de l'organisation sociopolitique des Teko contemporains. Il n'en reste pas moins que l'autorité du chef, aussi limitée soit-elle, s'agence difficilement avec les modes de gouvernance propres aux institutions nationales. On peut affirmer sans grande hésitation que la création de la commune de Camopi et l'imposition du système administratif et gestionnaire national a provoqué un recul du rôle politique du chef coutumier - un désordre nouveau ou l'approfondissement des bouleversements à l'œuvre depuis la fin du XV^{ème} siècle ?

¹⁵ Le bourg de Camopi est sorti de la zone d'accès réglementé en 2013 suite à une décision de la municipalité. L'accès aux villages de Trois-Sauts est néanmoins toujours officiellement soumis à l'obtention d'une autorisation.

¹⁶ Le village de Vila Brasil existait avant cela mais a disparu dans les années 1960. Il renaît ensuite en 1985.

¹⁷ Ces villages ont depuis été abandonnés, notamment à cause de la pollution et de l'occupation intensive des lieux liées à l'orpaillage.

freiner ces activités problématiques, non pas tant du fait qu'elles supposent l'entrée illégale de travailleurs brésiliens sur le territoire guyanais (français) mais surtout en raison des conséquences hautement néfastes qu'elles produisent sur l'espace de vie : déforestation, pollution de la rivière, insécurité.

De manière générale, les défis territoriaux se trouvent au cœur des enjeux auxquels font face les Teko (et les Wayãpi) du moyen Oyapock depuis plusieurs décennies. De l'instauration des Zones de Droit d'Usage Collectif (ZDUC) à la création du Parc Amazonien de Guyane (PAG), la question de la gestion du territoire et de l'accès au foncier est un sujet de crispations pour les habitants du moyen Oyapock : le sentiment de voir leur territoire géré de l'extérieur, pour répondre à des besoins (économiques, politiques) qui ne sont pas les leurs ¹⁸.

Cela se fait particulièrement sentir à Camopi, dans le bourg ou les villages alentours, où l'accumulation des pressions extérieures (l'orpaillage en tête) et des problématiques locales (mal-être psychique, inégalités dans l'accès à l'eau et à l'électricité, urbanisation chaotique, manque de débouchés professionnels pour les jeunes) crée un sentiment diffus de mécontentement et de profonde inquiétude.

Les habitants du moyen Oyapock formulent aujourd'hui deux priorités quant à leur présent et leur futur : préserver leur mode de vie, leur environnement et leur territoire de subsistance, tout en favorisant le désenclavement et l'intégration aux réseaux d'échanges à l'échelle régionale. Une vision qui s'inscrit finalement dans la continuité des dynamiques qui ont forgé l'histoire mouvementée des Teko jusqu'à aujourd'hui : une trajectoire où la mobilité et les relations intercommunautaires jouent un rôle primordial.

¹⁸ Des ethnologues ont joué (et jouent encore) un relai important dans la diffusion des aspirations et des critiques des habitants du moyen Oyapock quant aux politiques territoriales (régionales et nationales). Au sujet de la question des Zones de Droit d'Usage Collectif, on pourra lire DAVY & AL., 2014. Sur les débats autour du Parc Amazonien de Guyane, on pourra se référer à AUBERTIN & FILOCHE, 2008 et NAVET, 1998, 2015.

CHAPITRE 3

BRANCHEMENTS ET CIRCULATIONS

Ambiances : le milieu sonore

Quelques constats sur le moyen Oyapock, années 2010

Les anciens villages de Kwachetam et de Wakalayo situés en aval de Camopi ont été abandonnés face à la pression sur le milieu exercée par le développement du village d'Ilha Bella sur la rive brésilienne. D'après les anciens habitants, la présence et les activités de la population brésilienne, en grande partie liée à l'orpaillage, ont rendu progressivement impossible la cohabitation et la pratique des activités de subsistance (pêche, chasse). Les habitants des villages situés les plus en amont du bourg sur la Camopi revendiquent leur choix : tous préfèrent habiter loin du bourg et de Vila Brasil pour s'épargner les nuisances dues aux systèmes de sonorisation poussés à fort volume, et les tensions qui planent au-dessus de la confluence Oyapock-Camopi. Les habitants du bourg et des villages alentours évoquent un climat d'insécurité lié aux vols de pirogue et certaines affaires un peu louches menées dans les commerces de Vila Brasil. Certains se plaignent du dérangement occasionné par les systèmes de sonorisation, quand d'autres (plus rares) semblent vouloir rivaliser avec les équipements brésiliens en matière d'occupation de l'espace sonore.

Une conversation au village Terre Rouge, décembre 2016

Quelques hommes sont réunis autour d'une caisse de bière. Comme souvent lors de ces petites réunions informelles entre jeunes adultes, la conversation s'attarde sur les dernières actualités dans les villages. Certains reviennent du bourg de Camopi où se croisent les résidents des différents villages et où circulent les informations. Ils sont agités, ils s'inquiètent de l'augmentation de l'orpillage en amont de la rivière Camopi. Le fleuve est sale : il devient de plus en plus trouble au fur et à mesure que les mois passent et que les missions de lutte piétinent. Les habitants du fleuve n'ont pas les moyens de freiner l'activité clandestine. Depuis plusieurs mois, le chef coutumier teko Guy Barcarel et un autre homme font l'objet d'un mandat d'arrêt émis par les autorités brésiliennes pour leur implication dans un échange de tirs avec des *garimpeiros*¹⁹ remontant la Camopi la nuit du 20 février 2016. La situation révolte ces jeunes hommes, comme de nombreux habitants de la commune de Camopi. L'un deux : cette nuit encore, j'ai entendu une pirogue de *garimpeiros* passer. Je demande : comment être sûr qu'il s'agissent bien d'une pirogue brésilienne ? L'autre : on reconnaît les pirogues au bruit de leur moteur. Quand c'est un Amérindien, il avance doucement et ralentit régulièrement pour ne pas taper [la coque de sa pirogue ou l'hélice de son moteur] contre une roche. Les *garimpeiros*, eux, foncent et leur moteur fait beaucoup de bruit.

Une brève dans le journal de Guyane la 1ère, 21 mai 2019

“Vila Brasil se trouve en face de Camopi. Une opération de la police civile de l'Amapa et de l'armée (brésilienne), y a été menée la semaine dernière, les 16 et 17 mai (...) et a permis la saisie de carburant stocké illégalement (près de 2000 litres de diesel), de matériel hi-fi et la fermeture d'un endroit réservé à la prostitution dans ce qui ressemblait à un cabaret (...). Le responsable chargé de l'opération de police a déclaré qu'il s'agissait de limiter les nuisances pour l'ensemble des riverains constamment dérangés, notamment, par la musique très forte jouée dans les commerces toutes les nuits”.

¹⁹ Le terme *garimpeiro*, « prospecteur » en portugais, désigne les chercheurs d'or au Brésil et, par extension, en Guyane.

Ces trois récits ont en commun d'offrir un aperçu du milieu sonore du moyen Oyapock. Plus précisément, ils présentent des sources sonores (des machines), par ailleurs symboles d'une certaine modernité, comme des marqueurs saillants de ce milieu, voire même des causes de nuisances, de perturbation de l'environnement de vie. Précisons d'emblée ce que l'on entend ici par le « milieu sonore », ou ce qu'il n'est pas. Le milieu sonore n'est pas un paysage sonore : il ne s'agit pas en effet de présenter et décrire l'ensemble des sons que pourrait capter à un point donné, à un moment donné, un microphone. Le milieu sonore n'est pas objectif. L'oreille humaine, organe d'observation et de perception, est sélective, à la différence du microphone. Le son, ou plus exactement le milieu sonore, est subjectif : il est un phénomène de l'expérience, c'est à dire de « notre immersion (...) dans le monde dans lequel on se trouve » (INGOLD, 2007). Le son n'est donc pas « ce que l'on entend » mais le medium par lequel se construit la perception de son environnement. A la différence du paysage sonore qui, tel un précipité, se caractérise par sa fixité, le milieu sonore, lui, est traversé de flux – on pourrait dire que le milieu est sonorisé. Les entités qui composent ce milieu, à commencer par les êtres vivants, produisent et perçoivent les sons, du moins une partie d'entre eux et les interprètent. Le milieu sonore n'est donc pas la somme des signaux acoustiques mais l'ensemble des perceptions auditives. Or, la perception du sonore n'a rien d'universel : chaque individu, chaque groupe, chaque culture possède sa propre approche de l'écoute, sa propre interprétation de son milieu sonore (ERLMANN, 2004 ; GUILLEBAUD, 2017).

Les trois récits présents ne sauraient résumer l'environnement sonore des habitants du moyen Oyapock dans son ensemble. Nous nous limiterons ici dans un premier temps à dresser le constat que, dans les discours des habitants de la commune de Camopi, les commentaires relatifs aux sons produits par l'homme (et par ses artefacts) sont fréquents, quand ceux à propos de l'environnement naturel sont plus rares. Il serait pourtant erroné d'en conclure que l'environnement naturel occupe une place moindre dans les perceptions sensorielles et la construction du milieu sonore. L'écoute et l'interprétation de l'environnement naturel, aussi bien du point de vue sonore que visuel, fait partie intégrante du mode de vie des Teko et Wayãpi de l'Oyapock. Mais cette perception de l'environnement naturel s'exerce avant tout hors du village, lors des parties de pêche ou de chasse ou lors des séjours dans les abattis. Rien de surprenant donc à ce que les commentaires relatifs au

milieu sonore recueillis à Camopi n'abordent que rarement ce sujet. Soulignons aussi que l'occupation soutenue de la confluence de l'Oyapock et de la Camopi – occupation résultant de la dynamique historique et spatiale que nous avons évoquée précédemment – entraîne un amoindrissement de la présence d'êtres vivants non-humains dans l'environnement direct des villages : le paysage sonore biophonique ²⁰ s'en trouve réduit, et les commentaires à ce sujet logiquement plus rares.

Les manifestations du milieu sonore, telles qu'elles sont présentées à travers ces récits, sont remarquables et d'autant plus sujettes à commentaires qu'elles possèdent des caractéristiques acoustiques saillantes, à commencer par leur volume élevé. En ce sens, les émissions sonores des équipements d'amplification musicale ou des moteurs de pirogue se distinguent au sein de l'ambiance sonore générale. Leur place dans cette ambiance générale est relative : elle est fonction des variations des dynamiques acoustiques. Mais leur récurrence – le son des moteurs ou des systèmes de sonorisation fait finalement partie de l'ambiance sonore quotidienne de bon nombre d'habitants – empêche de considérer ces événements sonores comme exceptionnels. Il n'en reste pas moins que dans les discours, ces sons sont présentés comme des points de rupture dans la linéarité de l'ambiance sonore.

Les sons du quotidien forment la trame de l'ambiance sonore : l'ensemble des vocalités humaines (les conversations des adultes, les communications à distance, les exclamations des enfants, etc.), les sons du foyer (cuisine, ablutions, lessive, etc.), les émissions non-humaines (l'aboiement d'un chien, le caquètement d'une poule, les stridulations des insectes, etc.), et les émissions des artefacts technologiques humains (une radio ou un poste de télévision allumé, le bourdonnement d'un groupe électrogène, etc.). Cette trame de fond est constituée de ce que l'on peut appeler des indices faibles du milieu sonore. Ces sont des indices

3

²⁰ Nous utilisons ici l'expression de « paysage sonore » et non de « milieu sonore » car nous faisons référence à l'ensemble objectif des manifestations sonores qu'un dispositif d'enregistrement installé au milieu d'un village pourrait capter. Autrement dit, d'un point de vue acoustique, les émissions sonores que l'on peut entendre (mais non nécessairement décoder, interpréter) en s'éloignant de quelques kilomètres des villages, sont bien plus nombreuses que ce que l'on peut capter au milieu du village. Le terme « biophonie » désigne les sources sonores vivantes non-humaines (animales), par distinction avec la « géophonie » (sources naturelles non-animales) et l'anthropophonie (sources humaines) (KRAUSE, 2012 ; cité par CANDAU & LE GONIDEC, 2013 : 12)

de l'activité humaine ou non-humaine proche, évoluant tout au long de la journée et de la nuit, faisant l'objet d'une attention variable des habitants et pouvant faire l'objet de commentaires ou de plaisanteries mais dont le déroulé constitue l'arrière-plan de la vie familiale et villageoise.

Sur cette trame de fond se superpose un autre niveau de sons, que l'on appellera ici des indices médians. Ceux-ci se distinguent des indices faibles en premier lieu par leur intensité sonore. Ils sont moins nombreux, l'exemple le plus explicite étant certainement la musique diffusée à fort volume par un système de sonorisation, indice d'une réunion de boisson. Ils font l'objet d'une attention supérieure à celle des indices faibles mais leur inscription dans les habitudes de socialité n'en fait pas des manifestations extraordinaires. Ils se distinguent néanmoins de l'arrière-plan de l'ambiance sonore et sont la matérialisation de formes de socialisation à un niveau plus large, celui du village ou du groupe (plusieurs voire l'ensemble des villages, la communauté ou une partie de celle-ci).

Troisième degré indiciel : les sons dont la portée se distingue à la fois des indices faibles et des indices médians. Les trois anecdotes introductives s'inscrivent dans cette catégorie. Ce sont des sons dont l'intensité ne constitue pas le seul critère de distinction – si l'on reprend le cas des systèmes de sonorisation brésiliens, le volume tel qu'il est perçu depuis la rive guyanaise n'est pas démesurément supérieur à celui d'un système de sonorisation lors d'une réunion de boisson au village. Nous les appelons donc ici « indices forts », non pas tant en rapport à leur intensité sonore, mais en référence au niveau de relations socio-spatiales qui les concerne. Ces manifestations sonores peuvent être considérées comme « fortes » parce qu'elle dépassent le cadre du village ou du groupe : elles s'inscrivent dans la dynamique des relations extracommunautaires ²¹. Elles sont « fortes » aussi parce qu'elles sont présentées comme telles dans le discours des habitants : elles sont ces éléments saillants qui se distinguent de la linéarité de l'ambiance sonore, de ses éléments faibles et médians. Car c'est bien cela qui distingue ces derniers des indices forts : si tous sont potentiellement sujets à commentaires, seuls les indices forts sont l'objet de critiques ou de plaintes. Ils convoquent ainsi le registre des relations intercommunautaires, de voisinage : du rapport à l'Autre.

²¹ Les relations extracommunautaires ne peuvent en aucun cas être considérées comme plus « fortes », plus intenses ou plus denses que les relations familiales ou communautaires.

| <i>Degrés</i> | Indices faibles | Indices médians | Indices forts |
|-----------------------------|--------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| <i>Organisation sociale</i> | La famille ou le village | Le village ou le groupe | Les autres, les voisins |
| <i>Échelle spatiale</i> | Le proche | Le local | Le régional (moyen Oyapock) |

A travers cette modélisation générale du milieu sonore des habitants du moyen Oyapock, il s’agit de montrer que l’étude du sonore permet d’ouvrir une autre perspective dans la compréhension de l’organisation sociale et spatiale d’un groupe, d’une société. Une ambiance sonore est indissociable de son pendant social et c’est dans la conjonction des deux champs que prend forme le milieu – que l’on appelle *sonore* mais qui est finalement tout autant *social* et *spatial*. Aussi, la focalisation sur le sonore permet, dans le mouvement de compréhension de la réalité des habitants teko du moyen Oyapock, de souligner l’importance de la sensorialité dans un univers où le sonore occupe une place primordiale, où « la dense forêt tropicale est visuellement opaque mais acoustiquement transparente » (ROSEMAN, 1984 : 435) ²².

Les études sur les environnements sonores ont forgé le concept de « communauté acoustique » en tant que « paysage dans lequel les informations acoustiques jouent un rôle omniprésent dans la vie des habitants » (TRUAX, 2001 ; cité par UIMONEN, 2017 : 118) ²³. Mise à part la critique du terme de « paysage » que nous avons formulée précédemment, peut-on dire que les Teko du moyen Oyapock forment réellement une communauté acoustique ? Les environnements sonores diffèrent d’un village à l’autre, selon qu’ils sont plus ou moins proches des commerces, du bourg ou de Vila Brasil. Le rapport au sonore est même constitutif des stratégies et des choix de résidence. Pour être plus exact, une communauté acoustique pourrait être définie comme un milieu habité partageant une même relation au sonore – il s’agit d’un choix plus que d’un déterminisme. Là encore, il nous semble difficile de présenter les Teko contemporains comme une unité acoustique cohérente. Si la notion de communauté acoustique reste valable, il semblerait plus juste de parler d’une pluralité d’unités socio-acoustiques, se rejoignant sur certains aspects et s’éloignant sur d’autres. A l’échelle locale telle que

²² "The dense, tropical forest is visually opaque but acoustically transparent"

²³ "any soundscape in which acoustic information plays a pervasive role in the lives of the inhabitants".

nous l'avons énoncée précédemment, à savoir celle du village ou de l'ensemble de villages, il convient d'opérer une distinction entre les villages situés sur la confluence de l'Oyapock et de la Camopi, carrefour-interface dont les activités sont productrices d'un important niveau sonore, des villages situés plus en amont sur la Camopi (ou sur l'Oyapock pour les Wayãpi). Il n'y a pas, bien entendu, de frontière nette entre ces deux espaces, pas plus qu'il n'existe un « mur du son » protégeant les villages de la Camopi : dans le registre sonore, comme dans celui de l'organisation sociale et spatiale, les habitants du fleuve se placent le long d'un continuum. Il serait donc possible de distinguer, si ce n'est deux communautés acoustiques distinctes, du moins deux milieux sonores types agissant comme les pôles dudit continuum. Le positionnement des habitants dans le cadre proposé par ce modèle est relatif et repose sur la réalité vécue, sur l'expérience. Cette relativité permet de comprendre comment certaines émissions acoustiques sont perçues comme acceptables voire recherchées dans certains cas (quand elles sont produites à l'intérieur du groupe) et, au contraire, comme dérangeantes et nuisibles dans d'autres cas (quand elles sont subies par le groupe). A une échelle plus large, on peut néanmoins argumenter dans le sens d'une communauté acoustique teko, voire teko-wayãpi, si l'on considère que ces habitants sont rassemblés derrière la problématique ambivalente du voisinage et des nuisances sonores – du rapport à l'altérité, finalement.

Se dessine ainsi, par le son et ses implications sociales, une conception relative du *groupe*, de la *communauté* ou de la *société* : parler des Teko comme une unité sociale cohérente implique parallèlement de mettre en évidence les différents niveaux d'intégration sociale ou de différenciation, qu'ils soient anciens ou réaffirmés/redéfinis dans le présent. Les Teko s'inscrivent par-là pleinement et logiquement dans les manières de « faire société » que l'on observe plus largement dans les basses-terres amazoniennes : « les sociétés amazoniennes, sud-amérindiennes en général, ne définissent pas des frontières permanentes aux unités sociales, mais elles catégorisent des degrés de l'altérité sociale, correspondant à différents systèmes sociaux qui s'intersectent, s'englobent ou voisinent » (MENGET, 1985 : 137). Après avoir donc esquissé dans les pages précédentes les modalités de définition d'une société teko, par l'histoire, le rapport au milieu et au territoire, nous nous intéresserons dans le reste de ce chapitre aux

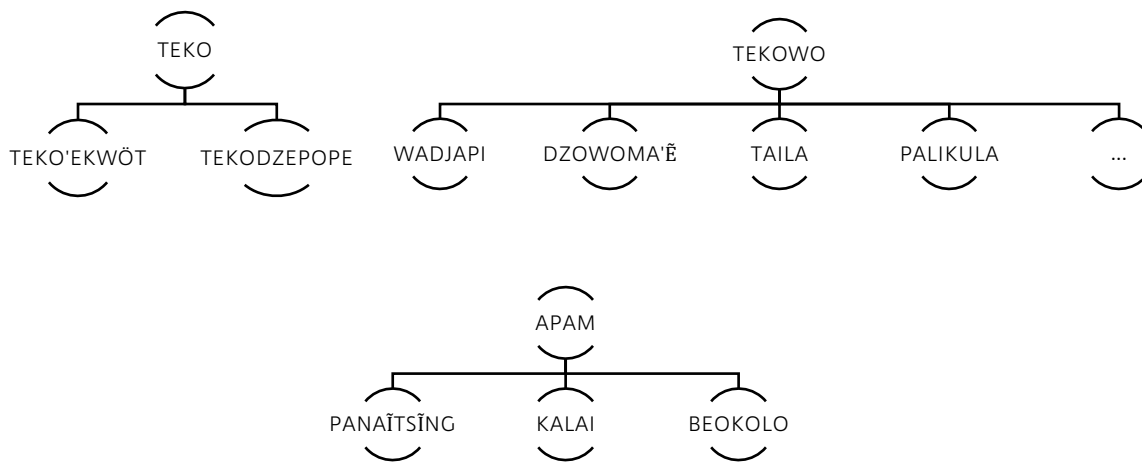
enjeux de négociation de l'altérité qu'entretiennent ses représentants contemporains

Kamopiwanakom

Ceux qui s'auto-dénomment aujourd'hui « teko » distinguent les humains en trois catégories distinctes : « nous » / les « autres », les « semblables » / les « étrangers ». Le terme « *tekowo* » est utilisé pour désigner les autres semblables, à savoir les autres amérindiens. Les étrangers, les autres non-semblables sont appelés « *apam* ». Cette grande répartition tripartite se complexifie à un second niveau : on opère une seconde distinction au sein de la catégorie « *tekowo* » entre différents groupes clairement identifiés (*wadjapi* [wayãpi], *dzowoma'ẽ* [wayana], *taila* [kali'na], *palikula* [parikwene], etc.). Distinction est faite également parmi les étrangers *apam* entre *panãtsĩng* (les Blancs, les Français ²⁴), *kalai* (les Brésiliens), *beokolo* (les Noirs). Au sein même de la catégorie *teko*, une certaine sociologie contemporaine du groupe distingue *teko'ekwõt* (Teko « ancien ») et *tekodzepope* (Teko métissé) ²⁵.

²⁴ Le morphème *-tsĩng* se réfère à la couleur blanche. Le terme *panãtsĩng* désigne l'homme blanc et plus particulièrement le Français - *panãtsĩng'awu*, la langue française.

²⁵ Le morphème *-kwõt* permet, entre autres, une expression de l'ancienneté. Le terme « *teko'ekwõt* » est parfois traduit comme « teko pur ». En réalité, plus que l'observation d'un degré de « pureté », la distinction entre *teko'ekwõt* et *tekodzepope* renvoie davantage à la nuance entre les individus se présentant comme les descendants des différents groupes formateurs et ceux appartenant à l'ensemble teko par effet des dynamiques d'alliance plus récentes (cf. chap. 2 – Teko ou Meleyõ ?).



Du point de vue d'Ego, est *teko* celui avec qui Ego est relié par des liens d'alliance et avec qui Ego partage un ensemble de pratiques (une culture). Du même point de vue, est surtout *teko*, c'est-à-dire un « humain », un semblable, celui qui parle la même langue. Il est remarquable, à ce sujet, d'observer que la langue teko est encore largement parlée et défendue par ses locuteurs, malgré la profonde crise démographique que ce peuple a traversée, et les pressions extérieures – les écrits des siècles derniers ont fait de la même manière, l'observation de l'effort de préservation de la langue par ses locuteurs. Cette langue n'est pas un ensemble hermétique et immuable, il est établi que la langue teko parlée aujourd'hui intègre de nombreux mots d'origine karib ou latine. On observe de plus certaines variantes lexicales entre la langue parlée chez les Teko de l'Est et celle de leurs homologues de l'Ouest (MAUREL & AL., 2020). Il n'en est pas moins que la langue reste pour les Teko un vecteur d'identification puissant. Les récits anciens (*ba'ekwöt*) soulignent que dans le temps mythique précédant la séparation des humains en différents peuples, tous parlaient une seule et même langue. La langue apparaît donc clairement comme la première marque d'altérité.

Ces mêmes récits mythiques, dans un épisode précis de l'histoire de la création du monde, offrent une autre définition de l'altérité. Après un déluge ayant emporté l'humanité à l'exception d'un seul survivant, celui-ci parvient à recréer l'humanité sur les conseils du dieu Wilakala à partir de la chair en décomposition de l'anaconda. Wilakala ordonne ensuite aux humains nouvellement créés de se baigner dans l'eau bouillante d'une grande marmite. Les premiers à sortir du bain

sont les Blancs ; les suivants, les Amérindiens ; les derniers, les Noirs. La séparation entre ces groupes se poursuit ensuite dans une série d'épisodes relatifs à l'acquisition des technologies (le fusil, les chaussures) et du territoire (comment les Blancs sont arrivés jusque dans leur pays). Ce récit mythique, partant de la distinction des humains selon leurs particularités phénotypiques, propose en creux une théorie de l'altérité venant compléter les observations linguistiques précédentes. Sont donc teko ceux qui ne sont ni Blancs ni Noirs ; mais la distinction n'est pas uniquement d'ordre phénotypique, elle repose surtout sur l'acquisition de traits culturels : les Amérindiens (*teko* et *tekowo*) sont ceux qui marchent pieds nus et préfèrent l'arc au fusil.

Plutôt qu'une division tripartite de l'humanité, l'opposition semble se situer davantage entre *teko* et *tekowo* d'un côté, et *apam* de l'autre – la proximité linguistique entre les termes « *teko* » et « *tekowo* » le confirme. Le terme *teko* renvoie *in fine* à l'individu (l'être humain) et au collectif formé par les relations d'alliance et le partage de la langue, entre autres traits culturels. Le terme de *tekowo* se réfère aux catégories d'humains semblables aux premiers mais faisant société séparément. Ils forment aujourd'hui, pour les Teko, un réseau d'alliances réelles. Enfin, le terme *apam* marque un degré plus fort d'altérité – une altérité héritée du temps mythique.

L'identité teko est donc logiquement indissociable de la pensée de l'altérité : Ego se définit par rapport à Alter. Ce rapport Ego-Alter est une construction, à la fois produit d'un processus historique et réactualisation au présent. Comme largement observé dans les sociétés des basses-terres amazoniennes, la relation entre Ego et Alter est pensée selon deux modalités : l'alliance et la guerre. L'histoire des Teko et de leurs relations avec les autres groupes amérindiens (*tekowo*) ou non (*apam*) de la région nous le montre : les alliances (matrimoniales, commerciales ou diplomatiques) et les guerres ont forgé l'ensemble des relations intercommunautaires. Bien qu'apparaissant comme deux dynamiques contradictoires, la guerre et l'alliance semblent néanmoins s'articuler comme deux mouvements complémentaires. Conjugés au présent, ces deux mouvements permettent de comprendre l'ambivalence des relations des représentants teko avec leurs voisins, amérindiens ou non.

Prenons la guerre, tout d'abord. Les récits mythiques et historiques comptent une part importante de témoignages des conflits ayant opposé les Teko à leurs

voisins. Aujourd'hui, alors que les Teko n'entretiennent plus de véritable conflit armé, la rhétorique de la guerre est encore présente dans les discours. Cet ethos guerrier s'exprime ponctuellement dans le rapport à l'Autre – pendant quelques années, une grande inscription à la peinture sur le mur d'une habitation prévenait : « ici on tue les voleurs » (en français). Plus largement, cet ethos est présenté comme un mode d'existence pour chaque individu, une modalité de rapport au monde. Être un guerrier ne revient pas nécessairement à entrer en conflit avec l'Autre, mais à résister, « se faire une place » dans le monde, à revendiquer une manière d'être au monde. Cette rhétorique utilise largement la figure mythologique du *makan*, un guerrier redoutable doté de pouvoirs extraordinaires. Pour la jeunesse contemporaine, et pour une bonne partie des adultes, adopter la posture du guerrier *makan* revient à revendiquer une existence en tant que teko, c'est-à-dire en tant qu'individu pris dans un réseau de relations.

L'alliance, ensuite. Celle-ci est moins saisissable car là où l'ethos guerrier donne lieu à de plus amples démonstrations, l'alliance semble relever davantage du domaine de l'implicite. Elle se manifeste en premier lieu dans les relations qu'entretiennent les Teko avec leurs voisins wayãpi et wayana. Les conflits ayant opposé ces deux peuples ont cessé depuis la fin du XIX^{ème} siècle, ils se sont transformées en relations d'alliances (matrimoniales avant tout). Ces relations ont par ailleurs été fondamentales dans le renouveau démographique ayant porté la communauté teko depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle. L'alliance succède donc à la guerre ; ou comme le formule (en français) un jeune habitant de Camopi, de père wayãpi de Trois-Sauts et de mère teko de Camopi, les Teko et Wayãpi, autrefois ennemis, ont « enterré la hache de guerre » et ont recours aux intermariages pour « résister ensemble ». Quelques décennies plus tard, cette stratégie d'alliance donne corps au sentiment porté avant tout par la jeunesse camopienne d'une réalité commune partagée par l'ensemble des habitants du moyen et du haut Oyapock, qu'ils soient teko, wayãpi ou teko-wayãpi. Ils sont *kamopiwanakom*²⁶, les habitants de Camopi, ou *wayapukuwanakom*, ceux de

²⁶ *kamopiwanakom*

kamopi-wan-(a)-kom

Camopi-habitant de, originaire de-(cheville de liaison)-pluriel

La forme « *kamopiwana* » est aussi la source d'un jeu de mots avec la forme anglicisée « Camopi *one* », le chiffre « un » (en anglais [wʌn]) renvoyant à l'idée d'une forme d'unité sociale des habitants de Camopi.

l'Oyapock, un ensemble supra-communautaire issu du rapprochement des peuples teko et wayãpi issus de la même famille linguistique tupi-guarani. Cette forme avancée d'alliance n'est pas sans rappeler l'idée du continuum wayãpi-teko-wayana que nous évoquions précédemment. Cette tendance rappelle une fois encore que la construction de l'identité individuelle et collective est une dynamique relationnelle et circonstancielle. L'unité sociale possède des frontières variables qui se déforment – elles se contractent, se dilatent, se superposent – de manière contingente, selon les stratégies d'alliance ou de guerre.

Quand certains Teko, parmi ceux les plus engagés dans une posture politique de représentants de la communauté, affirment qu'ils sont des « guerriers pour la paix »²⁷, il s'agit ni plus ni moins d'une forme de réactualisation de la complémentarité entre guerre et alliance comme moteur des relations d'altérité. Guerroyer pour la paix n'est pas un oxymore : il s'agit là de l'expression de la position politique et diplomatique de la communauté teko vis-à-vis de son environnement social immédiat et plus lointain. Les Teko mènent une guerre symbolique, une forme de résistance, non pas nécessairement contre un ennemi nommé et désigné, mais pour exister dans le monde. Dans ce combat, l'arme choisie est celle de l'alliance (la paix), de la connexion, du branchement. Il y a dans cette revendication, la volonté de réaffirmation des alliances passées et présentes : entre Teko et Wayãpi, entre Teko et Français. La première alliance est certes politique, elle est aussi intimement biologique : elle est réaffirmée quotidiennement par la multitude d'unités familiales teko-wayãpi (ou wayãpi-teko). La seconde est autrement plus diplomatique : il y a chez les Teko, comme chez les Wayãpi, une fierté, presque cocardière, dans le fait d'être citoyen français. Mais il y a aussi le rappel qu'en dépit des avantages qu'offre cette citoyenneté, celle-ci reste avant tout une forme d'alliance et non d'assujettissement, et que, comme toute relation diplomatique, elle ne peut se soustraire au respect des aspirations des parties²⁸.

²⁷ Cette formule a donné le titre d'un ouvrage consacré aux Teko (RIEHL OLIVIER, 2015). Elle est également reprise par le juriste et militant kali'na Alexis Tiouka (TIOUKA & FERRARINI, 2017).

²⁸ On peut ainsi présenter les crispations locales suscitées par la mise en place des Zones de Droits d'Usage Collectif puis du Parc Amazonien de Guyane comme conséquentes des manquements à l'acte diplomatique par les représentants de la France. Du fait du sentiment de manque de consultation des

Les Teko s'inscrivent dans ce sens dans les mouvements politiques portés par de nombreux peuples de la grande Amazonie, plus largement relayés et médiatisés depuis la fin du XXème siècle. À l'échelle régionale guyanaise et jusqu'à aujourd'hui, les Teko (et les Wayãpi) ont adopté une posture plus discrète que les autres peuples *tekowo* de la région, les Kali'na en premier lieu, précédés de leur réputation guerrière héritée des siècles passés. Ces derniers ont fait du discours politique et du militantisme associatif leurs armes de prédilection. La voix politique des Teko reste encore peu audible à l'échelle régionale et nationale, notamment parce qu'elle emprunte peu les codes du discours dominant. La véritable arme des Teko est d'un autre ordre : d'aucuns la qualifieraient de « culturelle », l'idée même de « culture » ayant été adoptée dans les discours politiques locaux. Elle veut se jouer en tout cas et en partie dans le registre musical. Dans la préservation, la réinvention, la création ou l'adoption de répertoires musicaux, ne se joue donc pas seulement une revendication identitaire. Il s'agit aussi d'un acte politique et diplomatique : l'affirmation de manières d'être au monde propres, la défense d'un milieu et la matérialisation des connexions du groupe avec l'extérieur. Nous verrons plus loin comment tant le matériau musical que la performance sont les vecteurs de telles postures.

populations concernées et de mise en danger du territoire de subsistance des Teko et Wayãpi, ces projets ont été perçus, du moins par une partie de la population, comme une atteinte à l'équilibre diplomatique. Les relations avec les voisins brésiliens sont autrement plus ambivalentes et précaires. Camopiens et Brésiliens ne sont pas liés par une relation d'alliance ancienne et reconnue. Leur cohabitation repose sur une forme de tolérance mutuelle : les Teko et Wayãpi tolèrent la présence des Brésiliens tant que leurs activités ne viennent pas perturber leur propre existence et leur territoire ; les Brésiliens tolèrent (et même tirent profit de) la présence de leurs voisins dans leur commerces et sur leur terrasses tant qu'ils ne provoquent pas de désordre. Cette tolérance repose avant tout sur des rapports individuels (certaines amitiés, voire certains mariages) et non sur une alliance formelle, politique, collective, entre Teko et Wayãpi d'un côté et Brésiliens de l'autre – une relation précaire qui prend davantage la forme d'un conflit larvé que d'une alliance maltraitée.

Prédation culturelle et branchements

Avant de rentrer dans le détail des pratiques musicales et de leur dynamique festive, citons quelques illustrations d'emprunts dans le domaine musical entre les Teko et leurs voisins plus ou moins proches. Instrument emblématique des musiques anciennes de *tule*, les clarinettes doubles teko surprennent d'un point de vue organologique. Alors que les clarinettes sont largement répandues dans les basses terres amazoniennes, la clarinette double est rare puisqu'elle ne semble être jouée que chez les Teko et les Wayana (Surinam et Guyane) où elle est appelée *etëtop* (RIVIERE, 1994 : 56-57). Sans doute faut-il y voir l'illustration de relations étroites et soutenues, sans que l'on puisse ici déterminer le sens de diffusion de cet instrument entre ces deux peuples – probablement a-t-elle été réciproque ?

Autre exemple des échanges culturels potentiels entre Teko et Wayana : la carapace de tortue (*tawalupilet*, en teko), jouée aujourd'hui seule ou en accompagnement du chant. Cet instrument fait partie de l'ensemble instrumental appelé *pupu* ou *kuliputpë* chez les Wayana, où il est joué avec un syrinx de quatre à cinq tubes de bambou (*luweimë*) – ensemble instrumental dont la présence est également attesté chez les Wayãpi (BEAUDET, 1980 ; RIVIERE, 1994 : 55-56). ⑤

La trompe latérale en bois-canon, introduite vers les années 1930-1940 chez les Wayãpi du haut Oyapock où elle est appelée *ama'ipoko*, est présentée comme ayant été empruntée aux Teko. Chez ces derniers, elle est appelée *tulekun*. Cet instrument, aujourd'hui rarement fabriqué et joué sur le moyen Oyapock, servait principalement comme objet de signalement sonore lors des combats (Jean-Etienne Couchili, communication personnelle, 2017). Elle est également utilisée pour signaler la tenue d'une grande danse et inviter les participants (Joseph Chanel, communication personnelle, 2016). Sa présence chez les Wayãpi du haut Oyapock est « associée explicitement à des relations d'amitié individuelle et formelle entre hommes wayãpi et émerillon » (BEAUDET, 1997 : 157). ⑥

Le cas des musiques amplifiées caribéennes se distingue des exemples précédents en ce qu'il n'émane pas d'une relation d'échange à proprement parler mais d'une forme d'appropriation unilatérale. Zouk, konpa, reggae : ces genres musicaux sont diffusés et écoutés dans toute la région caribéenne, et en Guyane plus spécifiquement. Ces musiques importées offrent un sujet particulièrement

bon à penser car leur adoption au sein du complexe musical teko, si elle n'est pas nouvelle, est un processus continu observable en ce début de XXIème siècle – à la différence d'autres formes musicales plus anciennes dont nous n'avons pu observer l'intégration et pour lesquelles nous nous référons à des témoignages secondaires. De plus, ces emprunts véhiculent l'idée d'une connexion avec un ensemble culturel plus large, à savoir la région caribéenne. Ces emprunts ne sont pas propres aux Teko, on observe des phénomènes similaires chez leurs voisins guyanais. Plus largement, l'importation des musiques exogènes, aussi bien des répertoires que des instruments (systèmes d'enregistrement et de sonorisation) est une dynamique partagée par de nombreux peuples de l'Amérique indienne et au-delà. Nous verrons plus loin comment ces répertoires et ces instruments sont adaptés aux habitudes locales. Mais avant cela, il nous semble intéressant de penser le processus même d'adoption de genres étrangers dans la continuité des théories de l'altérité.

Chez les Teko, la production du groupe et des personnes à l'intérieur du groupe apparaît comme dépendante des relations avec l'extérieur. On reconnaîtra chez les Teko, à l'instar de ce qui a été observé dans nombre de sociétés des basses-terres amazoniennes, que la prédation constitue un motif incontournable des interactions avec l'extérieur : « qu'elle soit le fait d'êtres réels ou mythiques, la capture de substances, d'identités ou d'énergie chez autrui revient comme un leitmotiv dans maintes cultures des Amériques sans avoir nécessairement partout le même poids idéologique et social » (DESCOLA, 1993 : 185). Dans le prolongement de cette pensée, le rapport dialectique entre la prédation et la familiarisation apparaît comme un schéma général de production des personnes et des groupes (FAUSTO, 1999). La prédation, dans un premier temps, est la capture de l'Autre ; mais la prédation est indissociable de la familiarisation, soit l'instauration d'une relation de contrôle symbolique de l'altérité incorporée. Cette dialectique, affirmée par le concept de « prédation familiarisante », met en lumière l'existence d'une pensée généralisée à un ensemble de pratiques liées à la construction de la personne et du groupe (mariage, chamanisme, chasse, guerre). De plus, elle fait de cette construction un processus dynamique dans lequel l'assimilation et l'appropriation apparaissent comme un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, mouvement incontournable de la production du groupe. Dans nombre de sociétés amazoniennes, comme chez les Teko, caractérisées par leur ouverture et leur

malléabilité, règne le principe d'« altérité constituante » (ERIKSON, 1986) : l'incorporation et l'appropriation sont indispensables à la reproduction d'une identité collective.



Figure 10 - Un Émerillon en visite joue de la trompe ama'ipoko. Village Yawakokōnga, 1967 (Photo : Étienne BOIS, extraite de « Souffles d'Amazonie », de Jean-Michel BEAUDET, 1997)

Dans le prolongement de la prédation, l'anthropophagie, et plus précisément la consommation rituelle des prisonniers de guerre, est une pratique ayant fait l'objet de nombreux écrits – l'exemple le plus fameux étant celui des anciens Tuninamba de la côte atlantique du Brésil (cf. STADEN, 1557 ; METRAUX, 1967 ; LERY, 1992) – et de débats anthropologiques. Nous ne rentrons pas ici dans le détail des diverses interprétations exogènes de cette pratique mais cherchons avant tout à présenter l'anthropophagie comme un objet à penser. En considérant les pratiques culturelles, à commencer par la musique, comme des « substances » pouvant être capturées, peut-on parler d'une forme de prédation culturelle à l'œuvre chez les Teko ? L'analogie entre prédation, anthropophagie et emprunts culturels nous a été inspiré par les commentaires et les plaisanteries de plusieurs amis teko soulignant qu'en bons représentants des Tupi, ils avaient pratiqué l'anthropophagie par le passé – pratique dont on peut trouver quelques survivances dans le panthéon teko à travers la présence de plusieurs créatures cannibales (NAVET & PEREZ, 2002). Cette pratique est aujourd'hui totalement abandonnée chez les Teko, mais leur expansivité sur le sujet invite à penser que cette forme de relation à autrui fait encore partie, de manière diffuse et symbolique, de la pensée indigène.

Attendu que la guerre que mène les Teko contemporains s'apparente avant tout à un combat symbolique, la « capture » de formes musicales étrangères peut se concevoir comme une forme de prédation, elle aussi symbolique mais non moins efficace. De la même manière que l'anthropophagie témoigne de la nécessité de l'appropriation de l'étranger pour permettre la relation entre les êtres, la « capture » et l'intégration de formes musicales exogènes peuvent être interprétées comme la manifestation d'une entreprise interactionnelle. La « capture » de formes culturelles exogènes serait alors comparable à de l'anthropophagie rituelle, et son adaptation aux modalités locales, une forme de digestion. En effet, cette « capture » symbolique permet, certes, l'enrichissement des répertoires musicaux ; mais l'acquisition de cette nouvelle matière suppose son adaptation aux modalités locales de production culturelle. A propos des Suruí du Rondônia (Brésil), C. Yvinec démontre le lien étroit entre guerre et production musicale. Il souligne ainsi que les affrontements entre les Suruí et leurs voisins tupi-mondé nourrissent la production musicale à plusieurs niveaux : non seulement ils offrent (1) une occasion de production d'évènements (le meurtre des ennemis) ; (2) la matière de

ces évènements (les chants composés au sujet de ces meurtres) et enfin, ils permettent (3) l'enrichissement d'une autre forme d'évènement, à savoir les fêtes de boissons (nouveaux instruments, ingrédients de bière et styles ornementaux). Dans ce cas, « ce que l'on volait aux ennemis, ce n'était en somme que des opportunités et des modalités légèrement nouvelles de réaliser un schème festif que l'on partageait avec eux » (YVINEC, 2021 : 58). Plus proche, J.-M. Beudet constate l'importance des échanges des répertoires de clarinettes *tule* entre les Wayāpi et leurs voisins : « alors que la musique des autres est critiquée *a priori*, des personnes, des répertoires étrangers peuvent être incorporés dans la production musicale locale à condition de s'y adapter, de s'y mouler » (BEAUDET, 1997 : 160). À condition de pouvoir être digérée, finalement. Comme dans le rituel d'anthropophagie anciennement pratiqué par les Tupi, l'effacement de la différence est rendu acceptable dans un cadre spatio-temporel particulier : celui de la fête – pour la musique, celui des réunions de boisson.

Notre intention n'est pas de soutenir que le mode de prédation présiderait à tous les échanges, passés et présents, des Teko avec leurs voisins. Il convient de distinguer précisément parmi les pratiques musicales, celles présentées comme originellement teko (ou *meleyō*), celles empruntées ou échangées à leurs voisins *tekowo*, et enfin celles, plus lointaines, adoptées et adaptées aux habitudes locales. La prédation culturelle permet de penser surtout cette dernière catégorie et la dynamique qui la porte au sein du complexe musical en valeur chez les Teko. Elle permet de penser le rapport à l'altérité selon le degré d'éloignement : on ne se comporte ainsi pas de la même manière (et cela inclut la musique comme un champ d'interaction) avec le semblable faisant société à part (*tekowo*) qu'avec l'étranger (*apam*). Selon la pensée alimentaire amazonienne de l'anthropophagie, la gêne ne vient pas de l'ingestion du semblable mais de l'ingestion du prédateur. Les discours, qu'ils soient militant, politique, parfois scientifique, sur les peuples amérindiens, et ceux de Guyane en particulier, les présentent régulièrement comme les victimes d'une série de malheurs historiques subis (la colonisation des Européens, les épidémies, la francisation, etc.). Il ne fait aucun doute que l'arrivée des Européens a profondément bouleversé l'équilibre social des peuples amérindiens d'alors et que les siècles suivants ont été traversés d'épisodes d'une véritable violence, mais pas uniquement. Il faut déjà considérer à leur juste valeur les alliances qui perdurent encore aujourd'hui (avec les Français notamment). Il

faut aussi aborder le changement social et culturel, non pas (uniquement) comme une imposition unilatérale – effet de la colonisation, de la globalisation, de l'assimilation culturelle, autant de mouvements finalement contrôlés par l'Occident – mais aussi de l'intérieur, du point de vue amérindien. La prédation culturelle telle que nous l'avons développée ci-dessus, aussi métaphorique soit-elle, a du moins l'avantage de rendre leur part d'agentivité aux Teko : ils ne sont plus les victimes d'une influence étrangère imposée, mais les acteurs conscients dans l'adoption de formes culturelles étrangères. Les Teko ne se trouvent pas prisonniers des griffes du « jaguar occidental », ils se présentent au monde comme les guerriers *makan* en mesure d'adopter et d'appivoiser le monde alentour. Ce discours est aujourd'hui émis en premier lieu par la jeunesse. Il s'agit d'un discours qui s'exporte, qui porte la parole de cette jeunesse au-delà du milieu communautaire. Il y a dans l'utilisation discursive diachronique de l'image des guerriers *makan* une affirmation nouvelle.

L'analyse de cette manière d'être au monde permet de déconstruire l'idée de l'isolat culturel qui serait propre à la société amérindienne pour au contraire l'inscrire dans une dimension réticulaire propice à l'échange, aux circulations, au changement. Par leur histoire et les dynamiques contemporaines de cette société, les Teko sont un peuple interface, issu de la coalescence de différents groupes, et encore aujourd'hui situé au carrefour de multiples branchements. Ils participent en ce sens aux dynamiques sociales et culturelles des peuples des Guyanes, et plus largement de l'Amérique indienne, tout en s'y rattachant par leurs propres moyens, et selon leurs schèmes de pensée.

DEUXIEME PARTIE

CACHIRI

FÊTE ET MUSIQUE



Dzēbi'a

La musique, les musiques. Celle d'un orchestre, d'une radio ou d'un système de sonorisation. La musique et ses instruments : clarinettes, sonnailles, amplificateurs et haut-parleurs. Le flux acoustique, celui qui occupe et définit l'espace. La musique du quotidien et celle de la fête. Le jeu collectif et le chant individuel. La musique des jeunes et celle des adultes. Ancienne, importée, adaptée. La musique en mouvement, en danse et en circulation.

Cachiri

La bière de manioc, préparée et servie par les femmes. La réunion de boisson, le moment de socialité. Là où la circulation des substances invite à l'ivresse et au plaisir partagé.

CHAPITRE 4

LE TEMPS DE LA FETE

La danse du chamane

En aval du bourg de Camopi, le village de Baluru, l'un des derniers sur la rive guyanaise. Un ponton descend dans le fleuve, auquel sont amarrées les pirogues. Au fond du village, jouxtant la forêt, se dressent les quelques habitations surélevées faites de bois et de tôles. A la saison des pluies, le fleuve monte parfois jusqu'au pied de ces constructions. A la saison sèche, le fleuve découvre une grande place où la terre, débarrassée de toute végétation, est régulièrement entretenue. Tout autour, les herbes et les arbustes en délimitent les contours. Sur cette place ont été construits deux carbetts ouverts et rudimentaires. Le plus grand, de forme rectangulaire, occupe une grande partie de la place centrale. Des bancs faits de planches sont installés contre les poteaux dans la longueur de l'abri. Le deuxième abri, plus petit et de forme carrée, a été dressé à quelques mètres du premier, au bord du fleuve.

En ce jour de la fin du mois d'août 2018, une petite assemblée y est réunie. Les hommes sont assis côte à côte sur les bancs du grand carbet. Les femmes occupent le second carbet, où sont entreposées les grandes marmites de cachiri. Des jeunes filles de la famille servent du cachiri blanc et du cachiri rose, doux et sucré. Un peu de musique sort du système de sonorisation installé un peu plus loin sous le grand

carbet. Un jeune homme visiblement déjà ivre danse les yeux fermés, balançant le buste de gauche à droite et d'avant en arrière, comme pris par la musique. Au centre du grand carbet, une table en plastique et trois chaises. Une des chaises est occupée par Jean-Etienne Couchili. Sa femme, légèrement à l'écart – et seule femme installée sous le grand carbet – occupe la deuxième. Lui est habillé en grande tenue : long calimbé rouge, couronne de plumes *kanetat*, et large collier pectoral aux motifs rhombiques et aux couleurs rappelant celles des plumes de toucan de sa couronne et de son calimbé : rouge, jaune, noir et blanc; au poignet une montre argentée qu'il ne consulte guère. Elle en pagne *kamitcha* et portant également un large collier descendant sur sa poitrine, assorti aux couleurs de son pagne: vert, rose, bleu et blanc. Le reste de l'assemblée, jeunes comme adultes portent t-shirts manufacturés, shorts pour les hommes et pagnes pour les femmes.

La troisième chaise est réservée pour l'hôte des cérémonies. Celui-ci porte son bras en écharpe depuis plusieurs semaines : il s'est fracturé l'épaule lors d'un accident. Le chamane Couchili est présent ce jour-là pour réaliser une cérémonie de guérison. On dit que lors d'une mauvaise chute, un homme peut perdre son « ombre » *añga (-aiwi'at)* : celle-ci reste au sol et quitte son enveloppe corporelle. Seul un chamane peut alors réintégrer l'ombre dans le corps.

Progressivement, la femme du malade chez qui se tient cette réunion dispose de nombreux plats sur la grande table, face au chamane et au malade : fricassée de poulet, poulet rôti, saucisses calabraises, ragoût de caïman *dzakale*, oeufs durs, ragoût de *pak (Cuniculus paca)*, travers de porc grillés, ainsi qu'une caisse-outré de vin rouge d'importation et un paquet de canettes de bières brésiliennes. Au quotidien, quand l'on sert un repas partagé en famille et avec les invités - et c'est là la responsabilité des femmes – celles-ci invitent les hommes à manger, et il serait mal vu de refuser une telle offre. Les femmes et les hommes ne mangent pas dans les mêmes plats. Or, à cet instant, la maitresse de maison n'invite personne à manger. Les hommes ayant pris progressivement place sur les bancs échangent quelques conversations. Puis l'on demande au jeune DJ de couper la musique qu'il diffuse sur l'imposant système de sonorisation.

Sans introduction, Couchili interpelle son beau-fils assis derrière lui pour demander une cigarette puis se penche en avant vers la table. D'un geste lent et assuré, le chamane coupe un petit morceau du premier plat qu'il pique d'une longue baguette en bois. Il allume la cigarette, inhale une bouffée qu'il souffle sur

le morceau de chair puis disperse la fumée de la main. Il répète la même gestuelle cinq fois. Puis il tend le morceau sous le nez du patient du bout de la pique. “Que je sente”, récite-il. “Que je sente”, lui répond le malade. “Que je goûte”, dit-il encore. “Que je goûte”, répète le malade avant d’avalier le morceau de viande. Puis le chamane s’approche d’un autre plat et reproduit le même enchaînement, les mêmes gestes et les mêmes paroles. Il marque parfois une pause, se met à chanter quelques incantations au contour mélodique caractéristique des chants chamaniques, puis s’approche du patient pour projeter sur son torse quelques bouffées de fumée d’un souffle court et puissant. Après que tous les plats ont été goûtés par le patient, Couchili fait de même avec le vin et la bière.

Une fois la séance terminée, la maitresse de maison invite tous les hommes à partager le repas, un par un, en passant devant chacun. Alors l’assemblée masculine se lève pour s’approcher de la table et partager ce grand buffet. Couchili et le patient restent à leur place, semblant ainsi présider le festin. Ils servent des bières aux invités, pendant que les femmes servent toujours le cachiri. Puis vient le tour des femmes de manger - les plats sont remplis à nouveau. Avec la fin de la cérémonie, la musique a repris de plus belle, diffusant une suite ininterrompue de titres de konpa haïtien, de zouk caribéen et de brega brésilien.

Pendant le reste de la journée, de nombreuses caisses de bières sont achetées dans les commerces de la rive brésilienne. Elles sont présentées au chamane qui en assure lui-même la distribution - rôle qui revient d’ordinaire au maître de maison ou, à défaut, à l’acheteur. Couchili est jovial, sourit et plaisante, lui qui d’habitude est davantage austère et sérieux. Il semble prendre un grand plaisir à présider les festivités de la sorte, tout en conservant sa posture le différenciant du reste des invités. Sa femme reste assise derrière lui, parmi les hommes, alors que le reste des femmes se tient légèrement à l’écart ²⁹.

A mesure que les cannettes de bière et lesalebasses de cachiri sont ingurgitées, les conversations s’animent, les éclats de rire fusent, les corps s’échauffent. Couchili raconte quelques histoires anciennes au petit groupe d’hommes regroupés autour de lui, toujours assis sur la chaise qu’il n’a pas quittée ni déplacée depuis le

²⁹ Comme nous le verrons plus loin, l’organisation spatiale des réunions de boisson distingue de manière assez rigide l’espace réservé aux hommes de celui des femmes. Seuls les femmes distribuant la boisson traversent l’espace des hommes. Le fait qu’une femme se tienne assise parmi les hommes est un geste fortement signifiant dans ce rituel.

début de la cérémonie. La musique joue fort, souvent au-delà du seuil de saturation des enceintes, rendant les conversations difficilement audibles. Plusieurs jeunes DJ, tous d'une vingtaine d'années, se relaient derrière les commandes, utilisant leur téléphone portable comme dispositif de sélection et de diffusion des titres de musique.

Alors que la nuit est déjà bien tombée et que les invités, principalement les femmes, dansent depuis un moment, Couchili se lève et rejoint la danse. Discrètement mais non sans une certaine aisance à en voir la fluidité dans ses mouvements: il remue les hanches de droite à gauche dans un mouvement qui n'est pas sans évoquer une certaine sensualité. Un grand sourire sur les lèvres, il apparaît métamorphosé.

La célébration que nous décrivons ci-dessus est à la fois remarquable et ordinaire à plusieurs égards. La présence du chamane, la distribution des rôles (hommes / femmes ; chamane et patient / assistance ; adultes / jeunes et enfants), les tenues vestimentaires, la nourriture, la boisson, et finalement la musique et la danse. Tout en s'inscrivant dans les manières et les codes propres au rituel chamanique, elle est également la manifestation des habitudes des habitants du moyen Oyapock en matière de loisir et de festivité. Cette célébration est particulière : elle entoure une séance chamanique de guérison. Le sérieux et la gravité du moment ne saurait pourtant se dissocier de la légèreté festive ; et inversement. Dans un même espace, et dans un laps de temps défini (du début d'après-midi jusque tard dans la nuit), cohabitent et parfois se chevauchent l'extraordinaire du rituel et l'ordinaire de la fête. Et s'il n'en fallait garder qu'une image, ce serait celle de Couchili, chamane à la mine sévère le jour et danseur bienheureux la nuit, paré de son immaculé calimbé rouge, son imposant collier de perles et sa délicate couronne de plumes, ondulant allégrement parmi les femmes au milieu de la piste de danse.

Osons l'affirmer : pour les habitants du moyen Oyapock, la fête est une affaire sérieuse, et mérite à ce titre qu'on lui consacre un espace d'analyse. Les écrits des Européens, explorateurs des siècles derniers, font des fêtes amérindiennes des événements au caractère excessif et licencieux. Ces mêmes écrits insistent souvent sur le goût de ces peuples pour le loisir voire la paresse. Les moments de festivités furent traités avec mépris par les autorités, voire combattus lorsque,

manifestations de leurs croyances païennes, ces fêtes représentaient un obstacle à l'assimilation ou la conversion de ces peuples. Le goût pour la fête, intimement lié à la consommation de boisson, ne s'est pas dissous pour autant dans les contacts avec le colonisateur et l'ouverture progressive de ces sociétés vers l'extérieur. Aujourd'hui encore, dans de nombreuses sociétés amérindiennes, comme sur le moyen Oyapock, faire la fête est constitutif d'un véritable art de vivre. L'alcool y joue, certes, un rôle primordial – nous nous attarderons sur sa dimension culturelle, économique et sociale. Mais sa place ne saurait occulter les autres activités qui font de ces fêtes des moments particuliers, à savoir les discussions et les rires, la musique, la danse, la consommation de tabac sous forme de cigarettes et, dans une moindre mesure, la nourriture.

La boisson, la musique et la danse forment une triade dont l'importance dans les festivités des sociétés amazoniennes (et bien au-delà) n'est plus à démontrer. Alcool, musique et danse ont ceci en commun qu'ils sont trois agents de transformation efficaces, dont l'action conjointe est une valeur cardinale de la fête : transformation sensible, cognitive, comportementale ou relationnelle. L'effet de la boisson, de la musique et de la danse, nous le qualifions d'ivresse – une ivresse dont la conception ne se limite pas à l'effet physiologique de l'alcool mais plus largement à l'état d'exaltation et de ravissement du corps et de l'esprit. Mais au-delà de leur capacité à entraîner les corps dans un état de conscience modifié, la boisson, la musique, la danse, ou encore la fumée de tabac s'inscrivent également dans une autre dynamique, complémentaire à l'état d'ivresse. Boisson, musique, danse et fumée sont des substances, des fluides, des flux qui, lors des fêtes, circulent à *travers* les corps et *entre* les corps (BALLOY, 2016). Les individus consomment de la boisson, urinent et vomissent ³⁰. Ils soufflent dans des

³⁰ Il n'y a pas chez les Teko, semble-t-il, de tendance à la valorisation du vomissement comme l'on peut observer chez d'autres peuples amérindiens. Par contre, on a pu observer que la miction (*kaluk*) est une action récurrente dans les réunions de boisson. Elle est verbalisée et peut être réalisée collectivement, entre hommes ou entre femmes. Il est significatif, à ce sujet, que l'une des premières formules idiomatiques que mes amis teko aient tenu à m'apprendre, en plus de la manière correcte de prendre congé, soit celle annonçant son envie d'uriner : *a-kaluk-tane* (1^{ère} personne-verbe-volitif / je-uriner-avoir envie). Sans doute y a-t-il dans cette démarche une part d'humour et un véritable ressort comique à voir un Blanc prononcer (écorcher) ces mots, comme cela fut le cas à de nombreuses reprises tout au long de mon difficile apprentissage de la langue teko. Force est de constater, néanmoins, que les thématiques préférées de mes professeurs et celles suscitant les plus grands éclats de rire se réfèrent aux fondements de la vie sociale des habitants du moyen Oyapock : la boisson (de laquelle découle la miction), la danse et bien entendu, la sexualité.

instruments, et reçoivent l'onde acoustique d'une clarinette ou d'un système de sonorisation. Ils avalent et recrachent la fumée des cigarettes de tabac. La boisson et les cigarettes circulent et sont échangées entre les individus. La musique et la danse s'inscrivent également dans une forme de circulation collective, entre les corps individuels ou à travers le corps social. L'analyse de la transformation des corps, valeur fondamentale de la fête pour les habitants du moyen Oyapock, passe donc inévitablement par une approche dynamique de circulation des flux. Le plaisir, l'ivresse, l'euphorie ne sont possibles que si ces flux, qu'ils soient liquides, acoustiques ou gazeux, circulent de manière fluide et adaptée. Étudier les modalités de circulation de ces flux permet enfin de saisir les enjeux sociaux à l'œuvre lors des réunions festives.

Quantifier les substances circulantes n'est pas chose aisée. Il est difficile de mesurer la quantité de bière absorbée ou de musique. Une chose est sûre néanmoins : ces substances circulent en grande quantité. La quantité n'est pas qu'un simple fait, elle est une valeur de la fête. Pour ce qui est de la boisson, la bière de manioc est stockée dans de grandes marmites en aluminium ayant remplacé les anciens canots cachiri en bois (*datuluwa*). L'un comme l'autre ont une contenance approximative de deux cent litres. Selon le type de réunion de boisson, les femmes préparent une, deux ou trois de ces grandes marmites. Le cachiri est ensuite servi dans desalebasses contenant entre 25 et 50 centilitres ³¹. La bière industrielle se mesure en paquets de cannettes. Comme nous le verrons ci-après, sa quantité dépend à la fois de la quantité de cachiri, de la soif des participants et de l'ambiance générale. La musique, quant à elle, ne peut guère être mesurée de la même manière que la boisson. La fréquence de jeu, la durée de la performance, le degré de répétition ou encore le volume sonore sont néanmoins des indicateurs utiles pour tenter de quantifier la production acoustique. Nous y reviendrons en détail dans les deux chapitres suivants. Quoi qu'il en soit, pour la boisson comme pour la musique, les deux principales substances circulantes des réunions festives, l'abondance est le maître mot – elle est le signifiant de l'abondance. Pour la boisson en particulier, l'abondance est nécessaire pour accueillir et échanger. De cette

³¹ Les femmes et les jeunes filles assurant la distribution du cachiri s'aident également de seaux de plusieurs litres facilement transportables afin de servir plusieurs personnes à la suite sans avoir à effectuer de multiples allers-retours entre les marmites et les buveurs.

abondance découle le sentiment d'ivresse (-*aiopot*) et de plaisir recherché lors des fêtes sur le moyen Oyapock. Plus que le niveau d'ébriété, le sentiment d'ivresse partagé est la force motrice des réunions de boisson. Il est recherché et partagé par tous, y compris par celles et ceux qui ne boivent pas ou peu (anciens, femmes enceintes, jeunes).

Typologie des réunions de boisson

Avant d'entrer plus avant dans cette question, il nous faut définir la fête – ou plutôt les fêtes, telles qu'on les observe et les vit chez les Teko du moyen Oyapock. Ce que nous appelons « fêtes » cache en réalité une pluralité d'évènements et de circonstances, partageant tous cette pratique commune de la consommation de boisson. La fête est donc une réunion de boisson, la perpétuation des « caouinages » des anciens Tupi-Guarani. Nombreux sont les prétextes pour produire et consommer le cachiri. La consommation de boisson dépasse néanmoins le cadre spatio-temporelle de la fête, puisque l'on consomme de la bière également en dehors de ces circonstances extraordinaires. La consommation d'alcool n'est donc pas synonyme de fête, mais à l'inverse, il ne peut y avoir de célébration sans boisson. La fête se distingue de la consommation de boisson quotidienne par sa dimension collective. La fête suppose la communication et l'échange entre différents groupes, à l'échelle intra-villageoise ou inter-villageoise. La fête peut être présentée comme une manière de « rompre le renfermement sociologique qui [caractérise] le quotidien » (SZTUTMAN, 2006 : 29), elle marque surtout une différence avec la socialisation quotidienne, essentiellement familiale³².

Le principal critère de distinction des occasions festives tient principalement dans leur ampleur. Les réunions de boisson se distinguent par leur durée, le

³² Nuançons tout de même l'idée de « renfermement sociologique » du quotidien. Si la fête s'épanouit dans une sphère sociale plus large que celle du quotidien, cela ne suffit pas pour parler d'un quotidien « renfermé ». Les relations sociales au niveau du groupe de résidence ou de parenté élargi prennent forme également au quotidien, mais selon des modalités qui ne sont pas celles de la fête.

nombre de participants et la générosité de la boisson. De cela découle également l'intensité de la musique et de la danse et *in fine*, de l'euphorie partagée. Signe de l'étroite association entre la boisson et la fête, la langue teko offre deux termes pour désigner le cachiri selon les occasions : on nomme *padzalu* la boisson des petites occasions (en « petite » quantité, donc), et *kuku* celle des grandes célébrations (en grande quantité). De la même manière, le terme *ga'u* est utilisé pour désigner un rassemblement où la bière de manioc est bue en grande quantité. On parle de *padzaluwa* une réunion plus modeste mais néanmoins toujours accompagnée de boisson. Notons par ailleurs que la créolisation de la langue, particulièrement sensible chez les plus jeunes générations, tend à privilégier l'utilisation du terme « cachiri » pour désigner les réunions de boisson dans leur ensemble – et par là même, la boisson qui y est consommée.

Les petites réunions de boisson (*padzaluwa*) ont lieu au sein des groupes de résidence que l'on appelle couramment, à Camopi, les « villages » et appartiennent au registre des célébrations ordinaires : parfois simples réunions familiales, elles sont également une expression de politesse suite à une séance collective de travail dans les abattis, de pêche ou de chasse, pour célébrer le retour d'un membre de la famille ou pour accueillir des visiteurs. L'anniversaire d'un membre de la famille donne aussi parfois lieu à ce genre de réjouissances. Elles rassemblent les membres de quelques maisonnées, entretenant des liens de parenté. Du fait des règles d'organisation de l'habitat, desquels fait partie le principe d'uxorilocalité, les hôtes et les invités n'habitent pas nécessairement le même village, quand ces derniers ne sont pas des visiteurs extérieurs. Ces réunions sont ainsi l'occasion d'échanges entre les participants, et de réaffirmation des liens de parenté qui les unissent. Elles peuvent aussi être le cadre de discussion de futures alliances matrimoniales. Si la boisson ne vient jamais à manquer, on constate qu'une voire deux grandes marmites de cachiri suffisent à honorer les invités. De la bière industrielle peut également y être consommée – elle pourra combler un éventuel manque de bière artisanale.

Les grandes réunions de boisson (*ga'u*) tiennent quant à elles de l'extraordinaire. Elles se déroulent dans les villages ou au bourg de Camopi et rassemblent, plus largement, les membres de plusieurs groupes de résidence. Les motifs de réunion et de célébrations concernent la communauté dans son ensemble, et l'invitation à de tels événements émane généralement des autorités

locales, à savoir le chef coutumier et/ou le maire de la commune. Bien qu'elles soient toujours l'espace d'échanges entre individus et familles, ces grands évènements participent davantage de l'élaboration d'un sentiment communautaire. Danses *tule*, fête du 14 juillet, carnaval, fêtes électorales, ... Malgré la distinction que l'on pourrait opérer entre des pratiques festives anciennes et d'autres formes de célébration plus récemment importées, il serait bien difficile – et sans doute stérile - de tenter de séparer les éléments de la fête selon leur origine ou leur ancienneté supposée. Les danses *tule*, espace privilégié de l'expression du jeu collectif des clarinettes du même nom (cf. chap. 5) ne sont que très rarement tenues selon le format qu'évoquent les anciens teko et les écrits passés des observateurs étrangers. Elles cohabitent aujourd'hui avec la musique amplifiée, et sont présentes lors de célébrations dont le motif dépasse l'organisation calendaire villageoise (fête du 14 juillet ou campagnes électorales). Par ailleurs, ces célébrations, s'il faut bien reconnaître qu'elle ne peuvent prétendre à la même ancienneté que les danses *tule*, semblent néanmoins s'être pleinement intégrées dans les habitudes festives des habitants du moyen Oyapock. La fête du 14 juillet est considérée comme la fête de la commune de Camopi et rassemble largement ses habitants, teko comme wayãpi. Les archives audiovisuelles d'Éric Navet attestent de festivités à cette occasion depuis les années 1980. Les festivités liées au carnaval font également partie du calendrier local depuis plusieurs décennies – et depuis l'époque coloniale à l'échelle plus large de la Guyane.

Parallèlement à cette typologie des réunions de boisson, citons deux cas particuliers de rassemblements festifs qui, tout en se distinguant de deux grandes catégories évoquées précédemment, en partagent néanmoins quelques attributs significatifs. La première déclinaison est celle de la Journée des Peuples Autochtones de Guyane, où chaque année participe une délégation teko du moyen Oyapock. L'occasion pour ces personnes de représenter la communauté, de donner à voir et à entendre des extraits de leurs musiques et de leur danses, et finalement signifier leur place dans le réseau des peuples autochtones de Guyane. Bien que la musique et la danse, et l'habillement, confère à cette fête une forme de ressemblance avec les célébrations sur le moyen Oyapock, l'environnement urbain (étant donné que cette Journée se déroulait jusque récemment dans le centre-ville de Cayenne) conditionne son déroulement. Cette célébration s'inscrit dans un

cadre officiel strict, dicté par les institutions publiques en charge de l'organisation jusque récemment, que la consommation abondante de boisson et l'ivresse ne saurait perturber. Il n'en reste pas moins que participer à cet évènement représente pour les personnes impliquées une forme de prestige et de légitimité, dont le port du tee-shirt floqué du logo officiel de l'évènement permet de rappeler le souvenir auprès des membres de la communauté dans les mois et les années suivants l'évènement.

Autre cas particulier, celui des réunions de boisson se tenant sur les terrasses des commerces de la rive brésilienne. Le cachiri y est alors absent, n'est consommée que la bière industrielle conditionnée en contenants individuels. Ces réunions ressemblent sur certains points aux réunions villageoises : la boisson y est consommée en quantité importante et les femmes et les hommes sont généralement séparés. Les points de dissemblance sont néanmoins nombreux : les adultes qui s'y retrouvent sont parfois liés par des liens de parenté, mais la camaraderie prévaut souvent ; hommes et femmes boivent assis face à face autour de tables hautes ; le service (incluant l'achat) est généralement assuré à tour de rôle par les hommes en présence. Enfin, l'ambiance de ces réunions est souvent influencée par la présence d'un téléviseur branché sur les chaînes d'information brésiennes ou la (re)diffusion de matchs de football, ou par un système de sonorisation diffusant des titres de musique régionale. Notons que si ces réunions sont relativement fréquentes, en particulier dans les jours suivants le versement des allocations familiales, elles ne concernent néanmoins qu'une partie de la population de la commune de Camopi – en particulier les jeunes adultes vivant dans les villages les plus proches du bourg et de Vila Brasil. Quand les réunions *padzaluwa* sont l'occasion de réaffirmer les liens familiaux et l'attachement à l'organisation villageoise, les séances de boisson sur les terrasses de Vila Brasil démontrent en sus l'ouverture et l'articulation du mode de vie amérindien avec l'extérieur. Ces rencontres marquent de facto l'intégration des buveurs amérindiens dans le système économique régissant les échanges dans les commerces de la rive brésilienne : acquisition de bière contre paiement en euros, installation d'une relation de dépendance par le recours au crédit, variations opaques des prix... Les arguments sont nombreux pour critiquer l'emprise économique des commerçants brésiliens sur les capitaux issus des allocations familiales que reçoit la population amérindienne guyanaise. Mais il serait erroné

de croire que les buveurs amérindiens ne retournent « siroter » la bière brésilienne que sous la contrainte d'une logique économique qui les dépasse. On peut premièrement souligner que les commerces brésiliens sont en réalité et en partie dépendants des achats de leurs visiteurs amérindiens – la consommation de bière représente une source de bénéfices non-négligeables si l'on en croit la taille et la quantité de réfrigérateurs remplis de paquets de bière tout au long de l'année. De plus, les rassemblements sur les terrasses brésiliennes représentent une sorte de tour de force opéré par les habitants de la rive guyanaise. Traditionnellement, de ce côté du fleuve, la participation à une réunion de boisson villageoise fait suite à une invitation formelle des hôtes, ces derniers étant considérés comme les maîtres de la boisson. Dans le cas des réunions de boisson se tenant sur la rive brésilienne, les rapports de pouvoir tendent à se distordre : qui devient « maître » lorsque les buveurs « s'invitent » spontanément dans cet espace qui n'est pas le leur ? Lorsque leur soif et leur envie dictent la temporalité de telles rencontres ? Ces situations informent sur les particularités des manières de boire de part et d'autre du fleuve. Les Brésiliens ne boivent pas comme leurs visiteurs teko (et wayãpi), et il est par ailleurs quasiment impossible de voir des représentants des deux groupes (amérindiens et brésiliens) rassemblés autour d'une même table.

L'étiquette de la boisson se décline enfin singulièrement lors des rassemblements dans les épiceries du bourg. Ces commerces au nombre de deux possèdent chacun une terrasse faisant face à la rivière Camopi, surmontée d'une balustrade le long de laquelle les buveurs s'alignent. La séparation entre femmes et hommes et selon les groupes d'affinité y est plus claire que dans les commerces brésiliens. Du reste, ces moments de boisson représentent une forme intermédiaire entre les réunions villageoises et celles des terrasses brésiliennes. Par contraste, et pour conclure, l'ensemble de ces réunions de boisson nous informent sur l'habitus social de la boisson chez les Teko : empreinte de divertissement, la boisson n'en reste pas moins codifiée. La fête apparaît comme un acte diplomatique visant à sceller ou réaffirmer des liens entre les individus, les familles et les groupes de résidence.

De cette typologie et des cas particuliers s'y rattachant, émerge l'idée d'une multiplicité des occasions de réunions. Au-delà de la distinction somme toute assez binaire entre petits et grands rassemblements, la réalité impose certaines nuances.

Il n'est pas rare de voir des rassemblements partager certaines caractéristiques à la fois des petites et des grandes célébrations, cela se produisant d'autant plus facilement lorsqu'il s'agit d'évènements importés. Une fête d'anniversaire, si elle s'inscrit dans le paradigme des petites réunions, peut rassembler au-delà des relations villageoises et de parenté – surtout parmi les jeunes gens. Une fête électorale, dont la portée symbolique et politique concerne l'ensemble de la population camopienne, peut se dérouler dans un cadre villageois réduit. La diversification des occasions de célébration et de boisson n'est sans doute pas étrangère au développement de ces situations liminaires. A cela correspond la diversification des boissons et des manières de boire. Le cachiri reste encore aujourd'hui la boisson centrale à tout rassemblement, mais d'autres boissons viennent ponctuellement ou plus régulièrement compléter cette carte des alcools. La bière industrielle, qu'elle soit consommée dans les villages, au bourg de Camopi ou à proximité des commerces de la rive brésilienne, s'avère être un vecteur de socialisation valorisé. Le rhum est un complément dont la circulation et la consommation sur le moyen Oyapock n'est pas nouvelle. Plus rare, le vin rouge peut être consommé à certaines occasions, ou encore de la cachaça, du cognac ou du whiskey brésiliens. La musique et la danse, enfin, participent à la dynamique sociale et culturelle de la fête. Nous reviendrons en détail sur ces pratiques dans les chapitres suivants, mais soulignons que leur présence et leurs variations suivent les modalités et les nuances que nous avons présentées précédemment relatives aux célébrations festives dans leur ensemble, et à la boisson plus particulièrement.



Figure 11 - Cachiri, fête d'anniversaire. Village Tchala (Civette), janvier 2018.

L'espace de la fête

Indépendamment du type de célébration, les réunions de boisson suivent une organisation spatiale et temporelle relativement stable. Elles s'adaptent à l'espace et au temps de la réunion – la place et la durée de la fête varient bien entendu selon l'ampleur de celle-ci. Toute célébration commence par sa préparation : celui nécessaire à l'élaboration et la fermentation de la bière de manioc, soit deux à trois jours. Ce moment fait partie intégrante de la temporalité de la fête et installe d'emblée les femmes comme les maitresses de la syntaxe festive. Dès le moment de la récolte du manioc, de la préparation du bois de chauffe, tout au long des différentes étapes de fabrication, et jusqu'au service *in fine*, les femmes contrôlent chaque séquence de la boisson (et donc de la fête) – en plus d'en contrôler la quantité, critère déterminant du plaisir festif.

Ce temps est également pour l'hôte le moment de l'invitation et de l'installation de l'espace où seront réunis les invités. Les petites réunions de boisson se tiennent généralement sous un carbet prévu à cet usage, couramment appelé carbet-cachiri (*ga'uha*). Les grands rassemblements, et plus particulièrement ceux donnant lieu

à des performances de *tule* nécessitent un plus grand espace : on occupe alors la place centrale du village. Dans un court texte à propos des Émerillon du milieu du XXème siècle et de la danse du *tule*, E. Fernandes offre la description suivante de l'espace cérémoniel :

Le terrain, préparé exprès, très propre, présente un aspect bizarre [*sic*]: un carré, avec à chaque coin, ou plutôt aux sommets des angles droits qu'il forme, un poteau d'un mètre environ de hauteur, avec des dessins réalisés à la teinture de «urucu» (bixaceae: *Bixa orellana*. L) [en français, roucou, NdT] représentant la stylisation d'un boa constrictor (*Boa constrictor*); ces poteaux reçoivent un fil de coton, tissé dans la tribu qui, passant de l'un à l'autre, forme une clôture sacrée, bloquant ainsi l'accès au lieu des danses, ce qui ne peut se faire que par une seule entrée, située du côté du Levant. Le coton symbolise la pureté et au niveau de la partie qui est attachée aux poteaux, il contient des pompons du même fil de coton, également fabriqués dans la tribu. De cette façon le lieu des danses est isolé par les poteaux et le coton, de *l'influence des mauvais esprits des hommes et des animaux (?)*^{*}, qui peut venir troubler le lieu sacré des solennités. Au centre de la place, a été installé un mât, également peint avec du roucou et du genipa (rubiaceae, *Genipa americana*, Lin.), représentant un boa constrictor, dont la tête est ornée de fils de coton et de pompons; au pied du mât, un banc représentant l'animal totémique du chaman, chef des cérémonies, un sarcoramphe roi (*Sarcorhamphus papa*), par exemple, avec des dessins qui représentent des cigales, insecte hémiptère, également issu du totémisme de chef de cérémonie; (...) sur les côtés du carré, à côté des fils de coton, alignés horizontalement, à une hauteur d'environ 80 centimètres du sol et vers l'intérieur, de longs bancs en bois sont fabriqués par les Indiens et dont la forme et la peinture représentent de grands caïmans (*Aligator*) ; la peinture est également faite au urucu et au genipa (...); sur ces bancs, les indiens (les hommes) s'assoient pour boire le cachiri (...) » (FERNANDES, 1953a : 249-250) ³³. [* L'italique et le point d'interrogation sont de l'auteur]

³³ « O terreiro, adrede preparado, muito limpo, apresenta um aspecto bizarro: um quadrado, tendo em cada canto, ou melhor, nos vértices dos ângulos retos, que forma, uma vara de um metro e pouco de altura, com desenhos feitos com tinta de "urucu" (bixácea: *Bixa orellana*. L) representando a estilização de uma jiboia (*Boa constrictor*); ditas varas recebem um fio de algodão, tecido na tribo e que, passando de uma a outra, forma uma cerca sagrada, vedando assim o acesso ao local das danças, o que só pode ser feito por uma única entrada, locada do lado do nascente. O algodão simboliza pureza e na parte que fica amarrada as varas, contem pompons do mesmo fio de algodão, também feitos na tribo. Desta maneira o local das danças fica isolado pelas varas e pelo algodão, da *influência dos maus espíritos de homens e de animais (?)*, que possam vir perturbar o lugar sagrado das solenidades. Ao centro do quadrado, colocam um mastro, também pintado a urucu e jenipapo (rubiácea, *Genipa americana*, Lin.), estilizando uma jiboia, cuja cabeça se acha ornamentada com fios e pompons de algodão; ao pé do mastro, um banco representando o animal totêmico do pajé, chefe das cerimonias, um urubu-rei (*Sarcorhamphus papa*), por exemplo, com desenhos que estilizam cigarras, inseto hemíptero, também do totemismo do chefe do cerimonial; (...) aos lados do quadrado, junto aos fios de algodão, esticados horizontalmente, a uma altura de mais ou menos 80 centímetros do solo e pela parte de dentro, estão arrumados longos bancos, feitos de madeira pelos índios e cujo formato e pintura representam grandes jacarés (*Aligator*); a pintura é feita também de urucu e jenipapo (...); em ditos bancos, sentam-se os índios (homens) para beber o *caxiri* (...) »

Rappelons que les observations de E. Fernandes ont été réalisées auprès d'un groupe *meleyõ* (chefferie de Kaimã) ayant trouvé refuge au poste de frontière Luis Horta du Service de Protection des Indiens du Brésil (moyen Oyapock, en aval de Camopi). La description de ladite danse de *tule* surprend en ce qu'elle diffère fortement de ce que l'on peut observer aujourd'hui chez les Teko du moyen Oyapock. Elle possède par contre de nombreux points communs avec les manières de faire des peuples du bas Oyapock (Parikwene, Karipuna, Kali'na, Galibi Marworno) : mât central peint, bancs zoomorphes peints, « enclos » de danse délimité par des poteaux et des fils de coton (BEAUDET, 2013 ; MAIA ANDRADE, 2009). Il est fort probable que les habitudes relatives à l'organisation de l'espace de danse observée sur le moyen Oyapock au milieu du XXème aient été modifiées ou en partie abandonnées par les Teko – sauf à estimer qu'il y a une confusion initiale de la part de Fernandes. La présence du mât central a bien été observée lors des occasions de danse participant de la présente recherche, mais pas les peintures décoratives ni les ornements de fils et pompons de coton. Les fils de coton suspendus aux quatre poteaux latéraux ont été remplacés par des guirlandes de papier importées. Les bancs entourant l'espace de danse sont faits de planches de bois et ne présentent guère d'aspect zoomorphe. Du reste, l'espace est soigneusement désherbé et nettoyé en amont de la célébration, laissant un large espace de terre nue et aplanie où évoluent les danseurs. La piste de danse n'est donc pas matériellement délimitée. Au contraire, une relative porosité entre la piste de danse et l'espace alentour est de mise : les danseurs peuvent entrer et sortir de la danse sans contrainte. Surtout, cette ouverture de l'espace semble s'inscrire dans la continuité de la séquence initiale de la danse qui voit les danseurs arriver de l'extérieur du village en soufflant dans leur clarinette avant de rejoindre l'espace central ; le tout dans un style très similaire à celui pratiqué par leurs voisins wayãpi. Le carbet où sont entreposées les grandes marmites de cachiri se trouve légèrement en retrait du centre des festivités. De puissants projecteurs lumineux assurent l'éclairage de la place ³⁴.

³⁴ Ce genre d'éclairage n'est mobilisé que lors des grands événements. La plupart des réunions de se font à la lumière des ampoules suspendues à la structure du carbet de boisson, dont le circuit électrique rudimentaire est relié au générateur.

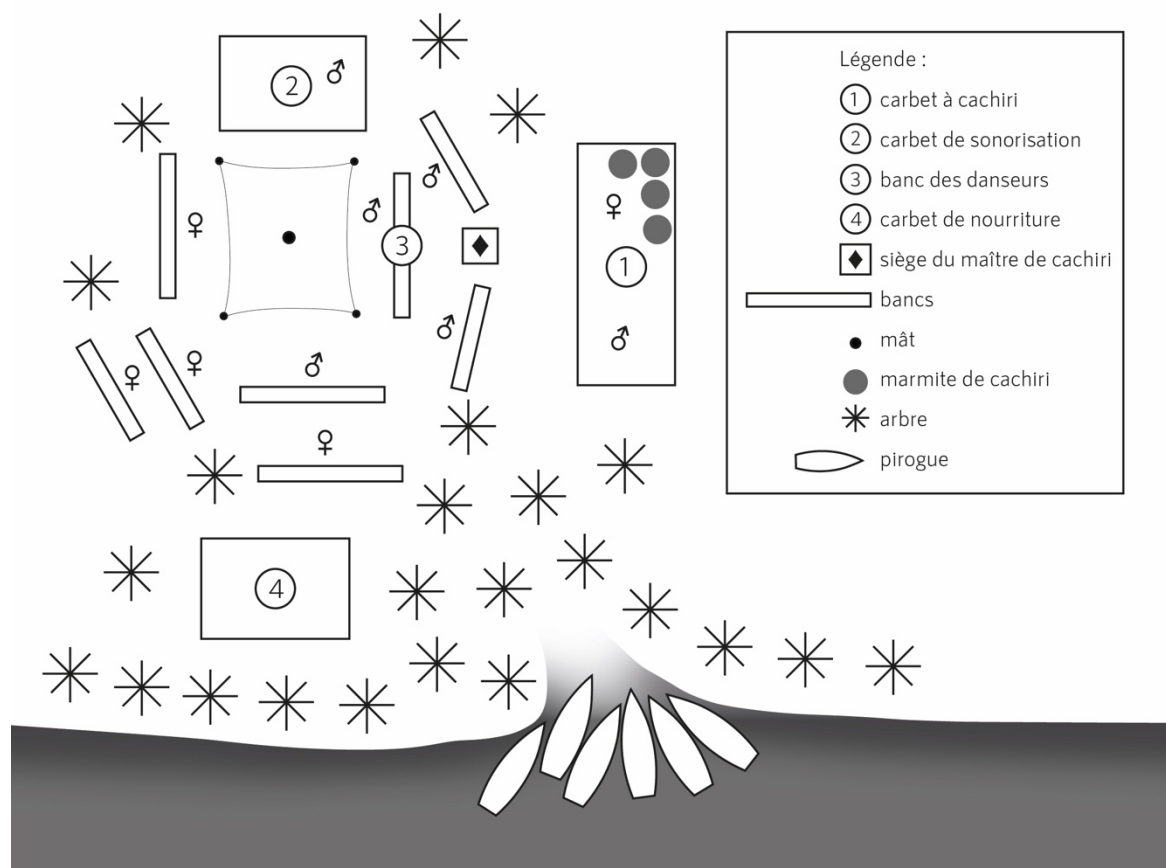


Figure 12 - Plan de la place centrale du village Chantolle lors de la célébration du 27 août 2018

Qu'il s'agisse d'une petite réunion de boisson ou d'une grande célébration, l'asseolement des participants suit une étiquette stable. Les hommes et les femmes, tout d'abord, occupent des espaces distincts. Les hommes sont installés côte à côte sur les bancs entourant la place centrale quand les femmes occupent les bancs périphériques, en plus du carbet à cachiri. Lors des réunions de boisson *padzaluwa*, l'espace plus réduit du rassemblement impose une plus grande proximité entre hommes et femmes, sans que les groupes de genre ne se mélangent pour autant, et tout en prenant soin d'éviter de s'asseoir face à face. Il convient néanmoins de souligner que la position périphérique des femmes ne leur confère pas un rôle de second plan dans ces rassemblements. En plus d'assurer la distribution du cachiri, de faire circuler la boisson nécessaire aux libations festives, elles commentent, surveillent voire réprimandent les hommes, leurs conversations et leur comportement. L'apparente centralité spatiale est donc décorrélée du statut et du rôle des participants. L'espace de la fête se dessine davantage comme un ensemble de points reliés par la circulation des flux liquides et acoustiques en

présence : de l'extérieur du village vers l'intérieur au moment de l'entrée des musiciens, entre les femmes et les hommes et plus généralement entre tous les participants.

De la même manière, la place du maître de cachiri (le chef du village ou de famille) est toute aussi significative. Celui-ci se trouve légèrement en retrait de la piste de danse ou du centre du carbet de boisson. A ses côtés sont assis ses convives de prestige ou ses invités estimés. Alors que l'ensemble des participants sont installés sur les longs bancs déjà mentionnés, l'hôte possède son siège individuel. On sait que la fabrication de banc individuel *apika* servait ces modalités d'asseolement par le passé. Aujourd'hui, les sièges faits de planches de bois usinées ou de chaises en plastique ont largement remplacé ces anciens bancs ³⁵. Dans les réunions moins formelles ou dans la vie quotidienne, les nourrices rouges de carburant – des bidons de plastique semi-rigide d'une vingtaine de litres servant de réservoir pour les moteurs hors-bord montés sur les pirogues – posées sur leur fond ou leur tranche, font d'efficaces sièges. Pendant les séjours hors du village, les touques en plastique – un autre genre de bidon hermétique servant à conserver ses effets lors des longs transports sur le fleuve – font des assises correctes.



Figure 13 - Deux exemples de bancs taillés en bois (Mission Monteux-Richard, 1900-1930). A gauche, un banc simple *apika*. A droite, un banc à têtes *apikadjakäng* réservé à l'usage chamannique (Photos : Musée du Quai Branly).

Du banc *apika* à la chaise en plastique en passant par les bancs de planches usinées et les divers bidons, la transformation matérielle du siège apparaît comme

³⁵ La chaise en plastique, de par son dossier et ses accoudoirs, induit un nouveau registre de posture corporelle qui mériterait une analyse plus approfondie. Les hommes qui s'y assoient adoptent une posture se situant à mi-chemin entre la position semi-allongée du hamac (pour le haut du corps) et la position assise du banc (pour le bas du corps).

un indice de modernité autant qu'il s'inscrit dans le prolongement des modalités sociales d'occupation de l'espace. La place qu'occupe les participants aux réunions de boisson apparaît autant comme le reflet de l'étiquette que la condition des interactions entre participants. La maitre de cachiri, secondé par ses invités proches, occupe une place faite à la fois de recul et de distinction, affirmant son statut d'hôte et de conducteur des festivités. Le reste des invités masculins installés côte à côte sur les bancs collectifs forment les contours de l'espace festif. Leurs interactions se font de proche en proche et forment des sous-groupes d'échanges. Depuis leur position périphérique, les femmes assises forment un groupe distinct mais non moins séparé des interactions masculines. Les jeunes – catégorie sociale sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin (cf. chap. 8) – occupent quant à eux un espace périphérique, distinct à la fois de celui des femmes et des hommes adultes. Leurs interactions à la marge sont la projection de leur statut d'adultes en devenir. Les enfants circulent librement : ils échappent en ce sens aux conventions d'occupation de l'espace propres aux adultes. Enfin, les femmes assurant la distribution de la boisson n'occupent pas de place fixe mais circulent parmi les groupes. Au sein de cette géographie interactionnelle, où les échanges se font *au sein* et *entre* les groupes (entre hommes, entre femmes et entre femmes et hommes), la circulation des femmes préposées à la distribution de la boisson dessine un mouvement transversal. Ces femmes (et ces jeunes filles) accréditent par là même leur statut particulier, celui d'hôtesse des festivités. Conjointement à ce positionnement individuel, leur circulation rappelle le rôle fondamental de la boisson, véritable liant social, fluidification des interactions entre les habitants du moyen Oyapock.

Boire pour ne pas oublier

Nombreuses sont les études ayant démontré le rôle de la boisson comme agent de sociabilité (BEAUDET, 1992 ; BURGUET & LEGRIP-RANDRIAMBELO, 2017 ; DE VIDAS & LOSONCZY, 2016 ; ERIKSON, 2006 ; FABRE-VASSAS, 1989 ; OBADIA, 2004 ; parmi d'autres). Loin des conceptions hygiénistes occidentales voyant dans la consommation répétée et l'ivresse alcoolique un problème de santé publique, celle-ci fait en réalité partie de l'art de vivre des Teko du moyen Oyapock – et plus généralement des peuples des basses terres amazoniennes où « même si l'argent ne coule pas à flots, la boisson vient rarement à manquer » (ERIKSON, 2006 : 6).



Figure 14 - Jeunes filles teko servant le cachiri. Village de Saint Soi, 2012 (Photo : Éric NAVET).

La boisson, de sa préparation à sa consommation, se trouve à la jonction de multiples relations sociales, culturelles et économiques. Comme nous l'avons montré précédemment, elle accompagne de nombreuses activités : les célébrations villageoises et inter-villageoises, les séances de travail collectif, l'accueil des visiteurs, les pauses dans les journées de travail des quelques salariés de la commune, etc. L'importance de la boisson apparaît non seulement dans la diversité des situations de consommation mais également dans le tissu socio-économique qui le sous-tend. Le boire traverse en effet l'ensemble de la société teko et convoque de multiples acteurs dans son sillage. Aujourd'hui, il existe deux types de boissons alcoolisées principalement bues sur le moyen Oyapock, deux types de bières : la première est la bière artisanale de manioc, le cachiri nommé *padzalu* ou *kuku* selon les occasions; la seconde est la bière d'orge industrielle que l'on désigne par le terme *labie* (emprunté au créole *labiè*). Nous pouvons en résumer les principales caractéristiques de la sorte :

| | Bière artisanale | Bière industrielle |
|------------------------|---|---|
| Qui la boit ? | Les adultes, et les enfants avant qu'elle ne fermente | Les adultes |
| Qui la produit ? | Les femmes | Les hommes l'achètent mais ne la produisent pas |
| Qui la sert ? | Les femmes | Les hommes pour les hommes, les femmes pour les femmes |
| Comment est-elle bue ? | Dans desalebasses, d'une traite | Dans des canettes ou des bouteilles en verre, à petites gorgées |
| Quand est-elle bue ? | Lors des petites et grandes réunions | Lors des petites et grandes réunions, lors de passages dans les commerces |

La production et la consommation de bière artisanale s'inscrit dans un schéma social ancien dans lequel la place de la femme est centrale. De la culture du manioc jusqu'à la distribution de la boisson fermentée, les femmes contrôlent l'ensemble de la chaîne de production et de consommation. Dans la mythologie teko, le corps de la femme, et plus particulièrement ses jambes, sont à l'origine du manioc couramment consommé par les humains ³⁶. La bière de manioc est également

³⁶ La mythologie teko raconte que lors d'une grande période de disette, une vieille femme (*tsa'i*, grand-mère) promet à ses fils de leur fournir toutes les plantes nécessaires à leur alimentation. Il leur fallait pour cela couper un grand abattis. Au moment du brûlis, la vieille femme demanda à ses fils de l'installer au centre du feu. Le corps de la femme, en se consumant, poussa et produisit toutes les plantes cultivées. Ses cheveux devinrent la barbe du maïs, ses dents les grains. Ses seins donnèrent la papaye, ses doigts

régulièrement évoquée dans les récits mythiques : sa consommation est commune aux humains, aux non-humains et aux êtres invisibles (*kaluwat*). Parmi les humains, tous les groupes d'âge la partagent : les adultes la boivent après plusieurs jours de fermentation, quand les enfants la goutent avant qu'elle ne s'alcoolise³⁷. Par ailleurs, la production de cette boisson s'inscrit dans une logique économique d'autoconsommation : on consomme ce qui est produit (cultivé, chassé, pêché) localement. Enfin, chaque femme possède ses propres recettes, de la même manière que chaque groupe possède son propre cru (GRENAND, 2006 : 15).

La bière industrielle quant à elle mobilise d'autres acteurs, dont de multiples intermédiaires. Sa production est totalement détachée de sa consommation. L'approvisionnement est du ressort des transporteurs et des commerçants de la rive guyanaise ou brésilienne. Sa consommation s'inscrit dans une logique d'économie de marché où un petit nombre de marques (Kaiser et Itaipava pour les bières brésiliennes, Heineken pour celle vendue dans les commerces de la rive guyanaise) se partage une demande relativement soutenue³⁸. Le goût de chaque bière, selon la marque, fait l'objet de commentaires et de préférences, de manière finalement assez similaire aux commentaires que peuvent susciter les différentes recettes de cachiri.

À travers cette description des manières de boire et des relations socio-économiques qui les sous-tendent, se dessine un rapport particulier au temps. Boire revient à perpétuer dans le temps un habitus social remontant au passé mythique. Boire est également une forme de projection dans le futur, où l'intégration à l'économie de marché s'impose comme une nécessité. En ce sens, on boit pour ne pas oublier d'où l'on vient, ce que l'on est et où l'on va.

Finalement, boire est aussi le marqueur du temps présent, tant la boisson dicte la temporalité des moments de socialité. Le rythme de la fête est dicté par celui des

les bananes. Ses jambes devinrent le manioc. Les poils de son pubis donnèrent l'igname, et son sexe le dachine (*Colocasia Esculenta*).

³⁷ Certaines familles possédant un congélateur réservent une partie du jus de manioc non-fermenté dans de grandes bouteilles en plastique qu'elles congèlent afin d'en disposer à tout moment pour les enfants.

³⁸ De tous les produits de consommation vendus dans les commerces de Camopi et de Vila Brasil, la bière représente le premier poste de recettes. Elle agit parfois comme un produit d'appel pour des commerçants soucieux de se démarquer face à la concurrence.

libations, et il faut (tout) boire au bon moment. Le cachiri étant le résultat d'une fermentation naturelle, sa conservation ne peut être contrôlée et sa consommation devient impropre après quelques jours. La bière industrielle est achetée et consommée fraîche : l'absence de systèmes de réfrigération autres que les glacières portables impose une consommation rapide. Par ailleurs, siroter la bière à petites gorgées apparaît comme un manquement à l'idéal du boire amazonien. Cet idéal néanmoins, ne semble pas s'appliquer de la même manière à la bière artisanale qu'à la bière industrielle, cette dernière n'étant pas bue d'une traite comme pour les Calebasses de cachiri. Tout en étant pleinement intégrée dans les habitudes de consommation des habitants du moyen Oyapock, la bière industrielle est pourtant entourée de manières particulières. Si boire est un marqueur du présent, alors boire de la bière industrielle, en complément de la bière artisanale, est un symbole d'un présent mélangé, hybride, où la temporalité ancienne se frotte au rythme d'une forme de modernité, d'urbanité.

La fréquence de distribution de la bière de manioc conditionne la qualité de l'ivresse partagée. Quand la bière industrielle remplace son homologue artisanal, le rythme de la fête (ou devrait-on dire la pulsation) est donné par celui des cannettes. Celles-ci sont bues à petites gorgées mais les buveurs maintiennent pourtant une presque parfaite synchronicité dans leurs libations. Bien qu'individualisée par l'usage de cannettes ou de bouteilles personnelles, la consommation de bière suit une mesure et une allure collective. Quand la cannette est vide, le buveur l'aplatit d'une pression des doigts contre la paume de la main avant de la poser ou de la jeter, signalant ainsi sa disposition pour la prochaine tournée.

La durée d'une fête est liée à la quantité de boisson disponible, et la dernière Calebasse de cachiri (ou la dernière cannette de bière) signe la fin des festivités. Une femme passe entre les participants avec une Calebasse bien remplie. Au lieu de céder temporairement la Calebasse au buveur, elle garde le récipient dans ses mains et verse la boisson dans la bouche. Elle garde le contrôle de la quantité de boisson absorbée par le buveur et fait en sorte que la Calebasse (ou les quelques Calebasses finales) soient partagées et équitablement réparties. On sait alors que quand une femme distribue le cachiri de la sorte, les festivités touchent à leur fin et qu'il est temps pour les invités de quitter les lieux.

Le temps de la fête est donc indéniablement celui de la boisson. Il ne peut y avoir de célébration sans boisson, et la temporalité de la fête et celle de la boisson sont indissociables. La boisson ancre la fête et ses interactions dans le présent, tout en offrant des moyens efficaces de relation au passé et de projection dans le futur. La boisson occupe dans ce sens, une place similaire à celle de la musique, elle-même indispensable aux festivités : boisson et musique sont les lubrifiants de la fête en tant qu'espace-temps de socialisation et de transformation. Peut-on cependant considérer les réunions de boisson comme autant d'évènements extraordinaires, en rupture avec la temporalité ordinaire du quotidien ? En ce qu'elle rend possible une transformation de l'espace – transformation de l'espace privé en espace public - et des corps – par l'ivresse de l'alcool et de la musique -, la fête induit un contraste (recherché) avec les activités quotidiennes, qu'elles soient le travail aux abattis, la chasse et la pêche ou le travail salarié. Néanmoins, la régularité et l'importance symbolique de ces réunions de boisson poussent à relativiser leur exceptionnalité. Si la fête n'est pas quotidienne, il ne se passe souvent guère une semaine sans cachiri, quand l'accès à la bière industrielle et à la musique amplifiée permet par ailleurs une extension des occasions festives. En ce sens, la fête apparaît comme structurante dans le mode de vie et les habitudes sociales des habitants du moyen Oyapock.

CHAPITRE 5

PARURES ET POSTURES

Un nouveau-né et des fourmis

Sirène Panapuy a accouché il y a peu d'un petit garçon, son premier. Le père de l'enfant et son compagnon, Nestor, est un jeune Teko-Wayana de Maripasoula. Ils sont installés depuis quelques temps à Cayenne. Fille de James Panapuy et Adeline Juan, petite-fille de Joachim Panapuy et Monique Monerville, Sirène est venue avec son compagnon rendre visite à la famille et présenter le nouveau-né. La nouvelle de l'accouchement est arrivée par téléphone, leur visite était attendue. Adeline, aidée de sa belle-sœur Sarah Monerville a pris soin de préparer du cachiri avant leur arrivée. Joachim et Monique sont revenus à temps de leur abattis où ils séjournent une bonne partie de l'année.

Le lendemain de l'arrivée des jeunes parents, une petite agitation règne sous le carbet de boisson de la famille de James et Adeline. Quelques adultes boivent des calebasses de cachiri que distribue la jeune maman. Un peu de musique konpa sort d'une petite enceinte portable. Le jeune père Nestor et son beau-frère Ludovic frottent entre leurs mains une grosse boule de pâte de roucou (*uluku*) dont il s'enduisent le corps, du cou jusqu'aux chevilles. Ludovic se coupe ensuite les cheveux à l'aide d'une tondeuse électrique – une coupe très courte presque militaire, qu'arborent souvent les jeunes. Les enfants jouent avec une portée de

chatons ayant élu domicile sous le carbet familial, courent, crient et s'approchent du nouveau-né que James berce tendrement. Adeline et sa belle-sœur s'activent près du feu sur lequel mijote une grande casserole. Un homme est arrivé dans la matinée avec une petite bouteille de plastique qu'il tient bien fermée ; il s'est assis près de James mais ne participe guère aux conversations, se contentant d'avaler les calebasses de cachiri qu'on lui tend.

En fin de matinée, Joachim et sa femme Monique descendent de leur maison pour rejoindre la petite assemblée réunie sous le carbet de boisson. Il tient à la main une petite vannerie allongée dont les brins encore verts laissent supposer qu'elle a été tressée il y a peu. Après s'être installé, Joachim récupère la petite bouteille. A peine ouverte, quelques grosses fourmis noires – des fourmis *tapidja'i* (*Neoponera commutata*) - s'en échappent furtivement, sans doute excitées par l'enfermement et le transport subi. L'homme les attrape une par une, vivement et délicatement, par le haut du corps et coince leur abdomen protubérant entre les points de la vannerie qu'il tient de l'autre main. Il fiche de la sorte une petite dizaine de ces insectes le long de la bande de vannerie (*tapidja'i-lupa*, littéralement « là où sont [prises] les fourmis flamandes »). Il fait ensuite signe au jeune père qui vient se placer devant lui. Il passe alors la vannerie aux fourmis sur différentes parties du corps du jeune homme en répétant la même gestuelle : il plaque d'abord brièvement le côté de la bande d'où sortent le corps et la tête des fourmis avant de retourner la pièce et d'appliquer plus longuement le second côté où s'agite la ligne d'abdomens aux dards douloureux. La poitrine, le ventre, le haut et le bas du dos, les mains, le jarret, les chevilles et le front : à chaque application, à chaque piqûre, le corps du jeune homme se crispe mais résiste à la douleur. Vient ensuite le tour de la jeune mère, dont la peau rougit progressivement sous l'effet des piqûres. Mais déjà les fourmis semblent fatiguées et de moins en moins enclines à piquer de leur dard la peau de la jeune fille. Alors Joachim relâche les fourmis étourdies et les remplace par une nouvelle série attendant son tour dans le fond de la bouteille. On appelle ensuite le plus jeune frère de Sirène, un jeune garçon d'une douzaine d'années, timide et indolent qui, face à l'insistance de son père, n'a d'autre choix que d'accepter nonchalamment, le dos vouté et le pas trainant, de se soumettre aux dards manipulés par son grand-père.



Figure 15 - Joachim Panapuy applique les fourmis tapidja'i sur les mains de sa petite-fille Sirène.
Village Saint Soi, août 2018.

L'application des fourmis (*-dzepi*), parfois désignée sous le terme imprécis de « maraké »³⁹, est une pratique rituelle réalisée à des fins propitiatoires tout au long de la vie des hommes et femmes teko. Pour les jeunes filles, il a tout d'abord lieu lors de la puberté et de la cérémonie des premières règles. A la naissance d'un enfant, les parents s'y soumettent également afin d'éloigner tout mauvais esprit du corps du nouveau-né. Jeunes et adultes s'y soumettent également de manière ponctuelle, pour s'attirer la chance (*ponãng*) à la chasse ou se donner de la force (*kasti*) et chasser le mal et la maladie (*ai*).

Emporté par l'enthousiasme de la célébration, et revigoré par les piqûres de fourmis, le jeune père Nestor entraîne son beau-frère Ludovic à l'intérieur du carbet familial. D'autres membres de la famille sont venus voir le nouveau-né et boire quelques calebasses de cachiri que Sirène continue de distribuer. Déjà un appétissant fumet de gibier grillé se mêle à l'odeur de la bière de manioc, tandis que des titres de musiques caribéennes s'enchaînent automatiquement sur la petite

³⁹ Le terme « maraké », d'origine wayana et d'usage courant en Guyane, désigne en réalité une suite de rites formant un rituel initiatique (wayana, donc) de passage de la puberté à l'âge adulte, s'étalant sur plusieurs mois dont l'application des fourmis constitue la phase finale. Les vanneries utilisées pour cela sont bien plus complexes que celle présentée ci-dessus, présentant souvent un aspect zoomorphe (HURAUULT, 1968 ; DAVY, 2007).

enceinte posée sur une table. Puis les deux jeunes hommes émergent l'un derrière l'autre par la porte du carbet : leur sourires fiers contrastent avec leur attitude corporelle quelque peu embarrassée. Leur pas font s'entrechoquer les graines des sonnailles qu'ils portent à la cheville et se balancer les fils de coton de leurs jambières. Leur taille est cintrée d'une épaisse ceinture dans laquelle est passé un long calimbé de coton tissé qui leur arrive sous les genoux. Pudeur ou coquetterie : les deux jeunes ont laissé leur caleçon sous l'épais tissu à bandes verticales. De lourds colliers de perles de différentes couleurs portés en bandoulière se croisent au niveau du sternum. Leurs brassières sont faites d'un dense assemblage asymétrique de fils de coton blanc qui déjà rougissent du roucou dont les deux jeunes hommes se sont couverts. Autour du cou, Nestor porte une simple chaîne en argent ; et sur la tête, une couronne de coton tressé blanc de laquelle tombent quatre cordes lui arrivant au-dessus de la taille. Ludovic, quant à lui, arbore plusieurs colliers dont l'un aux couleurs vert, jaune, rouge et noir rappelant celles du mouvement rastafari, et un autre auquel est suspendue une plaque portant la marque « *ünkut* »⁴⁰.

L'apparat de leur tenue contraste avec celle des autres hommes participant à la célébration, vêtus de shorts et de maillots. Leur démarche est une manifestation forte à plusieurs niveaux. Elle est pour ces deux jeunes hommes une manière de montrer l'importance que relèvent l'arrivée du nouveau-né dans la famille et le rituel de l'application des fourmis. Leur démarche conjointe est également un moyen de célébrer la nouvelle relation d'alliance entre beaux-frères (*tailu'ut*) – relation structurante et régulièrement réaffirmée dans l'organisation sociale teko – et ce d'autant plus dans le cas de cette union hors des règles du mariage entre cousins croisés classificatoires. A défaut de mariage à proprement parler et de résidence matrilocale, la naissance du nouveau-né et cette cérémonie au village sont l'occasion de faire valoir la nouvelle alliance. La relation entre les deux hommes est d'autant plus forte qu'ils appartiennent au même groupe d'âge et partagent l'expérience de la vie urbaine extracommunautaire : Nestor s'est installé à Cayenne pour trouver un emploi rémunéré, Ludovic y termine ses études secondaires.

⁴⁰ *Ünkut* est une marque de prêt-à-porter fondée par le rappeur et homme d'affaire français Booba



Figure 16 - Deux Amérindiens émerillon. Lieu inconnu, 1931 (Photo : Marc Richard DE LOMENIE - Musée du Quai Branly)



Figure 17 - Nestor et Ludovic en grande tenue. Village Saint Soi, août 2018 ⁴¹

Le port d'une telle tenue n'est pas sans renfermer une dimension identitaire notable, affirmation d'autant plus forte qu'elle émane de deux jeunes hommes vivant à l'année loin du village. Pour l'un (Ludovic), issu d'une famille de porteurs culturels reconnus dans la communauté, c'est une manière de revendiquer une

⁴¹ Cette photographie a été prise suite à la demande expresse des deux jeunes hommes. Sa juxtaposition avec l'autre cliché (à gauche) réalisé lors de la mission Montreux-Richard près d'un siècle plus tôt soulève plusieurs interrogations : les deux jeunes teko avaient-ils connaissance des images capturées par Marc Richard de Loménie et conservées au Musée du Quai Branly ? Souhaitaient-ils, à leur manière et tout à fait conscients de la portée de la photographie et du travail ethnographique, s'inscrire dans une continuité historique ? Posent-ils pour leur souvenir personnel ou pour le regard de l'observateur extérieur ? Auquel cas, n'assiste-t-on donc pas à un renversement de perspective entre l'ethnographe et les « ethnographiés », où les seconds reprennent les méthodes du premier pour la poursuite de leurs intérêts propres ?

filiation. Pour l'autre (Nestor), se rattachant maintenant à la famille de sa compagne par l'application approximative des règles d'uxorilocalité, il s'agit de matérialiser cette nouvelle appartenance. Plus particulièrement, les deux jeunes hommes signent non seulement une appartenance communautaire, mais également une transmission familiale. Le port du pagne à bandes verticales est, à l'échelle du moyen Oyapock, le résultat d'un processus de reconstruction culturelle dont le patriarche Joachim Panapuy s'est fait le spécialiste. Le port de ce pagne à rayures marque également une distinction claire avec les tenues des voisins wayãpi ne portant pas de calimbé de ce genre. Enfin, le fait pour ces jeunes de se présenter torse et pieds nus revêt une véritable signification dans une société où la peau agît comme instrument de définition de la personne. Poser ainsi torse et pied nus est l'affirmation d'une forme d'amérindianité propre à ces deux jeunes hommes ⁴².

Cette tenue, de par l'assemblage d'éléments hétérogènes, consacre les corps de ces deux jeunes teko comme une véritable « matrice de symboles » (SEEGER ; DA MATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1979 : 11) à l'image de la réalité vécue par les habitants du moyen Oyapock. Pendentifs urbains sur une tenue amérindienne comme le jeune Ludovic Panapuy ; colliers de perles amérindiens sur une tenue urbaine comme de nombreux jeunes au quotidien, à Camopi ou à Cayenne. Plutôt que d'y voir un malaise, un balancement non-résolu entre deux mondes, il y a dans la conjonction de ces différents éléments l'expression positive d'une identité multiple et complexe, non moins emprise de profonds enjeux de positionnement. Cette double posture apparaît particulièrement saillante parmi les jeunes dont une partie d'entre eux se retrouve confrontée à l'expérience de la vie urbaine – situation nouvelle pour ces jeunes gens, que leurs aînés n'ont pas connue.

⁴² De manière générale dans la grande Amazonie, la peau est l'attribut de définition de la personne (SEEGER, 2013). L'Européen est celui qui porte des vêtements tandis que l'Amérindien est celui qui ne porte pas de vêtements mais se peint le corps. Les animaux retirent leur peau pour devenir humains et inversement, les humains « enfilent » la peau des animaux pour devenir comme eux – les récits mythiques comportent de nombreuses occurrences de ces passerelles entre humains et non-humains par le « changement de peau ».

Styles vestimentaires et rapport au monde

Que ce soit dans la vie quotidienne ou lors des réunions de boisson, rares sont les habitants du moyen Oyapock, jeunes ou adultes, portant encore le calimbé *kamitcha* ⁴³. Celui-ci est aujourd'hui largement remplacé par les shorts, de sport ou de toile. Les femmes, quant à elles, portent le pagne : un bande de tissu enroulée et nouée autour de la taille. Ces tissus arborent des motifs variés, plus ou moins abstraits (fleurs, figures géométriques, madras). De tous, les tissus en coton de type « wax » sont sans doute parmi les plus prisés. Du reste, les femmes recouvrent leur poitrine d'un soutien-gorge, parfois d'un débardeur. Les hommes vont torse nu ou portent des t-shirts. Ceux-ci sont parfois floqués et distribués à l'occasion d'évènements comme la Journée des Peuples Autochtones, un tournoi local de football, une manifestation culturelle ou une campagne électorale. Les porter, souvent bien des mois après l'évènement en question, est un acte symbolique : il réactive en quelque sorte le souvenir de ces moments collectifs. Ces vêtements portent ainsi souvent la marque d'un sentiment communautaire.

Les jeunes, eux, préfèrent d'autres marques : celles des équipes et des équipementiers sportifs (Équipe de France de football, Paris Saint-Germain, Adidas ⁴⁴, Nike, etc.). A défaut, les t-shirts portés sont souvent agrémentés d'un sigle ou d'un mot généralement en anglais, dans une typographie et une esthétique générale d'inspiration urbaine. Leurs shorts sont des articles de sports (de type short de basketball). Certains préfèrent le pantalon en denim (jeans), qu'ils portent assez bas sous la taille, laissent apparaître le haut de leur caleçon. Enfin, les casquettes nord-américaines estampillées de divers logos viennent compléter cette tenue vestimentaire. Les jeunes femmes sont moins nombreuses à suivre cette mode d'inspiration urbaine et sportive. Les débardeurs sont néanmoins très courants (on n'observe guère de jeunes femmes la poitrine nue ou en soutien-gorge) et de plus en plus d'entre elles portent des pantalons serrés.

⁴³ En langue teko, le terme « *kamitcha* » désigne à la fois la pièce de tissu comme le vêtement porté, qu'il soit calimbé masculin ou pagne féminin.

⁴⁴ L'attrait pour la marque allemande aux trois bandes est si fort qu'elle a donné son surnom à l'un des villages en amont du bourg sur la rivière Camopi (village Adidas).

Les transformations de l'habillement et des modes vestimentaires dans le temps et selon les groupes d'âge peuvent être interprétées comme une manifestation de la relation dichotomique entre tradition et modernité. En réalité, l'existence de ces différentes habitudes vestimentaires témoigne davantage du rapport entre la société et l'extérieur. Si l'adoption « massive » par les jeunes hommes et les jeunes femmes de styles vestimentaires importés peut parfois être présentée comme une forme de perte ou de destruction culturelle, il faut souligner que les différents styles cohabitent plus qu'ils ne s'opposent et produisent ainsi un mode de relation au monde original. Des adultes portent le calimbé avec un tee-shirt. Des jeunes portent des colliers amérindiens par-dessus leur maillot de sport. Plutôt que d'opposer les différentes habitudes vestimentaires, il nous intéresse ici de voir comment ses manières de s'habiller sont des activités et des instruments articulant de nombreuses significations sociales – ou comment ces parures sont autant de postures formant la société teko contemporaine.

A travers l'exemple précédent autour de la célébration de la naissance de l'enfant, nous avons vu une forme de mobilisation de l'habillement dans un moment exceptionnel. Les descriptions ci-dessus nous informent sur les habitudes vestimentaires au quotidien. Pour compléter cet aparté vestimentaire, il est tout aussi éclairant de se pencher sur les postures individuelles des acteurs saillants de la communauté teko, les maîtres de musique ⁴⁵.

L'étude des pratiques musicales des Teko de Camopi a donné lieu à la mise en place de sessions d'enregistrement réalisées avec les maîtres de musique *dzale'et*, détenteurs du savoir musical ancien, relatif notamment au jeu des clarinettes *tule*. Hors du cadre « classique » des danses collectives associées aux réunions de boisson, ces moments s'inscrivent néanmoins dans une forme de mise en scène du savoir et de la pratique musicale dont les *dzale'et* en sont les premiers acteurs. Face à la caméra et à l'enregistreur audio, chaque musicien se positionne à sa manière

⁴⁵ Avec le chef coutumier, les porteurs de savoir que sont les maîtres de musique apparaissent comme des figures de convergence de l'identité communautaire et d'ambassade de celle-ci à l'extérieur. Leur statut s'est construit historiquement et repose aujourd'hui à la fois sur l'assentiment de la population et la reconnaissance du monde extérieur (institutions administratives et culturelles, organisations amérindiennes, etc). Les remarques que l'on propose ici au sujet des maîtres de musique sont également valables dans une large mesure pour la figure du chef coutumier (au moment de cette recherche, Guy Barcarel).

en tant que porteur de savoir et représentant culturel. Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili se présentent comme les deux maîtres de musique en activité chez les Teko du moyen Oyapock. Chacun à leur manière, ils incarnent une approche et un rapport particuliers à la musique et à sa perpétuation dans le temps. Chacune des sessions d'enregistrement audiovisuel des répertoires de clarinette *tule* dont ils sont les détenteurs s'ouvre par l'exécution d'un petit protocole préparatoire. Pendant que j'installe le matériel de captation audiovisuelle, le musicien se retire dans son carbet pour enfiler la tenue vestimentaire appropriée pour l'exercice à venir.

Juillet 2015, village Saint Soi, sous le carbet de boisson
de J. Panapuy et M. Monerville

Joachim Panapuy se présente à la caméra habillé d'une chemisette rayée et d'un short de sport rouge-bordeaux taillé dans une matière synthétique luisante. Sur la tête, une imposante casquette nord-américaine décorée de fourrure artificielle et de strass recouvre une coupe de cheveux mi-longue. Ce couvre-chef est celui des grandes occasions, le reste de la tenue ressemble aux habitudes vestimentaires de cet homme qui ne porte guère le calimbé. Parmi les hommes de son groupe d'âge (Joachim approche de la soixante-dizaine d'années), son style vestimentaire dénote : il emprunte davantage à celui des jeunes qu'à celui des adultes.

La manche droite de sa chemisette cache le tatouage d'un puissant dragon, les serres enfoncées dans son coude, la gueule grande ouverte sur son épaule. Bien que le tatouage soit atypique pour un homme de son âge, cette pratique est relativement courante chez les hommes teko. Les tatouages ne comptent guère de motifs traditionnels (telles les figures géométriques peintes au genipa lors de certaines cérémonies) ou de représentations mythologiques : on dessine plutôt des scorpions, des lions, des dragons, ou encore des motifs dits « tribaux », inspirés du tatouage polynésien. Ils sont le fruit d'un travail expert et soigné, réalisé par des spécialistes installés sur le littoral guyanais.

Ces tatouages sont réalisés sur initiative individuelle et ne s'inscrivent aucunement dans une forme de pratique rituelle teko. Ils ne permettent aucune catégorisation sociale, bien que cette pratique semble être particulièrement

répandue parmi les jeunes et les jeunes adultes ⁴⁶. En revanche, ils informent sur la place de la personne dans l'environnement social. Être tatoué marque une ouverture sur l'extérieur : il faut avoir vécu un temps sur le littoral pour cela, être passé par l'armée ou avoir été en contact avec d'autres personnes pour qui le tatouage est une pratique commune ⁴⁷.

Décembre 2017, village Pouvé jèn jan, sur la place en haut du village

Jean-Etienne Couchili se présente à la caméra vêtu d'un long calimbé rouge, le torse nu paré de deux bandoulières de perles croisées et d'un long collier pectoral. Deux jambières de fils de coton sont fixées sous les genoux ; l'une d'elle est surmontée d'une sonnaille. Deux brassières entourent les bras, dans lesquelles sont fichées deux longues plumes rouge d'ara (*Ara macao*). La brassière nouée à son bras droit cache un tatouage sommaire composé de ses initiales (J.E.). Sur la tête, une couronne *kanetat* de plumes de toucan (*Rhamphastos vitellinus*) coiffe une coupe de cheveux mi-longue. Cette tenue est celle des grandes occasions (cf. chap. 4 – *La danse du chamane*), bien que Jean-Etienne Couchili, à l'instar de certains hommes de son groupe d'âge (il a environ soixante ans) porte encore le calimbé rouge quotidiennement.

⁴⁶ On est loin ici du tatouage tel qu'il est pratiqué notamment chez les Pano d'Amazonie occidentale (ERIKSON, 1986).

⁴⁷ Autre forme d'altération corporelle, le perçage des oreilles et le port de bijoux auriculaires est une pratique assez répandue parmi les jeunes hommes et les jeunes femmes.



Figure 18 - Joachim Panapuy jouant de la flûte en os kalidjakukawan. Village Saint Soi, juillet 2015.

7



Figure 19 - Jean-Etienne Couchili préparant une anche takwali. Village Pouvé Jenn Jan, décembre 2017.

Malgré leurs différences vestimentaires, les deux *dzale'et* ont ceci en commun qu'ils portent tous les deux une coupe de cheveux mi-longue arrivant au-dessus des épaules. Il s'agit là de la coupe des adultes, des aînés, des anciens. Les jeunes ne la portent plus : ils préfèrent les coupes courtes, parfois rasées. Une coupe à la fois inspirée de la mode urbaine (et l'imaginaire hip-hop) et héritée du passage de certains jeunes par l'armée. D'autres jeunes (et jeunes adultes), au contraire, portent les cheveux longs qu'ils ramènent en un chignon sur le haut de la tête. Il y a dans cette coupe une sorte de mode pan-amérindienne puisqu'elle est également portée par de jeunes représentants d'autres groupes amérindiens de Guyane et qu'elle semble s'inspirer du style capillaire de certains groupes d'Amérique du Nord. Il y a dans cette coupe une forme de revendication politique et culturelle qui dépasse largement l'identité teko-émérillon pour s'inscrire dans un imaginaire amérindien global ⁴⁸.

Leur styles vestimentaires et leurs parures font des deux *dzale'et* teko, deux figures dans lesquelles se cristallise le double mouvement qui traverse la société teko contemporaine : à la fois mue par la volonté de préservation des pratiques anciennes et du mode de vie traditionnel, et portée par une ouverture vers l'extérieur, les modes urbaines et l'innovation culturelle. Du fait de leur statut de maître de musique et du cadre exceptionnel de la session d'enregistrement, leur posture apparaît comme archétypale et fortement symbolique. Leur portrait est le reflet de ce que l'un comme l'autre entendent montrer (ou cacher) face à la caméra, au regard de l'ethnologue et finalement au reste du monde. Au quotidien, hommes et femmes teko s'insèrent, dans leurs styles vestimentaires et leur mode de vie, dans un continuum dont les bornes s'incarnent ici de manière circonstancielle dans les figures des deux *dzale'et* - un continuum davantage fait de branchements et de superpositions que d'antagonismes et de divergences. Enfin, un continuum non linéaire où les branchements donnent naissance et élan à autant de circulations articulant les acteurs à l'échelle locale et la communauté à l'échelle globale.

⁴⁸ Les jeunes hommes portant cette coupe de cheveux sont souvent adeptes de l'imaginaire de l'Amérindien global inspiré de la figure idéalisée du Sioux que l'on retrouve représentée sur des colliers pectoraux ou dans l'iconographie diffusée sur Internet et les réseaux sociaux. Cette posture n'est pas sans rappeler le mouvement néo-indien et le New Age andin (GALINIER & MOLINIE, 2006).

CHAPITRE 6

DES CLARINETTES

Les maîtres de musique *dzale'et* sont les spécialistes du jeu des clarinettes *tule* et les meneurs de la danse du même nom. Ils sont les détenteurs du savoir-faire musical lié à cette pratique musicale ancienne, assurément la plus emblématique chez les Teko du moyen Oyapock. Les clarinettes figurent parmi les formes instrumentales les plus répandues et les plus partagées dans les basses terres du continent sud-américain. On les retrouve de l'extrême sud du Brésil jusqu'au plateau des Guyanes (BEAUDET, 1989). Elles peuvent être classifiées en trois catégories : (1) les clarinettes courtes à pavillon, essentiellement présentes dans le sud-ouest amazonien; (2) les clarinettes à anches multiples et (3) les clarinettes *tule* selon leur appellation la plus fréquente (*ibid*). Ce sont ces dernières que l'on retrouve chez les Teko du moyen Oyapock.

Les clarinettes teko font partie d'un ensemble organologique principalement composé d'aérophones. Citons deux exceptions :

- la carapace de tortue *tawalupilet*, idiophone dont le son est produit par friction de l'extrémité du plastron enduit de cire par l'éminence hypothénar de la main ;
- le hochet chamanique *balaca*, idiophone dont le son est produit par l'entrechoc des graines contenues dans unealebasse fermée. À la différence du reste de l'organologie teko, le hochet *balaca* n'est pas considéré comme un

instrument produisant de la musique (*dzēbi'a*) mais comme un objet permettant la communication avec les esprits quand il est manipulé par le chamane.



Kalidjakukawan : flûte à encoche en os de daguet
(*Mazama gouazoubira*)



Tulekun : trompe latérale en bois-canon (*Cecropia peltata*)



Tawalupilet : carapace de tortue de fleuve
(*Podocnemis unifilis*)



Balaca : Hochet chamannique

Figure 20 - Objets sonores et musicaux

Ces clarinettes sont de deux types: les clarinettes doubles, d'une longueur moyenne de 60 centimètres, appelées *tule'i* ; et les clarinettes simples, plus longues (environ 90 centimètres) et plus graves que les premières, appelées *tule'uhu* ⁴⁹. Ces deux types de clarinettes cohabitent au sein des mêmes pièces musicales. Elles sont toujours jouées collectivement, lors de réunions de boisson (des soirées musicales) ou de grandes danses. Si nous nous intéressons avant tout à l'aspect musical de ces répertoires, il faut bien rappeler que musique et danse sont indissociables dans l'exécution de ces pièces. L'orchestre est composé en moyenne d'une dizaine de musiciens, exclusivement des hommes, qui représentent autant de danseurs,

⁴⁹ En langue teko, les morphèmes [-i] et [-uhu] expriment respectivement la diminution et l'augmentation.

auxquels il faut ajouter les femmes qui les accompagnent dans la danse sans pour autant jouer des clarinettes. Pour l'ensemble des pratiques instrumentales, l'acte de préparer et de jouer (souffler) des instruments est réservé aux hommes.

L'ensemble des musiciens-danseurs se compose de deux parties : l'orchestre et le meneur. Appelé *dzale'et*, le meneur est le maître de musique, le spécialiste qui possède des savoirs et des compétences dans ce domaine. Il est un porteur de mémoire, celui qui connaît les chants anciens à la base du jeu des clarinettes *tule*, l'organisation des pièces et ses conditions d'exécution. Il est aussi celui qui impose, dans une certaine mesure, son style à la performance musicale et chorégraphique. Le mot *dzale'et* est parfois traduit localement par l'expression française de "chef d'orchestre". Nous lui préférons le terme de "meneur" dans le sens où, selon nos observations et comme nous le détaillerons plus loin, le rôle classique du *dzale'et* est davantage de guider ou emmener la danse plus que de la diriger. La notion de hiérarchie n'a pas sa place dans le cercle des danseurs.

Le *dzale'et* se trouve être également chamane (*padze*), du moins jusqu'à des temps très récents. Le statut de meneur de la danse s'associe avec la charge de chamane, celui-ci remplissant souvent le rôle de médiateur et de gardien de savoirs dans les sociétés amazoniennes. Les parallèles entre les deux "casquettes" sont pluriels. Ces deux charges se transmettent au sein du cercle familial, le plus souvent par filiation agnatique. La fonction chamannique possède une origine mythique : le premier *padze* a été intronisé par le dieu *Wilakala* qui lui a confié la *balaka* (hochet) comme instrument de communication avec les entités invisibles. Le répertoire des orchestres de *tule* est présenté comme ayant une double genèse : ils sont l'héritage du monde mythique et/ou ils ont été inspirés au *dzale'et* lors de rêves par des puissances non-humaines.

Enfin, le rôle du chamane dans les sociétés tupi-guarani est de maintenir un triple équilibre : (1) entre humains et non-humains, (2) entre les membres de la communauté et avec les autres communautés et (3) au sein de l'individu "en tant qu'être de désir" (NAVET, 2002). Cette recherche d'équilibre s'inscrit dans l'idéal mythique de la "Terre sans mal" (*iwi malã*) et de sa quête permanente; ce "paradis perdu" que H. Clastres définit ainsi : « La Terre sans Mal nous est d'abord décrite comme un lieu d'abondance : le maïs y croît de lui-même, les flèches s'en vont seules à la chasse... Opulence et loisirs infinis. Plus de travail donc : danses et beuveries peuvent y être les occupations exclusives. » (CLASTRES, 1975 : 83-84.).

Comment ne pas percevoir les échos de cette philosophie dans le jeu orchestral des clarinettes *tule* ? L'articulation des différentes parties de l'orchestre n'est-elle pas l'illustration d'une recherche d'équilibre entre individu et collectif au sein de la communauté ? L'organisation de la performance où prime la densité acoustique, la répétition des séquences musicales et la boisson en grande quantité n'est-elle pas la manifestation concrète d'un idéal de plaisir et d'abondance ? Ce sont ces hypothèses que nous tenterons de développer dans ce chapitre.

Observations préliminaires

Avant de rentrer dans le détail de ces différentes considérations, arrêtons-nous un instant sur la personne du meneur et le rôle que celui-ci a pu jouer dans la présente recherche autour des répertoires de musique orchestrale pour clarinettes. Ces formes musicales collectives, nous l'avons déjà mentionné, sont jouées par un orchestre duquel émerge la figure du meneur, le *dzale'et*. Les parties *sol* sont invariablement jouées par le *dzale'et*. Les parties *tutti* sont jouées par l'ensemble de l'orchestre, à l'exception du meneur. Cette répartition des rôles ne présuppose pas pour autant une forme de hiérarchie entre les différents musiciens, entre le meneur et le reste de l'orchestre. Bien que le *dazle'et* conduise l'orchestre, il n'en retire aucun prestige. Il est tout au plus un guide pour l'orchestre, celui qui possède la mémoire des pièces musique et qui danse en tête de la file de danseurs. Tous les membres de l'orchestre sont musiciens, ou "musiquants" selon la terminologie proposée par G. Rouget, à part égale quand il s'agit d'interpréter les pièces *tule*. Aucun d'entre eux n'exerce la musique à temps plein, et l'activité musicale ne bénéficie pas d'une considération supérieure ou à part. Comme nous le verrons ci-après, l'individualité du meneur ne peut que s'équilibrer avec la collectivité de l'orchestre pour permettre la danse. Les deux moitiés (meneur et orchestre) se répondent selon un double principe d'alternance et de répétition et les danseurs ne forment qu'une seule unité aux mouvements synchrones.

Il n'en reste pas moins que l'intérêt porté par les chercheurs et les institutions culturelles au champ musical participe sans doute depuis quelques décennies à un

glissement de perspective en faveur des *dzale'et*. Dans leur recherche d'interlocuteurs informés et leur volonté de compréhension, le *dzale'et* est souvent la personne référente. L'action de ces différents acteurs (et nous devons bien nous y inclure) entraîne donc une sensible réévaluation de leur statut. Si l'on ne peut parler de prestige à proprement parler, ces derniers en retirent au moins une certaine réputation, et une source de revenus ponctuels toujours bienvenus. Notons que ce phénomène n'est pas propre aux *dzale'et* mais se retrouve au centre d'interactions autour de multiples savoirs. En somme, un certain nombre de pratiques (musique, contes, vannerie, artisanat, ...) tendent à prendre une dimension de biens culturels de consommation : ils font le bonheur des chercheurs, des institutions et autres curieux, en retour celui des sachants impliqués. La transmission de ces savoirs s'insère dans une logique économique assez rigide et, dans cet échange, ces biens culturels acquièrent une valeur marchande (DE VIENNE, 2005).

La rémunération et l'estimation de la valeur monétaire de savoirs a été un sujet de discussions et de négociations avec chacun des musiciens impliqués dans cette recherche. Deux modalités de rémunération ont été mises en œuvre :

- soit une rémunération proportionnelle au temps passé, au taux horaire négocié avec le musicien de manière à valoriser le temps et les savoirs transmis de celui-ci en tâchant par ailleurs de ne pas surestimer la valeur desdits savoirs, afin de ne pas créer une forme d'inflation sur le "marché de l'information ethnologique" (*ibid* : 132).
- soit un forfait à la prestation, celui-ci n'étant pas proportionnel au temps passé mais à la valeur de l'information. L'on a ainsi pu observer que la valeur de transmission des chants chamaniques, notamment les chants accompagnant les rites de puberté des jeunes filles (*wañwĩ odzemõdiatama'ẽ'awu*) était supérieure à celle des pièces de clarinettes *tule* ou d'un récit de mythe (*mba'ekwõt*).

Reste le fait que les occasions de musique et de danse collective se font rares aujourd'hui (et les opportunités d'y assister sont malheureusement d'autant plus réduites). La spontanéité qui présidait à leur tenue par le passé s'étirole progressivement. Les raisons de cet affaiblissement ne sont pas facilement

identifiables. Quelques hypothèses rapides entendues çà et là tentent d’y répondre, sans parvenir à convaincre pleinement :

- la crise démographique du siècle dernier a entraîné la disparition des aînés porteurs de savoirs sans que la transmission n’ait pu se faire. Pourtant, les archives font état de danses régulièrement menées encore dans les années 1970-80, soit à une période de renouveau démographique salubre pour la communauté teko.
- le désintérêt général, et plus particulièrement des jeunes générations, pour des formes anciennes jugées désuètes. Pourtant, les (rares) danses *tule* sont toujours l’occasion de sincères réjouissances réunissant jeunes et moins jeunes autour de la musique, la danse et la boisson jusque tard dans la nuit.
- la diffusion de nouvelles formes musicales importées entraînerait, dans un rapport de concurrence, le recul proportionnel des formes anciennes que sont les *tule*. Depuis au moins trois générations, des genres régionaux (zouk, konpa, brega, reggae, rap) se sont intégrés aux habitudes musico-chorégraphiques des habitants de l’Oyapock (et d’ailleurs). Néanmoins, loin d’être la cause d’une forme de remplacement culturel, ces “nouvelles” musiques cohabitent avec les répertoires anciens et la grande majorité des habitants de l’Oyapock pratique un double langage musico-chorégraphique (BEAUDET, 2017 : 140 chez les Wayãpi du haut Oyapock; ALEMAN, 2011 chez les Waiwai du Guyana; COLLOMB, 2016 chez les Kali’na du bas Maroni).

Il y a peut-être un peu de tout cela dans ce constat d’étiollement culturel - du moins ces arguments sont de ceux périodiquement avancés localement pour expliquer la tendance. Mais ces hypothèses, au-delà de la question de leur pertinence, cachent un quatrième argument qui pourrait, non pas expliquer les causes du constat, mais résoudre en partie ce malaise. Face à la pression exercée sur les modes de vie anciens, face à la nécessité d’ouverture (subie ou contrôlée) et d’entrée dans les courants d’un monde dit “moderne” et “globalisé”, le rapport au temps et à l’histoire se retrouve au mieux transformé, au pire bouleversé. Par réflexe, les pratiques anciennes se retrouvent prises dans un rapport nouveau au passé, un processus socialement et politiquement construit cherchant à “contrarier le cours de l’histoire et suspendre le temps” (LEVI-STRAUSS, 1993 : 10). De manière

générale, ces pratiques deviennent des objets de négociation du temps collectif, et des leviers de visibilité aux échelles régionale, nationale et globale.

Chez les Teko de l'Oyapock, les musiques et les danses anciennes seraient passées d'une dynamique de performance spontanée à celle d'un objet patrimonial dont les ressorts pourraient même dépasser le cadre de la communauté et de ses acteurs. Ces pratiques musico-chorégraphiques deviennent des savoirs à protéger, conserver et diffuser : elles sont des vecteurs d'identité, des éléments d'"amérindianité". C'est de la bonne transmission de ces musiques et ces danses aux plus jeunes dont on s'inquiète. Ce sont ces danses et ces musiques que l'on montre fièrement aux visiteurs. Ce sont celles-là même que l'on est invités à performer lors des annuelles Journées des Peuples Autochtones de Guyane. Ce sont des instruments de résistance, voire des armes de combat - un combat politique et symbolique néanmoins (cf. troisième partie). Cette objectivation des grandes danses et du jeu des clarinettes ne saurait être tenue pour la cause de leur affaiblissement ; cette quête de causalité serait finalement un exercice sans fin. Toujours est-il qu'elle offre un cadre conceptuel pour penser le cadre performatif qui régit ces pratiques aujourd'hui. Elle permet de mettre en lumière les enjeux qui les sous-tendent, de leur organisation à leur performance.

Les analyses et les réflexions que nous présentons ici sont le résultat de deux modalités d'observation :

- des séances de collectage que nous qualifierons de « hors cérémonie », réalisées au domicile respectif des deux *dzale'et* encore en activité dans la région de Camopi : Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili / Adjela, accompagnés de Lucien Panapuy (fils), Daniel Panapuy (fils) et Siméon Monerville (neveu) pour le premier, et de André Suitman / Takulumã (beau-fils) pour le second. Ces séances d'enregistrement répondaient à la volonté formulée par certaines membres de la famille Panapuy, James Panapuy en premier lieu (puis relayée par les partenaires institutionnels de cette recherche : le Parc Amazonien de Guyane et la Direction des Affaires Culturelles de Guyane) de réaliser un inventaire des pratiques musicales anciennes des Teko.
- quelques danses collectives menées par les deux mêmes *dzale'et*. Malgré la rareté des danses évoquée précédemment, plusieurs sources secondaires nous

ont tout de même permis d'ajouter un peu de profondeur et de perspective à ces observations : l'accès facilité par l'ethnologue Éric Navet à ses archives sonores comportant un certain nombre d'extraits de danses sur le moyen Oyapock dans les années 1970 et 1980 ; et le registre filmé par Jérémie Mata d'une danse réalisée les 9 et 10 août 2016 au village de la Carapa (commune de Kourou) en hommage au doyen Michel Petit-Pied (†2017).



*Figure 21 - Préparation des clarinettes. Village Pouvé Jèn Jan, août 2018.
(Jean-Etienne Couchili à gauche et André Suitman à droite)*



*Figure 22 - Séance de tulle. Village Saint Soi, décembre 2016.
(de gauche à droite : Joachim Panapuy, Siméon Monerville et Lucien Panapuy)*

Répertoires

En tant que meneur de la danse et de l'orchestre, le *dzale'et* est aussi le détenteur d'un répertoire qui lui est propre. Ce répertoire est formé d'un ensemble de pièces pour clarinettes organisées dans un ensemble cohérent qui forme une suite. Chaque suite se caractérise par un nombre déterminé de pièces, se succédant dans un ordre précis. Cette organisation se base sur une relation d'interdépendance entre les différentes pièces - ce que Menezes Bastos appelle "séquentialité" (2007 : 298).

La notion de séquentialité ⁵⁰ en tant que concept d'organisation des répertoires musicaux, est présente dans de nombreuses cultures musicales des basses terres amazoniennes. Ces séquences sont ancrées dans une conception du temps – les suites *tule* sont traditionnellement jouées pendant de longues heures, parfois sur plusieurs jours. L'importance de cette séquentialité a été largement démontrée et analysée dans différentes sociétés amazoniennes : chez les Kamayurá (Tupi-Guarani) du haut Xingu (MENEZES BASTOS, 2013), les Waujá (Arawak) du haut Xingu (PIECADE, 2004 ; MELLO, 2005), les Wayãpi du haut Oyapock (BEAUDET, 1997), les Kuikúro (Karib) du haut Xingu (BASSO, 1985) – et la liste n'est pas exhaustive.

Cette organisation séquentielle prend différentes formes selon les régions et selon les sociétés. Elles sont plus ou moins rigides, plus ou moins idéales en ce sens qu'elles laissent une marge d'adaptation variable. Quoi qu'il en soit, cette organisation des pièces musicales est indissociable de leur performance rituelle. Elle est la garantie de leur efficacité, dans des cosmologies où la communication entre humains et non-humains est capitale (BRABEC DE MORI & SEEGER, 2013). Puisque le rituel est éminemment musical, sa réussite est donc étroitement liée à son exécution selon les règles organisationnelles qui le structurent.

⁵⁰ Le terme de séquence tel qu'utilisé par Menezes Bastos se définit à un autre niveau que celui de séquence telle que nous l'utiliserons plus loin. Nous définissons une séquence comme un ensemble de motifs mélodico-rythmiques - un ensemble de séquences formant une pièce. Une séquence selon Menezes Bastos est un enchaînement de chants ou de pièces instrumentales. Dans le premier cas, une séquence peut être traduite comme une phrase; dans le second, comme une suite.

Chaque *dzale'et* est le porteur d'une suite qui lui a été transmise. Cette transmission se fait généralement dans le cercle familial en ligne agnatique. La répartition des suites *tule* pourrait être un héritage de la division des Teko actuels en différents groupes par le passé. Alors que certains définissent ces ensembles de population comme des clans anciens (NAVET, 2007 ; PANAPUY, 2015), il nous semble plus juste de parler de groupes distincts s'étant rassemblés dans le processus de coalescence fondateur de l'ensemble social teko. L'exécution de ces suites *tule* nécessite la participation des membres d'un ou plusieurs villages – on trouve rarement une dizaine de danseurs dans un seul village émerillon. Ces regroupements de villages recourent les relations familiales et matrimoniales. Nous n'avons pas relevé de répertoires musicaux partagés à une échelle plus large que celle, familiale, des suites *tule*. Celles-ci représentent donc, d'après nos observations, le plus large niveau d'intégration socio-musicale chez les Teko.

Comparées à la douzaine de suites *tule* répertoriées chez leurs voisins wayãpi par Beudet (1997)⁵¹, les trois seules suites *tule* que nous avons pu identifier chez les Teko sont sans doute le reflet de l'érosion culturelle qui a suivi la dramatique chute démographique ayant culminé au milieu du XX^{ème} siècle. Ce constat est d'autant plus critique que les *dzale'et* en activité aujourd'hui n'ont hérité que partiellement de ces suites : de nombreuses pièces semblent être oubliées, et la rareté des occurrences de jeu n'aide pas à engendrer une dynamique de transmission efficace. Ces trois suites et leurs détenteurs sont :

- *tedjupi'unatule* (cycle du lézard terrestre), de Bope'a (Monpera), aujourd'hui disparu ;
- *a'ikwawölatule* (cycle du mouton paresseux), de Kutsili (décédé) que son fils Jean-Etienne Couchili continue à jouer (partiellement) ;
- *udakulu*, de Joachim Panapuy.

8

La disparition des anciens *dzale'et*, cumulée à une transmission erratique, a entraîné la perte de grands pans de ces répertoires. Si les *dzale'et* aujourd'hui gardent quelques chants en mémoire ou s'en inspirent, on ne peut guère affirmer qu'ils soient les détenteurs de suites anciennes complètes. La suite *tedjupi'unatule*

⁵¹ Sans compter la bonne quarantaine de « grands chants » dont il ne semble pas exister d'équivalent chez les Teko.

détenue par Bope'a ou celle *a'ikwawölatule* de Kutsili n'ont pas fait l'objet de registre extensif ou d'enregistrement intégral ⁵². Le récit de la mission Montreux-Richard de 1931 à laquelle participa Jacques Perret (1933), livre un compte-rendu relativement fourni de ces observations chez les Émerillon du Tampok, et notamment une description du déroulé d'une fête de *cachiri*. Il acquit également plusieurs chapelets aide-mémoire (*ba'ekwöwöt*) d'une extraordinaire valeur patrimoniale ⁵³.

Le baiwakuid ou Udakuru est un chapelet aide-mémoire destiné à sauver de l'oubli le déroulement traditionnel de la fête du Cachiri. C'est une sorte de programme sacré ou mieux d'"ordinaire" fait pour assurer à la cérémonie la succession impeccable de ses figures et de ses danses. Chaque élément de ce chapelet représente une phase de la fête. La représentation est plus ou moins directe et le symbole plus ou moins complexe: on voit ainsi la danse du pécaré figurée par une pincée de poils de cet animal tandis que la danse du vent est évoquée par une légère touffe de duvet sensible au moindre souffle, ce qui est un symbole déjà raffiné (...). Le nœud et la boucle qui unissent les deux extrémités de la série symbolisent l'anaconda (boid); la rivière étant l'élément de ce reptile sacré, les Émerillon l'honorent par de fréquentes baignades, représentées chaque fois par une boucle sur le chapelet (PERRET, 1933 : 83).

Ces cordelettes nous renseignent à la fois sur le déroulé de la fête de *cachiri* mais également sur les différentes pièces jouées par les musiciens-danseurs et qui forment une suite. Il ne nous est pas possible d'affirmer avec certitude si l'ensemble de ces pièces constituent une suite complète et autonome, toutes les pièces d'une suite n'étant pas nécessairement jouées lors d'une grande danse. Reste que, selon les informations glanées par Perret, les trente pièces forment la suite *udakulu*. Cette suite, telle que l'explorateur la décrit, possède quelques similarités avec la suite *udakulu* dont Joachim Panapuy se revendique détenteur. Les origines

⁵² Le disque « *Teko dzembi'a. Musiques des Émerillon* » enregistré auprès de Kutsili en 1996 offre néanmoins un bon aperçu de la suite *a'ikwawölatule* et de l'articulation entre les pièces de clarinettes et leur « double chanté ». Les enregistrements réalisés par Éric Navet à partir de 1971 offrent quelques exemples de la suite *tedjupi'unatule* telle que jouée par Bope'a.

⁵³ Ces objets, précédemment conservés au Musée de l'Homme (Paris), figurent maintenant dans les collections du Musée du Quai Branly (Paris).

wayana-émérillon⁵⁴ de ce dernier et son enfance passée sur le haut Maroni semblent accréditer cette thèse.

Au-delà du constat d'étiollement culturel, on constate un glissement du cadre classique du jeu des *tule*. En ce sens, on peut dire que cette pratique traverse une forme de désinstitutionnalisation. On entend l'institution culturelle, non pas dans le sens des institutions culturelles extracommunautaires évoquées précédemment, mais plutôt au sens sperberien du terme, en tant que "processus de distribution d'un ensemble de représentations, processus qui est gouverné par des représentations appartenant à cet ensemble même" (SPERBER, 1996 : 104). Plus exactement, les *tule* semblent s'extraire du cadre institutionnel ancien des grandes danses évoquées par PERRET (1933) ou FERNANDES (1953b), pour s'insérer progressivement dans un nouveau processus institutionnel, un nouvel encodage en quelque sorte, gouverné par de nouvelles règles d'occurrence. L'observation nous a montré que le jeu des *tule* par les Teko est aujourd'hui régulièrement motivé par la représentation patrimoniale voire théâtrale. Les *tule* sont joués lors d'événements d'importance aux yeux de la communauté sans pour autant s'inscrire dans les représentations institutionnelles classiques : fêtes nationales du 14 juillet à Camopi, Journée des Peuples Autochtones à Cayenne (août 2017), représentation théâtrale en métropole (théâtre de Mutterscholtz, septembre 2013) voire dans le cadre de la campagne pour les élections municipales de Camopi (août 2018). La désinstitutionnalisation de cette pratique ne peut donc être séparée de sa réinstitutionnalisation. Le premier mouvement consacre sa sortie de son environnement rituel, voire sa sécularisation. Le deuxième mouvement entérine son objectivation patrimoniale. Ce double mouvement n'est cependant pas irréversible ni à sens unique. Il n'empêche pas pour autant un retour à l'institution rituelle : il s'agit d'une volonté régulièrement évoquée par les musiciens sans qu'elle n'ait pu être complètement réalisée. Enfin, ce processus n'empêche pas par ailleurs la tenue de petites danses plus ponctuelles dans le cadre de la réunion de boisson au sein du village. Elles prennent alors la forme d'entraînements informels,

⁵⁴ Joachim Panapuy est le fils de Wempi, homme wayana, lui-même fils de Panapi, grand chamane wayana, et Tsapin, femme teko.

parfois motivés par le plaisir de jouer ensemble, parfois à des fins explicites de transmission.



Figure 23 - Chapelet aide-mémoire émerillon (photo : Musée du Quai Branly)

Ces quelques observations font de la pratique des *tule* un terrain relativement mouvant où semblent se cristalliser les dynamiques à l'œuvre dans la société teko du moyen Oyapock. Répertoire emblématique et activité culturelle collective valorisée, sa préservation représente un enjeu de taille, non seulement pour les maîtres de musique *dzale'et* mais également pour la société prise dans son ensemble. Le manque de recul historique et l'absence d'études musicologiques antérieures sur ce répertoire rendent fragile tout postulat sur la constance de ce répertoire. Néanmoins peut-on émettre l'hypothèse qu'à l'instar des pratiques musicales collectives d'autres groupes amérindiens d'Amazonie, ce champ a été traversé, par le passé jusqu'à aujourd'hui par une dynamique relativement constante de création et d'emprunt. Les Teko-Émerillon ayant été en contact soutenu avec d'autres populations jusqu'aujourd'hui, rien ne permet d'affirmer l'herméticité de leur complexe culturel – et les contre-exemples dans d'autres champs tels que la langue (ROSE, 2011) ou l'artisanat sont nombreux (DAVY, 2007 pour la vannerie). Le statut symbolique des *tule* au sein de ce complexe n'implique pas pour autant une rigidité de principe. Au contraire, la fluidité semble être une notion qui traverse ce répertoire. Plus qu'un état de fait par défaut, il s'agit d'une marche courante et salutaire.

Ainsi les *tule* occupent une position centrale et paradigmatique dans le complexe culturel teko-émerillon, selon deux critères : leur variabilité et leur permanence. On entend la variabilité comme le degré de variation des caractéristiques fondamentales et formelles (contenu, style, contexte). La permanence désigne le degré de pérennité temporelle, de répétition dans le temps, donc de transmission. Autour de ce répertoire, gravite le reste du complexe musical.

D'un côté du spectre se trouvent les chants rituels (faible variabilité / forte permanence). Ils constituent, avec les récits des mythes, le noyau dur culturel, immuable. Les innovations s'inscrivent dans un schéma narratif solide garantissant une stabilité schématique. Cela peut sans doute s'expliquer par le fait que les pratiques chamaniques sont enserrées dans une forte densité rituelle, permettant la communication avec les êtres vivants non-humains. Les "chemins" de communication ne peuvent être réinventés à chaque rituel, ils doivent se maintenir inchangés. Ils s'inscrivent dans une forme de permanence atemporelle. Cela n'empêche pas l'érosion de ce champ musico-religieux, le recours au chamane

et son savoir-faire étant de moins en moins systématique, notamment depuis les grandes campagnes sanitaires dans l'intérieur de la Guyane et l'installation d'un poste de santé (« dispensaire ») au bourg de Camopi. Il s'agit néanmoins d'une disparition simple, sans remplacement ni hybridation avec d'autres formes spirituelles. Nous ne constatons pas de syncrétisme religieux (mises à part quelques figures ponctuelles), contrairement à ce que l'on observe dans d'autres régions des basses terres.

De l'autre côté, les chants individuels (forte variabilité / très faible permanence) empruntés d'une grande variabilité. Le trait saillant de ces chants n'est pas leur schéma formel mais la continuité esthétique. Plus précisément, on peut relever des continuités schématiques à un niveau individuel ou de plusieurs individus mais qui ne font pas nécessairement consensus à l'échelle du groupe. Ce qui rassemble se situe dans la dimension esthétique de ces chants (timbre des voix, échelles).

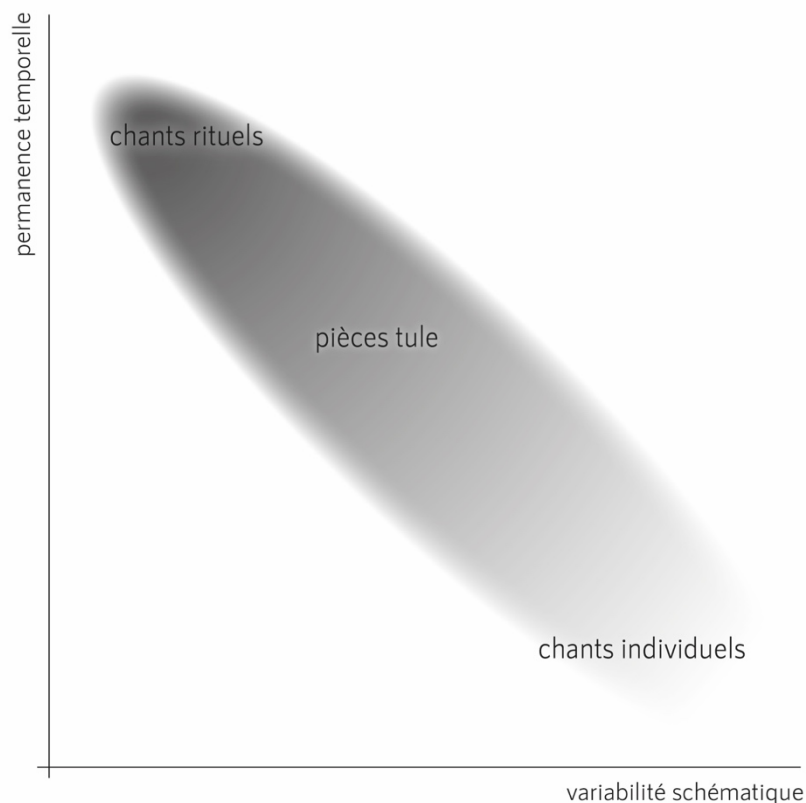


Figure 24 - Répartition spectrale des répertoires musicaux

Un tour de pirogue

Le libre-service de Camopi, petite épicerie installée au cœur du bourg, est tenu par celui qui est certainement l'un des hommes les plus puissants de Camopi. Homme d'affaires plus que de politique, Yves Renaud gère une lucrative activité de transport de fret et de personnes en plus d'administrer le libre-service où fait ses achats une grande partie de la population de Camopi. Homme métisse teko et créole, on ne le voit pourtant que peu au bourg – il vit principalement entre Cayenne et Saint Georges de l'Oyapock d'où il gère ses affaires. L'ancienne gérante ayant fait faillite, le libre-service est resté fermé pendant plusieurs années. Y. Renaud a finalement décidé d'en reprendre la gestion. Jusqu'en 2017, le libre-service du bourg était le seul commerce du bourg où les habitants pouvaient trouver leurs produits de première nécessité. Encore aujourd'hui, le libre-service de Y. Renaud fait face à la rude concurrence de la vingtaine de petits commerces installés sur la rive brésilienne de Vila Brasil, où l'offre est plus abondante et les prix plus abordables. Malgré cela, le libre-service du bourg parvient à se maintenir en s'attirant la confiance des habitants. Pour les habitants amérindiens de Camopi, faire ses courses sur la rive brésilienne n'est pas anodin. Il faut d'abord traverser le fleuve. Toutes les familles vivant à Camopi (au bourg aussi bien que dans les villages) possèdent une pirogue et un moteur pour leur déplacements sur le fleuve mais le carburant reste un bien précieux. Pour les habitants du bourg, il reste plus simple de descendre à l'épicerie du bourg plutôt que de détacher la pirogue pour se rendre sur la rive voisine. Faire ses courses dans les commerces brésiliens implique aussi souvent le risque pour les habitants amérindiens de se faire escroquer par des commerçants peu scrupuleux qui profitent régulièrement des lacunes mathématiques pour abuser leurs clients au moment de leur rendre la monnaie. Enfin, faire ses courses à Vila Brasil c'est aussi faire le jeu du trafic et de l'irrégularité. Nombre de ces commerces servent en effet de base arrière aux activités d'orpaillage illégal qui minent la région au détriment de la forêt, du fleuve et de ses habitants.

Le bâtiment du libre-service se situe au cœur du bourg et est en lui-même un haut lieu d'activité. Il forme un seul ensemble architectural avec l'hôtel mitoyen où sont logés les gendarmes. À la différence des habitations construites en bois, le

bâtiment du libre-service est une grande maison de deux étages en béton, dont seul le rez-de-chaussée sert de local commercial. On y accède par une volée d'une dizaine de marches. La devanture est bordée d'un étroit balcon faisant face au fleuve. Le local commercial n'est pas bien grand mais suffisamment pour y entreposer les biens de première nécessité qui représente l'essentiel des produits industriels prisés des habitants : des bières Heineken, à l'unité ou en packs, des conserves (sardines, cassoulet, corned beef, ...), des viandes congelées (poulets entiers ou au débit, côtes de porc, ...), des snacks (biscuits sucrés et salés), des produits d'hygiène (savons, déodorants, couches pour bébés), des piles, de l'huile pour moteur hors-bord, des machettes et des paquets de cigarettes. Aux abords du libre-service s'amoncellent régulièrement des cartons vides estampillés du logo à l'étoile rouge de la fameuse marque de bière ou d'une obscure usine agroalimentaire spécialisée dans les volailles surgelées. Dès l'ouverture de la boutique, des petits groupes d'habitues investissent le balcon pour siroter quelques bières dans des petites bouteilles vertes de 33 centilitres. Le patron ne s'y est pas trompé, il a installé le grand frigo Heineken juste en face de l'entrée, des caisses pleines empilées sur le côté prêtes à prendre la place des bouteilles vides. Les tournées s'enchaînent, du moins pour ceux qui en ont les moyens, selon des règles de réciprocité tacites. Depuis sa balustrade, le balcon offre une vue dominante sur le fleuve quelques mètres en contrebas – le point de vue idéal pour observer et commenter les allers et venues des pirogues.

À une vingtaine de mètres de là, une longue file d'attente se constitue, particulièrement en début de chaque mois, devant le bâtiment de la Mairie qui abrite les locaux de la Poste. C'est là qu'attendent patiemment les habitants venus retirer des espèces à l'unique guichet de la commune. Pas de distributeur ici, le seul employé s'occupe de la distribution du courrier et des colis, des envois postaux, du dépôt de chèques et du retrait d'espèces, et de la délivrance des justificatifs de domicile nécessaires aux démarches administratives permettant d'obtenir les différentes allocations familiales. Une fois l'argent retiré, nombreux sont ceux qui se dirigent vers le libre-service pour y effectuer leurs emplettes.

Lucien Panapuy travaille comme animateur au "Point Information Jeunesse" dans un petit local au rez-de-chaussée du bâtiment de la Mairie, derrière le bureau de poste. Il y accueille les jeunes de Camopi pour les aider dans leurs démarches

administratives, pour les conseiller dans leur orientation, etc. Il a ainsi acquis un rôle de référent pour de nombreux jeunes teko et wayãpi de l'Oyapock. Son dynamisme et ses réseaux ont fait de lui un porte-parole de la jeunesse locale. Il joue aussi son rôle en musique : il est sans aucun doute l'un des premiers jeunes chanteurs de l'Oyapock à chanter la vie des villages de l'Oyapock sur des pistes instrumentales de reggae ou de hip-hop. Diffusées sur internet, ses chansons sont des tubes écoutées en boucle lors des fêtes dans les villages. Ce matin-là, le local d'animation jeunesse est fermé. Je retrouve Lucien en grande discussion avec deux autres jeunes hommes devant le libre-service. Me voyant arriver, il m'accueille : "Alors l'ami, *ta'õwãpo?* Nous on est là, on voulait siroter un petit coup mais *pa gen lajan. To ja konet*". Je saisis l'appel et entre dans le libre-service pour en ressortir avec quatre petites bouteilles de bière. Après quelques gorgées, Lucien continue : "Joachim est d'accord pour jouer les *tule*. Il faut aller couper les bambous".

Cela fait maintenant plusieurs semaines que j'ai sollicité Joachim Panapuy pour en apprendre plus sur les clarinettes *tule* teko. Patriarche de la famille Panapuy de l'Oyapock, Joachim est reconnu comme l'un des détenteurs du savoir relatif aux clarinettes en bambou *tule*. Il m'a été présenté comme l'un des deux principaux musiciens teko de Camopi, en plus de son rôle de *dzale'et*, celui qui mène la danse. À peine quelques jours après mon arrivée, il avait chaleureusement accepté que l'on travaille ensemble à l'enregistrement des chants anciens teko qu'il garde en mémoire. Mais par la suite, mes tentatives répétées n'avaient jusqu'alors pas abouties, Joachim étant occupé à cultiver son abattis, nettoyer son jardin ou réparer un carbet en mauvais état.

Les bières terminées, nous profitons d'une pirogue qui se rend à Saint Soi pour traverser le fleuve. Au village, Lucien monte chez Joachim et revient en portant tant bien que mal un moteur de 25 chevaux à bout de bras. Il le fixe sur l'une des pirogues amarrée au ponton, un coque en aluminium ornée du motif teko de la tortue de part et d'autre de la proue. Lucien secoue le jerrican de manière ostensible : il n'y aura pas assez d'essence pour la petite expédition. Nous traversons de nouveau le fleuve, cette fois-ci pour aller se procurer quelques litres de carburant dans l'un des commerces de Vila Brasil avant de tourner le dos à Camopi pour descendre le fleuve. Trente minutes plus tard, après avoir laissé derrière nous les derniers villages et traversé deux sauts sans encombres, la pirogue s'échoue sur une petite plage de la rive. Le fleuve est encore relativement haut en

cette saison, la plupart des plages ne se découvriront que dans quelques semaines. La pirogue attachée à un chablis tombé sur la rive, les trois hommes s'enfoncent dans la forêt, machette à la main.

De la même manière que chez leurs voisins wayãpi, plusieurs espèces de bambou peuvent être utilisées pour la fabrication des clarinettes *tule* (BEAUDET, 1997 : 70). La plus répandue sur l'Oyapock est appelée *kwamã* (*Guadua macrostachya*), aux entrenœuds suffisamment longs pour pouvoir y tailler les instruments. Cette espèce a la particularité de ne se conserver que quelques jours avant de sécher et se fendre, les clarinettes sont donc fabriquées à partir de chaumes fraîches. Instruments éphémères par essence, les clarinettes sont ponctuellement taillées dans une autre espèce de bambou appelée *tsakai* (*Bambusa vulgaris*) ne s'abîmant pas au séchage et permettant ainsi de conserver les chaumes de manière indéfinie. Ces rares instruments sont néanmoins l'apanage des *dzale'et*.

Lucien semble davantage expérimenté dans le choix des chaumes adaptées pour la confection des instruments. Il prend les devants, se dirigeant vers un bosquet de bambous qu'il semble avoir repéré. Il sélectionne des chaumes d'un diamètre assez fin et les indique à son cousin Siméon Monerville qui les débite d'un geste assuré de sa machette. Il lève sa machette au-dessus de la tête et l'abat en diagonale sur la tige pour la tailler en oblique à quelques dizaines de centimètres de la racine. Il éboute ensuite l'autre extrémité de sa partie feuillue pour ne garder qu'un tube d'une longueur de 5 nœuds environ. "Qu'est-ce que tu penses de celui-là?", interroge Siméon. "Oui, ça devrait aller, lui répond Lucien. Il nous en faut six comme ça". Puis, se tournant vers moi, "c'est bien, ça fait une transmission de savoir!". Il manque maintenant les chaumes de large diamètre. Le petit groupe se sépare dans différentes directions. Régulièrement, l'un d'eux lance un "Yo!" sonore, auquel répond un autre "Yo!" à distance.

- Alors?
- Je cherche encore les gros [tubes].

Une demi-heure plus tard, Siméon annonce avoir trouvé deux larges chaumes. Lucien en a coupé une de son côté également. Le compte y est, nous pouvons rejoindre la pirogue, en tirant derrière nous la dizaine de cannes qui seront bientôt transformées en instruments sonores.

Découpes

Arrivés au village de Saint Soi, Joachim nous attend. Il est installé sous un petit carbet de repos, sous les manguiers. Monique Monerville, la femme de Joachim, est dans le hamac en train d'enfiler des perles blanches pour former un long collier (*katsulu*). Elle utilise une longue aiguille qu'elle agite dans sa réserve de perles, celles-ci venant progressivement s'enfiler le long de l'aiguille. Quelques hochets (*balaka*) ayant peu servis sont suspendus dans un coin du carbet. Ils sont attachées par paires ⁵⁵ et destinés, selon Joachim, à une danse de jeunes filles qu'il a créé. Un jeune chien se montre agressif quand nous nous approchons du carbet mais est vite chassé d'un cri par Joachim. Nous posons les bambous dans un coin, Joachim part chercher son couteau Opinel sous le carbet de cuisine et ranime le feu au passage. Il s'assoit sous le petit carbet et commence la préparation des clarinettes.

Après avoir terminé de nettoyer les chaumes des petites tiges et des feuilles, il mesure la bonne longueur nécessaire et commence à les découper. En appuyant fortement la lame du couteau perpendiculairement à la surface du tube, il fait tourner, de son autre main, la chaume de bambou maintenue sous son aisselle de manière à entailler toute la circonférence du tube. Il répète ensuite le même geste mais en maintenant le couteau de manière oblique et fait tourner le tube sous son aisselle jusqu'à ce que les deux parties se séparent. Par cette technique, l'embouchure ainsi créée prend une forme biseautée plus confortable pour les lèvres du musicien. Joachim répète ensuite cet enchainement jusqu'à obtenir le nombre de tubes nécessaires à la fabrication des instruments. Il est généralement admis que, lors des séances de danse collective, chaque musicien est responsable de la fabrication de ses instruments. Dans cette situation particulière, Joachim Papanuy se charge de tailler tous les instruments dans lesquels souffleront ses fils et son neveu afin d'éviter les erreurs et fournir une démonstration de ses compétences face à la caméra de l'ethnologue. Sa femme Monique vient régulièrement inspecter le travail de son mari par-dessus son épaule, tandis que son fils Lucien ronfle dans le hamac quelques mètres plus loin.

⁵⁵ Fait surprenant dans la mesure où aucune référence n'est faite de hochets constitués en paires dans la littérature relative à cette région.

Il faut néanmoins distinguer la technique relative aux clarinettes de large diamètre de celle des clarinettes plus étroites. Les premières, appelées *tule'uhu* (grandes clarinettes), sont ouvertes à leur extrémité finale. Elles ne comportent donc qu'un seul nœud (*ikatak*, genou) situé à une dizaine de centimètres de l'embouchure. Les secondes, au contraire, appelées *tule'i* (petites clarinettes doubles) sont fermées à chaque extrémité par un nœud. L'expulsion de l'air se fait par une ouverture taillée au milieu de chaque tube à distance médiane entre les deux nœuds. Cette ouverture est taillée de manière à former une encoche ovale de quelques centimètres sur chaque tube. Les nœuds supérieurs doivent ensuite être perforés afin d'y insérer les anches vibrantes par la suite. On utilise pour cela une tige en fer chauffée à blanc sur le feu au diamètre de la future anche. Une fois les tubes percés, il ne reste plus qu'à assembler les deux tubes du *tule'i*. A l'aide d'une ficelle de coton ou d'un morceau de fibre de palmier bâche *bilitsi* (*Mauritia flexuosa*), on noue deux ligatures proches des nœuds des tubes qui resteront ainsi solidaires.

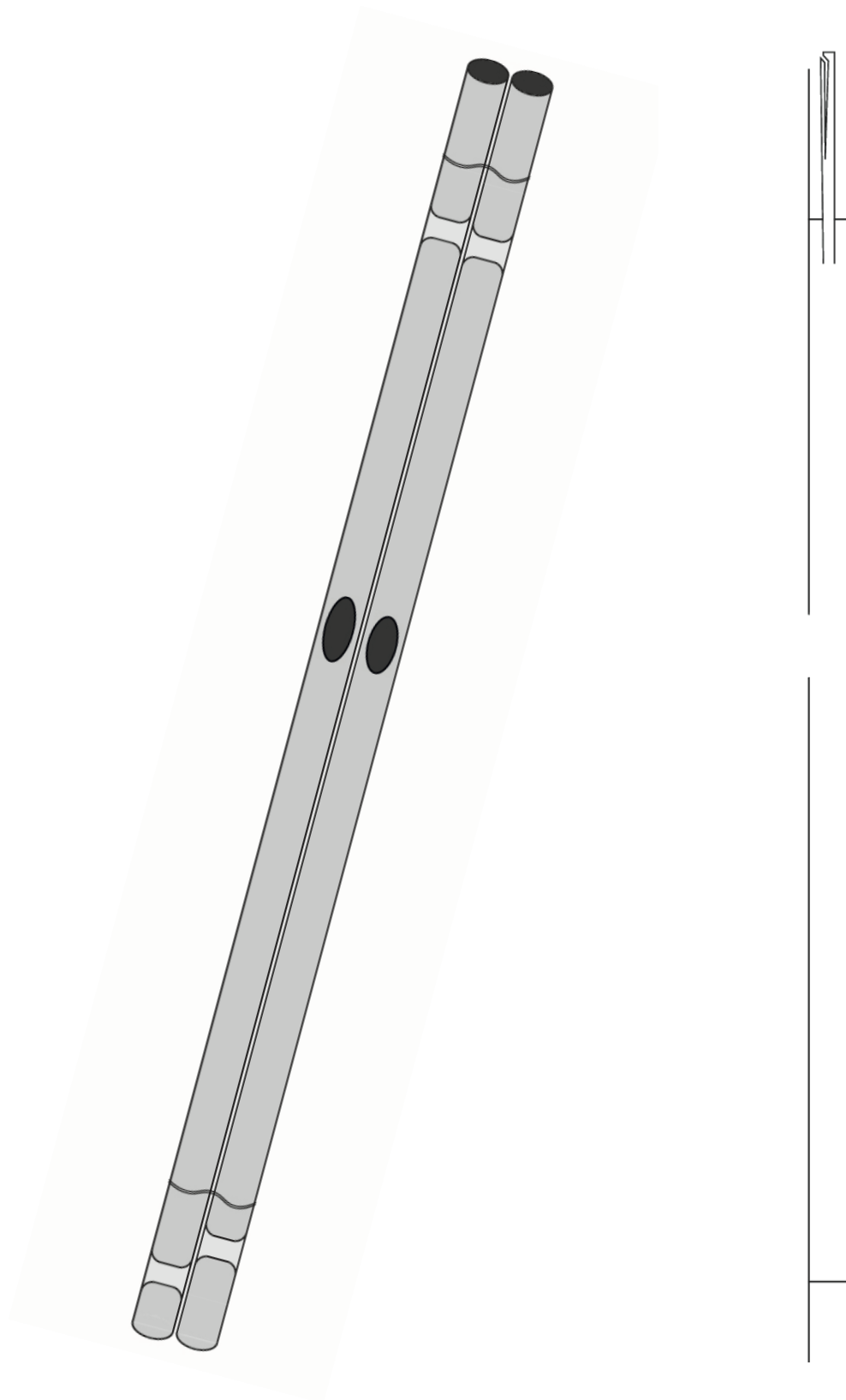


Figure 25 - Schéma de la clarinette double tulle'i

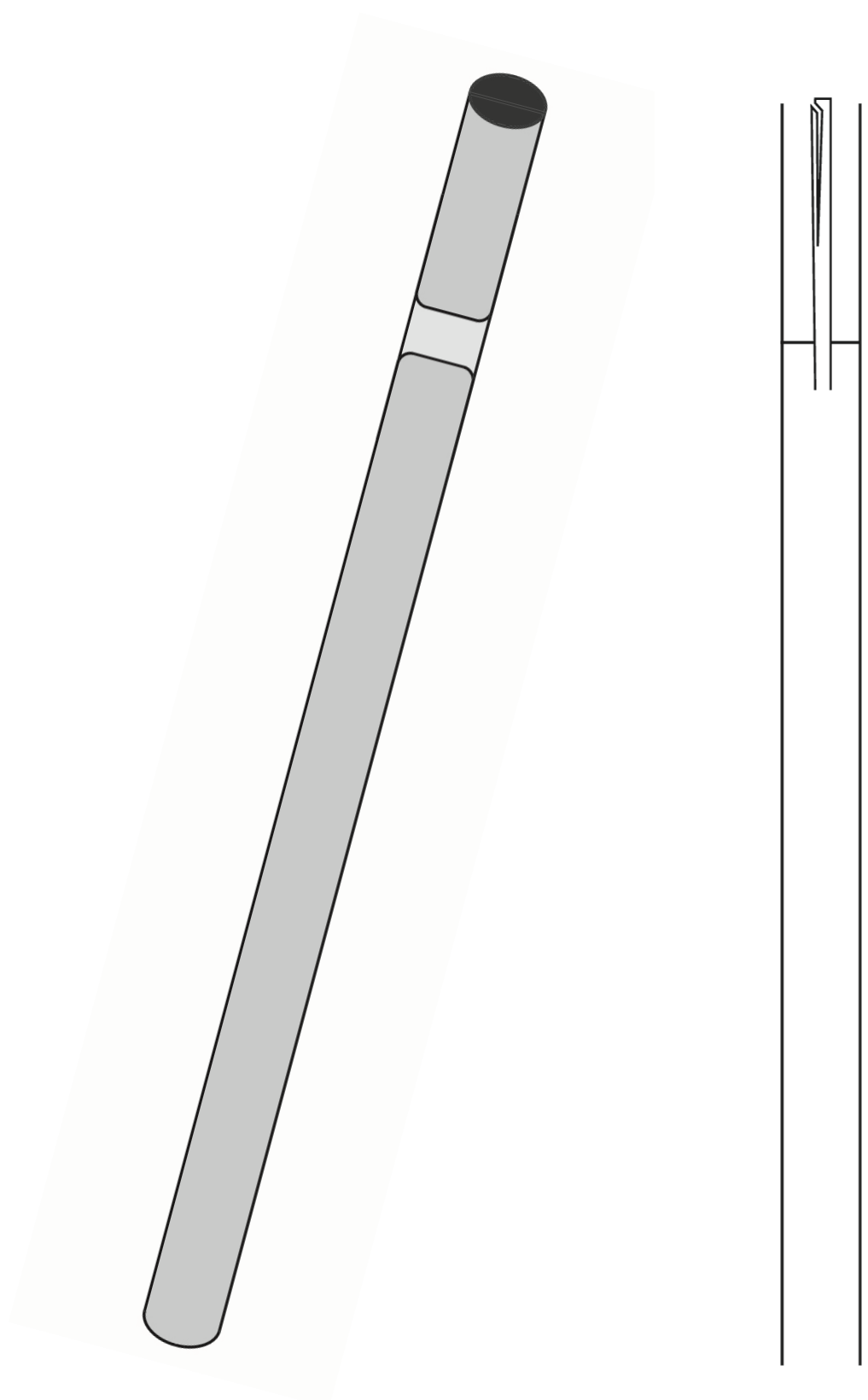


Figure 26 - Schéma de la clarinette simple tule'uhu

Accordage et mise en jeu

En contrebas de la maison de Joachim et de sa femme pousse un massif de roseaux *takwali* (*Lasiacis ligulata*). Cette espèce est très utilisée pour la fabrication des anches des clarinettes *tule*, il n'est donc pas étonnant de la trouver dans les villages près des habitations. De la même manière que pour les tubes résonateurs des clarinettes, on choisit les chaumes de *takwali* selon le diamètre désiré. On réalise une première découpe juste au-dessus d'un nœud qui marquera la partie supérieure de l'anche; puis une deuxième en biseau à l'extrémité inférieure. On pratique une légère incision avec un angle d'environ 45 degrés à quelques millimètres sous le nœud. On soulève ensuite délicatement la lame du couteau de manière à détacher une fine languette et ainsi former l'anche à proprement parler ; une anche battante simple appelée *tulekũ*, la langue de la clarinette. Celle-ci doit ensuite être assouplie de façon à sonner correctement. Une anche trop dure restera collée à la canule et ne produira pas de son. A l'inverse, une anche trop molle et trop émoussée, donc trop écartée de la canule ne produira pas le son soutenu recherché. Le travail des anches est primordial et représente le principal du temps de préparation des clarinettes. L'anche, élément vibrant, impose sa fréquence au tuyau, corps résonant qui agit sur le timbre. Le travail des anches est donc également une question d'accordage. Celles-ci sont affinées par paires pour les clarinettes doubles (*tule'i*), et l'une après l'autre pour les clarinettes simples (*tule'uhu*).

Après avoir découpé et fendu un morceau de roseau, Joachim tire et relâche l'anche plusieurs fois de suite, qui claque contre la canule. Puis il coince le morceau de roseau entre les paumes de ses mains et fait rouler celui-ci dans un mouvement de friction d'avant en arrière. En répétant ces actions autant que nécessaire, il obtient ainsi la souplesse désirée. Pour vérifier la bonne vibration de l'anche, c'est-à-dire à la fois sa souplesse et sa hauteur, Joachim inspire par à-coups par l'ouverture terminale de l'anche, reproduisant ainsi de manière inversée le flux d'air actionnant l'anche une fois installée dans son tuyau. Quand une anche semble être prête, elle est insérée dans le corps de l'instrument et testée. Cet ensemble d'actions est répété aussi souvent que nécessaire et, obtenir la bonne vibration et le bon accordage demande de la patience. Certaines anches sont mises de côté ou

jetées, parce que mal taillées ou ne vibrant pas correctement. De par la fragilité de leur matériau, les anches, en particulier celles très fines des clarinettes doublées, ont parfois besoin d'être changées pendant une danse car trop déformées par le jeu du souffleur.

Il n'y a pas de hauteur absolue dans l'accordage des anches, celles-ci sont accordées de manière relative entre elles. Cela ne signifie pas pour autant que les clarinettes sont accordées aléatoirement. La hauteur des instruments dépend en premier lieu de la taille des anches, de leur longueur vibrante. Celle-ci est imprimée au roseau lors de sa découpe mais peut être ajustée par la suite. On utilise ainsi un fil de coton enroulé autour du tube de roseau. En déplaçant cette bague le long de la canule, on peut ajuster la longueur de l'anche vibrante et donc sa hauteur. Cette bague possède également l'avantage de servir de joint lorsque l'anche est trop étroite par rapport au diamètre du trou percé dans le fond du bocal du bambou.

Bien que les matériaux utilisés ne soient pas précisément mesurés dans le processus de fabrication, il n'en reste pas moins que l'habitude forme un certain standard d'un instrument à un autre, d'un musicien à un autre. Les mesures acoustiques que nous avons pu effectuer à partir de plusieurs enregistrements réalisés auprès de différents musiciens jouant des clarinettes doubles *tule'i* laissent apparaître une certaine homogénéité dans les hauteurs fondamentales. Celles-ci se situent dans un registre allant d'environ 300 Hz à 400 Hz, soit du Do#₃ (C#₄) au Sol#₃ (G#₄). Si l'on parle ici de hauteur fondamentale, cette considération ne saurait pour autant éclipser la complexité acoustique de ces instruments. Les clarinettes *tule'i* sont formées de deux tubes dont les anches respectives ne sont pas accordées à l'unisson mais en respectant un certain intervalle de sorte à créer une harmonie dissonante entre les tubes. De la même manière que pour les hauteurs de chaque anche, il n'y a pas d'intervalle absolu qui régisse l'accordage des tubes dans leur dualité. On observe cependant que cet intervalle s'inscrit dans un cadre harmonique dont la borne inférieure est l'effet de battement et la borne supérieure, l'effet de consonance. L'effet de battement est un phénomène acoustique qui se produit lors de la superposition de deux fréquences proches. Cet effet est systématiquement évacué lors de l'accordage des instruments. On constate empiriquement que l'intervalle d'accord entre les deux tubes forme

approximativement une seconde majeure, soit un écart d'environ un ton entre les deux tubes.

Un bon son n'est pas qu'une question de hauteur mais aussi de texture, ce qu'en acoustique, on appelle le timbre. Dans le cas des clarinettes *tule*, le timbre est imprimé par le corps résonnant de l'instrument, le tuyau de bambou. Ce faisant, le résonateur amplifie certaines harmoniques du spectre sonore et donne ainsi sa couleur au son. On observe que pour les clarinettes doubles, la note fondamentale n'est pas prédominante dans le spectre sonore, mais que ressortent davantage certaines tranches harmoniques supérieures, particulièrement les première et deuxième octaves.

Une fois accordées, les clarinettes *tule* sont mises en jeu selon une technique assez simple. Ces instruments ne requièrent pas de grand effort physique et de souffle pour sonner pleinement⁵⁶. Néanmoins, la technique de respiration est plus prononcée pour le meneur que pour le reste des souffleurs car, comme nous le verrons par la suite, ses parties sont bien plus étendues que celles des seconds. Du fait de l'absence de trous de jeu le long du tube, chaque instrument ne produit qu'une seule note naturellement. Cependant, et c'est là l'une des caractéristiques mélodiques principales du jeu des clarinettes doubles teko, les énoncés mélodiques du meneur (*dzale'et*) se répartissent sur deux hauteurs. La hauteur fondamentale de l'instrument est alternée avec une deuxième hauteur qui lui est supérieure d'un intervalle compris entre la tierce mineure et la tierce majeure. Ce changement de hauteur est produit par une variation de l'intensité du souffle, entraînant une augmentation de la pression de l'air sur l'anche et l'élévation de sa fréquence de vibration. Cette technique demande donc un certain contrôle du souffle de la part du meneur, contrairement aux accompagnants qui jouent leurs énoncés de manière *recto tono*. Notons que ces caractéristiques sont propres aux clarinettes doubles (*tule'i*) et ne s'appliquent pas aux clarinettes simples *tule'uhu*. Ces dernières sont toujours jouées sur un mode responsorial. Les deux parties sont séparées par un intervalle de quarte (ou quinte renversée) et sont toujours jouées sur un mode *recto tono*.

10

⁵⁶ En situation de danse en revanche, la combinaison des pas et du jeu des clarinettes sur une longue durée demande une véritable endurance.

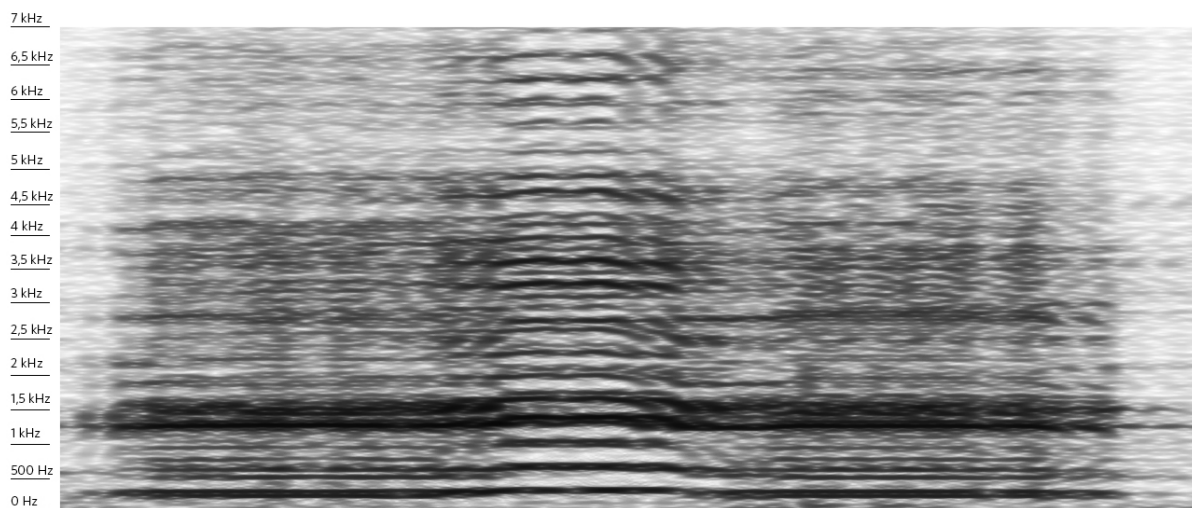


Figure 27 - Sonagramme d'un court fragment d'un motif de tule'i : partie du meneur dzale'et avec variation de hauteur

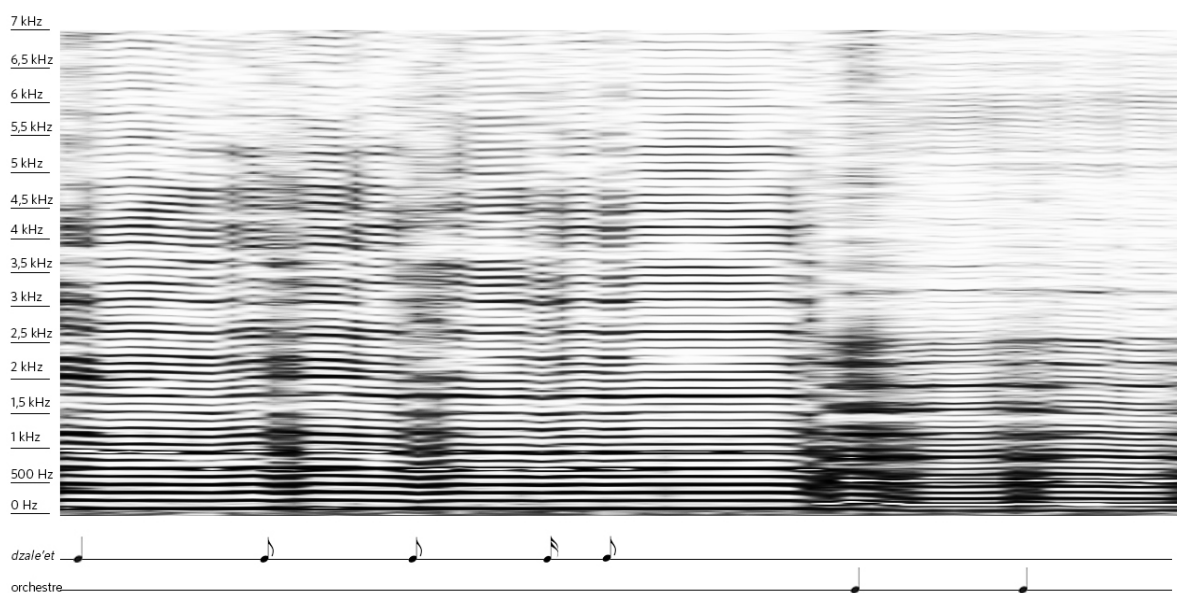


Figure 28 - Sonagramme d'un fragment d'une séquence de tule'uhu : alternance entre le meneur dzale'et et l'orchestre



Découpe des tubes de bambou



Perce des tubes de bambou



Taille des anches en roseau



Accordage des clarinettes

Figure 29 - Étapes de fabrication des clarinettes. Village Saint Soi, décembre 2016.

Un jeu d'alternance

Comme nous venons de le voir, le jeu des clarinettes *tule'i* par le meneur se déroule sur un registre fait de deux hauteurs. Si l'on ajoute à cela la partie jouée en *tutti* par le reste des musiciens danseurs, on peut considérer que le contour mélodique des pièces pour clarinettes doubles se développe sur trois niveaux - deux étant joués par le meneur, et le troisième par le reste de l'orchestre. Il convient néanmoins de nuancer la notion de hauteur en ce qui concerne la partie de *tutti* jouée par les accompagnants. Étant donné que l'on compte, dans les plus grandes danses, une dizaine de musiciens dans l'orchestre jouant des instruments n'étant pas accordés sur la même fréquence, le résultat sonore s'apparente davantage à un agrégat de notes, un *cluster* ne possédant de fréquence fondamentale identifiable. Cet agrégat se situe néanmoins dans un registre plus grave que celui des motifs joués par le meneur. Sur ce dernier point, il en va de même pour les clarinettes simples *tule'uhu*.

À cette différenciation fréquentielle s'ajoute une séparation temporelle dans l'agencement des deux parties (*solo* et *tutti*). Celles-ci ne se recoupent à aucun moment dans le déroulé de la pièce mais s'alternent de manière stricte. Cette organisation orchestrale sur le modèle de l'ensemble "à parties alternantes" n'est pas propre au jeu des clarinettes teko. On la retrouve, par exemple, dans le jeu des clarinettes wayãpi, wayana ou asurini (BEAUDET, 1997 : 90 ; RIVIERE, 1996 ; ESTIVAL, 1993). Mais alors que ceux-ci utilisent la technique du "hoquet" ou, autrement dit, de l'entrecroisement des parties", ce n'est pas le cas chez les Teko dont la musique de clarinettes s'organise sur un mode d'alternance binaire entre énoncé principal et réponse. L'énoncé principal joué par le meneur se distingue clairement de la réponse du reste de l'orchestre par sa longueur et sa variabilité. Le motif joué par l'orchestre est fait de trois notes tenues à l'unisson sur quatre pulsations, et ce de manière stable tout au long de la pièce et d'une pièce à l'autre. Les motifs joués par le meneur varient davantage à l'intérieur des pièces. Ils s'étendent sur des mesures binaires de 6 à 20 pulsations. Les notes réparties sur deux hauteurs s'articulent selon des formules rythmiques récurrentes, dont les durées vont de la double croche à la blanche, cette dernière marquant systématiquement la fin de la phrase et l'alternance avec la partie *tutti*. Cette fin de phrase est généralement - mais non

systématiquement - signalée par une cellule mélodico-rythmique conclusive de trois ou quatre pulsations (voir transcriptions ci-dessous). Cette cellule sert ainsi de point de repère pour le reste de l'orchestre. Il faut ici rappeler que le *dzale'et* porteur de la mémoire des chants mène la danse, pendant que le reste de l'orchestre, bien que souvent habitué à jouer ces pièces, conserve un rôle de répondant. Ces formules conclusives répétées en fin de phrase sont donc un moyen mnémonique essentiel pour signaler le passage d'une partie à l'autre.

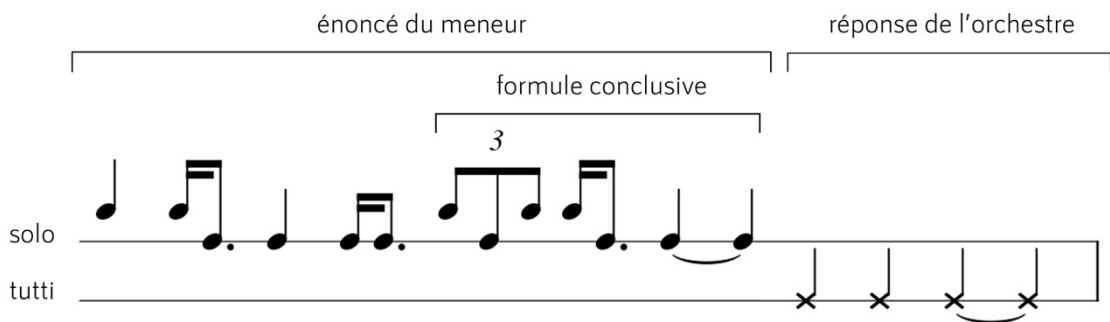


Figure 30 - Séquence modèle tirée de la pièce *apam* jouée par Jean-Etienne Couchili (août 2018).

L'architecture responsoriale des *tule* est donc le fondement de l'organisation musicale et orchestrale. Nous voyons que l'identité thématique des pièces est portée par le meneur quand le reste de l'orchestre joue invariablement le même motif d'une pièce à l'autre. Pour la quasi-totalité des participants, musiciens-danseurs ou public, il est très difficile de faire la différence entre les différentes pièces. Cela est régulièrement exprimé par les plus jeunes pour qui le jeu des *tule*, "c'est toujours la même chose". Les rares personnes en mesure d'imprimer une marque distinctive d'une pièce à l'autre sont les meneurs, et ils sont rares. Les différences thématiques entre les morceaux sont souvent tellement fines que seuls ces derniers semblent en mesure de les identifier. Cela n'empêche pas pour autant l'ensemble de l'orchestre de s'accorder sur un jeu collectif, et ce principalement grâce à la présence dans la structure des énoncés, de signaux - les formules conclusives, marqueurs de l'alternance entre les parties.

Qu'est-ce que ces principes grammaticaux et ces quelques éléments de syntaxe musicaux nous disent sur les dynamiques sociales qui les prolongent ? Plutôt que d'explicitier la forme musicale à partir d'un ordre social préexistant, nous cherchons plutôt à voir ce qu'une telle organisation du texte musical produit sur l'organisation de la performance musicale, et en conséquence sur les dynamiques sociales. Deux

axes se croisent : (1) la place du meneur et (2) la performance orchestrale. Au croisement de ces deux axes se forme le principe de balancement entre l'individu et le collectif. Nous développerons cette dualité en détail plus loin dans ce chapitre.

Pour le moment, soulignons l'importance du *dzale'et* pour mener la danse. Le groupe a besoin de lui en tant que porteur de mémoire. L'importance de son rôle est fréquemment rappelée : l'une des raisons pour lesquelles on danse peu aujourd'hui est qu'il y a peu de sachants et que ceux-ci sont relativement peu actifs dans l'organisation de danses, par opposition aux *dzale'et* du passé.

Mais à l'inverse, le *dzale'et* a besoin des danseurs pour pouvoir réaliser la danse. À sa charge de rassembler la troupe autour de lui, de les convaincre si nécessaire (voire de pourvoir aux conditions de leur participation, en nature ou en espèces). Notons qu'à la participation des danseurs, s'ajoute l'implication des femmes pour la préparation du *cachiri*, et pour la danse également (même si elles ne jouent pas des clarinettes, elles accompagnent les hommes sur la piste). C'est une responsabilité que le *dzale'et* se doit d'endosser, il est ainsi le principal référent et interlocuteur lors de l'organisation de grandes danses. En retour, sa réputation de meneur dépend de l'alignement des danseurs, à la fois physiquement dans le cercle de danse, mais aussi derrière la figure symbolique qu'il représente.

Peut-on ici dessiner un lien formel entre le rôle musical et le rôle social du meneur ? Si la musique des *tule* met en évidence l'importance de ce personnage dans l'organisation de l'orchestre, en tant que détenteur de savoir et meneur du mouvement, le *dzale'et* serait-il au-delà de la musique, une espèce de guide ou de meneur dans les choix auxquels sont confrontés les Teko dans leur vie quotidienne ? En l'état, difficile à dire. Mais ils semblent avoir une influence qui dépasse celle du maître de musique lors des moments musicaux. A Camopi, les deux *dzale'et* que sont Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili sont en tout cas les deux pivots du continuum social dans lequel évoluent les Teko. Deux représentants de poids qui incarnent sans doute deux visions de la société, deux formes de rapport au monde, deux politiques vis-à-vis de la communauté et de l'extérieur. S'ils ne font pas la tendance ou le changement à eux seuls, ils n'en restent pas moins des indicateurs des orientations qui traversent la société teko contemporaine.

CHAPITRE 7

LE MOUVEMENT MUSICAL

Du texte chanté au texte soufflé

Il existe pour chaque pièce de *tule* une version chantée, comme un double plus ou moins secret. Celle-ci est l'apanage du *dzale'et*, et n'est jamais (ou presque) chantée publiquement⁵⁷. Chaque chant, et donc chaque pièce, est intitulé en référence à l'environnement naturel, en particulier le monde animal. Ces refrains sont ainsi des condensés de la perception qu'ont les humains de leur environnement. Ils décrivent les mouvements des animaux, parfois leurs émissions sonores : l'hirondelle chalybée *tsilolo* (*Progne chalybea*) effleure l'eau du battement de ses ailes, le bécasseau *batui* (*Actitis macularia*) se secoue sur un tronc de bois mort, la raie d'eau douce *tsepali* (*Rhinobatos lentiginosus*) bondit sur le sable, la pénélope à gorge bleue *kudjui* (*Pipile cumanensis*) chante « tararara » ou « kutukutu » en battant des ailes, le cacique cul-jaune *dzapu* (*Cacius haemorrhous*) chante et danse

⁵⁷ Deux exceptions à cette affirmation : la première est que ces chants peuvent être chantés à des fins de transmission au sein du cercle familial. C'est dans cette configuration que nous avons pu les enregistrer auprès de Joachim Panapuy, en présence de l'un de ses fils désireux d'entendre et d'apprendre lesdits chants, et de sa femme Monique Monerville. Deuxième exception : le même Joachim Panapuy, grand innovateur musical, chante parfois ces refrains lors de la danse publique – pratique peu orthodoxe chez les Teko. S'inspire-t-il pour cela de ce qui se fait chez les voisins wayãpi ?

en laissant tomber sa tête. D'autres chants comportent une dimension mythologique comme les chants du bambou de la mer *pananatsakai* et du pécar *panipanidju* (*Tayassu pecari*) qui relatent l'arrivée des hommes soufflant dans des clarinettes de bambou par la mer, escortés par une bande de pécaris ⁵⁸. Ces chants sont d'autant plus occultes qu'ils sont énoncés dans un idiome difficilement compréhensible pour les locuteurs teko contemporains. En effet, ces chants emploient de nombreux mots anciens, et la syntaxe est davantage « libérée » que celle de la langue teko parlée couramment. La transcription et la traduction de ces chants n'ont pu se faire qu'avec la participation active du sachant. Certains passages n'ont pu être explicités ni traduits.

Nous n'avons pu recueillir qu'un petit nombre de ces refrains, constat que l'on peut expliquer par deux facteurs :

- la dimension cryptique de ceux-ci rend leur accès et leur transmission difficile. Ce sont des objets culturels dont l'exécution et la transmission est soumise à des conditions strictes rarement réunies ;
- à l'instar d'autres formes musicales, l'affaiblissement culturel a sans doute pu entraîner la disparition d'une partie de ce répertoire. Les chants ayant pu être enregistrés ne correspondraient qu'à un extrait plus ou moins important de ces répertoires tels qu'ils furent par le passé.

Il nous faut reconnaître que notre attention dans l'étude de ces chants s'est davantage portée sur leur articulation avec leur version soufflée que sur leurs propriétés linguistiques. Quoiqu'il en soit, l'orientation musicologique privilégiée dans l'approche de ces chants tient en grande partie du fait qu'ils sont présentés précisément comme le pendant de leur version soufflée. Ils serviraient de moyen mnémotechnique utile à l'exécution des pièces de *tule*. Pourtant, force est de constater que nous peinons à établir une correspondance formelle entre la version chantée des pièces et leur double soufflé. Nous n'avons pu identifier de parallélisme dans les contours mélodiques ou la structure métrico-rythmique. Tout au plus peut-on reconnaître la division du texte en phrases distinctes terminées par une ponctuation constante, de la même manière que dans les pièces de *tule*, chaque

⁵⁸ Tous ces exemples sont tirés de la suite *udakuru* de Joachim Panapuy.

thème joué par le maître de musique est suivi d'une réponse invariable de l'orchestre.

À défaut d'une analyse sémantique approfondie, une rapide analyse structurelle permet de comprendre comment est organisé le texte chanté. Ces chants se composent de quelques vers (entre quatre et huit selon les pièces recueillies). Ces vers mis bout à bout sous forme condensée forment donc de courts refrains. Ces refrains ne sont néanmoins pas exposés *en l'état*. Dans le chant, les vers (séquences-composantes du chant) sont le résultat d'une opération en temps réel, et le chant généré selon deux mécanismes : le séquençage et la répétition. Les vers sont un ensemble de données mobilisables, une *compétence* selon la définition chomskyenne du terme. Ces données sont ensuite séquencées selon les principes précédemment évoqués dans la *performance*. Soulignons néanmoins que la compétence n'existe pas pour elle-même. Elle est un artifice de transcription, et le refrain un produit analytique. Rien ne nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un mode d'encodage mémoriel effectif chez le maître de chant. Cet artifice analytique trouve cependant son utilité dans l'exercice présent pour ainsi mettre au jour le système sous-jacent et le processus à l'œuvre dans le chant.

La pièce analysée ci-après est le chant *pananatsakai*, « le bambou de la mer ». Il a été enregistré auprès de Joachim Panapuy en juillet 2015, lors d'une session privée hors cadre cérémoniel. Ce chant est présenté comme faisant partie de la suite *udakulu*. Le tableau ci-dessous présente le chant sous trois états :

- la forme condensée reprenant les différents éléments (segments) qui composent le chant. Le seul segment dépourvu de sens est « *te te* » [O]. Ce segment est une ponctuation régulière et invariable qui conclut chaque vers.
- la version chantée telle que nous l'avons transcrite *a posteriori* avec l'aide de ses fils James et Lucien Panapuy
- la version séquencée

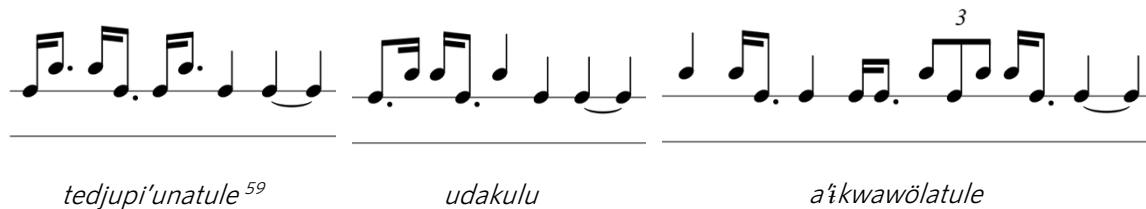
| Segments | | Version chantée | Séquences |
|-------------------------|----|---|-----------|
| | 1 | Pananatsakai adzopidzopi elu te te | [A+B+0] |
| | 2 | Pananatsakai adzopidzopi elu te te | [A+B+0] |
| | 3 | Pananatsakai lepikwa lewe adzopidzopi elu te te | [A+C+B+0] |
| | 4 | Pananatsakai lepikwa lewe adzopidzopi elu te te | [A+C+B+0] |
| | 5 | Witchi pilinā panana dzetag oho te te | [D+E+0] |
| Pananatsakai [A] | 6 | Witchi pilinā panana dzetag oho te te | [D+E+0] |
| Adzopidzopi elu [B] | 7 | Panana pa'am lupiwe panana dzetag oho te te | [F+E+0] |
| Lepikwa lewe [C] | 8 | Panana dzetag idje te te | [G+0] |
| Witchi pilinā [D] | 9 | Panana tsakai idje te te | [H+0] |
| Panana dzetag oho [E] | 10 | Panana tsakai idje te te | [H+0] |
| Panana pa'am lupiwe [F] | 11 | Pananatsakai adzopidzopi elu te te | [A+B+0] |
| Panana dzetag idje [G] | 12 | Pananatsakai adzopidzopi elu te te | [A+B+0] |
| Panana tsakai idje [H] | 13 | Pananatsakai adzopidzopi elu te te | [A+B+0] |
| Te te [O] | 14 | Pananatsakai lepikwa lewe adzopidzopi elu te te | [A+C+B+0] |
| | 15 | Pananatsakai lepikwa lewe adzopidzopi elu te te | [A+C+B+0] |
| | 16 | Adzopidzopi elu te te | [B+0] |
| | 17 | Panana pa'am lupiwe witchi pilinā panana dzetag oho te te | [F+D+E+0] |
| | 18 | Witchi pilinā panana dzetag oho te te | [D+E+0] |
| | 19 | Witchi pilinā panana dzetag oho te te | [D+E+0] |

Les deux mécanismes évoqués, à savoir le séquençage et la répétition, sont ainsi rendus particulièrement visibles. Le séquençage est le processus constitutif des vers (d'où vers = séquences) : il désigne l'association de deux à quatre segments. Selon ce modèle, les segments peuvent être combinés de multiples manières – l'éventail des possibles est néanmoins limité par les contraintes linguistiques et sémantiques. La répétition se produit à l'échelle des vers, c'est-à-dire des séquences complètes et selon, sauf exception (vers 11-12-13), une logique binaire (1-2 ; 3-4 ; 5-6 ; 9-10 ; 14-15 ; 18-19).

Comme nous le verrons ci-après, ces principes d'organisation du texte chanté se retrouvent également dans le produit performatif des pièces de *tule*. Si l'on ne peut parler de correspondance formelle d'un point de vue musicologique entre le chant et son double soufflé, ces deux versions partagent néanmoins une forte dimension séquentielle à laquelle s'ajoute des mécanismes de répétition et de cyclicité.

Séquences et variations

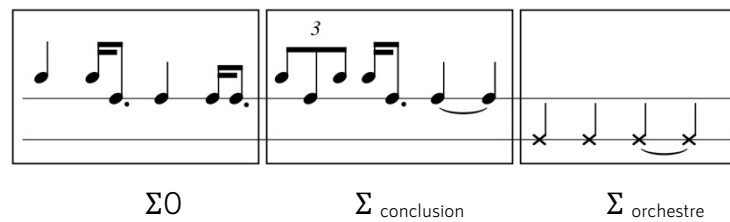
Avant de rentrer dans le détail de la composition des pièces de *tule*, il est nécessaire de poser quelques définitions et de rappeler quelques principes. Chaque suite *tule* est identifiée par un motif mélodico-rythmique fixe. Ce motif est joué et répété au sein de chaque pièce de la suite. Il assure la cohérence de l'ensemble, il est sa signature. En croisant les archives sonores à notre disposition et les enregistrements que nous avons pu réaliser entre 2015 et 2018, nous sommes parvenus à identifier les motifs respectifs des trois suites précédemment évoquées :



Chaque suite se décompose en pièces. Ces pièces, en situation de danse, c'est-à-dire de performance, sont jouées pendant plusieurs dizaines de minutes en moyenne. Elles n'ont pas de durée prédéfinie mais sont conclues par le *dzale'et* quand celui-ci le décide. Chacune de ces pièces se décompose en séquences. Une séquence est la succession du thème joué par le meneur et la réponse de l'orchestre. Le thème représente un ensemble de cellules (de deux à cinq) qui forme une phrase complète jouée par le meneur. Une cellule est un ensemble de notes formant la plus petite unité de division. Une cellule ne compte que quelques pulsations (quatre pulsations pour l'étude qui suit). On distingue les cellules variables de celles invariables. Les invariables correspondent à la formule conclusive de chaque phrase du meneur et la réponse de l'orchestre.

⁵⁹ Motif identifié et transcrit uniquement à partir d'enregistrements d'archive.

Exemple d'une séquence (minimale) – en l'occurrence le motif identificatoire de la suite *a'ikwawölatule* suivie de la réponse de l'orchestre :



Une séquence se décompose de la forme suivante : $\Sigma_0 + \dots + \Sigma_{\text{conclusion}}$, avec $[\Sigma_0 + \dots]$ une ou plusieurs cellules variables (pouvant être comptées et donc numérotées) et $[\Sigma_{\text{conclusion}}]$ la cellule conclusive invariable. La cellule $[\Sigma_{\text{orchestre}}]$ correspond à la partie *tutti*, jouée par l'orchestre, invariable également. Du nombre de cellules variables dépend la longueur d'une séquence. Du fait de la régularité schématique des cellules, on peut poser les formules suivantes :

$$\text{Motif [M]} = \Sigma_0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$$

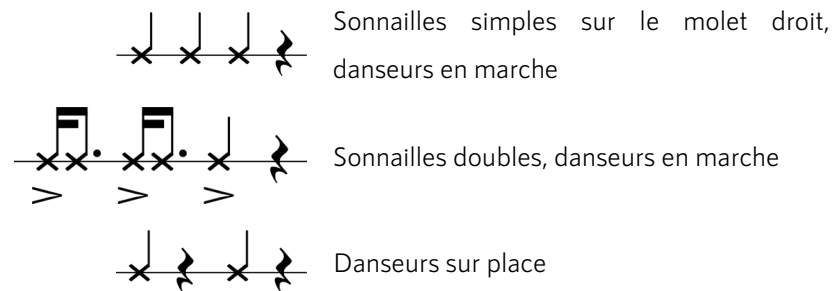
$$\text{Thème [T]} = \Sigma_x + \Sigma_y + \dots + \Sigma_{\text{conclusion}}$$

$$\text{Séquence [S]} = \Sigma_x + \Sigma_y + \dots + \Sigma_{\text{conclusion}} + \Sigma_{\text{orchestre}} = T + \Sigma_{\text{orchestre}}$$

Dans l'effort de transcription analytique que nous proposons ici, nous présentons un découpage cellulaire en unités régulières de quatre pulsations. Ce découpage suit une organisation sous-jacente et implicite des thèmes. Une cellule de quatre pulsations constitue la plus petite formule pouvant être répétée de manière consécutive ou non. La plus remarquable, la cellule orchestrale $[\Sigma_{\text{orchestre}}]$ se compose de quatre pulsations isochrones dont sont marqués les trois premiers temps (noire, noire, blanche). Cette formule rythmique se superpose à celle du pas des danseurs quand ils évoluent autour de la piste de danse. Les sonnailles *kawai*⁶⁰ en forme de jarretière attachées aux chevilles des danseurs accentuent cette pulsation, la rendent manifeste et sonore. Selon que les danseurs portent ces

⁶⁰ Du wayana *kawai* ou *kawai-ilitpi*; ces sonnailles sont nommées d'après le fruit du laurier jaune (*Thevetia ahouai*), dont on récupère les coques des graines évidées et séchées. Une chevillière est tissée en fils de coton, à laquelle on fixe lesdites graines. Ces ensembles de graines sont parfois aussi fixées à la pointe d'un bâton que l'on utilise pour danser (RIVIERE, 1994 : 58)

sonnaïlles uniquement à leur cheville droite ou en paire aux deux chevilles, la formule rythmique résultante varie. Notons que les danseurs ne sont pas toujours « en marche » en arc de cercle, c'est-à-dire évoluant soit vers l'avant dans le sens antihoraire, soit vers l'arrière dans le sens horaire. Un troisième pas s'exécute à l'arrêt, sur place, le corps tourné vers le centre de la piste de danse (cf. *infra*).



Cette cellule pulsée sur quatre temps constitue ce que certains musiciens appellent la « cadence », l'un des rares termes musicologiques régulièrement utilisé. La cadence désigne ici avant tout une répétition de sons de manière régulière et mesurée, une formule rythmique en forme d'ostinato. Cette *cadence* est donnée par les danseurs par l'entrechoc des sonnaïlles. Elle constitue aussi la base rythmique de la cellule orchestrale [$\Sigma_{\text{orchestre}}$]. Dans l'acception musicologique occidentale du terme, une cadence désigne une formule harmonique ponctuant une phrase, marquant ainsi sa suspension ou sa conclusion. Dans ce sens, la formule jouée par l'orchestre à la suite de chaque énoncé du soliste s'apparente à une forme de cadence. Sa résolution vient conclure chaque séquence.

La cadence, selon la première signification évoquée, s'avère également être un paramètre esthétique. Elle devient un élément de style propre au meneur – un signe distinctif, son *swing*. Une danse menée par Joachim Panapuy possédera une cadence plus « syncopée » qu'une autre menée par Jean-Etienne Couchili. Dans le premier cas, le pas de danse et le profil rythmique général des séquences accentuera une sous-division irrégulière des temps. Dans le second cas, le profil rythmique tendra davantage vers une régularité binaire. En d'autres termes, si l'on considère la figure constitutive de la cadence archétypale [double croche / croche pointée] comme un rapport de 2/6 (double croche = 2 / croche pointée = 6), alors la même figure à laquelle on applique le *swing* de Couchili s'approchera d'un rapport de 3/5 (en tendant vers la binarité du 4/4). A l'inverse, cette même figure

portée par le *swing* de Panapuy tendra vers un rapport de 1/7 (renforçant le sous-division irrégulière) ⁶¹.



Modèle rythmique - *Cadence* archétypale



*Swing*1 - Jean-Etienne Couchili



Swing 2 - Joachim Panapuy

En somme la cadence, selon ses acceptions, est à la fois singulière et générale. Elle est singulière quand elle est la signature personnelle du *dzale'et*. Elle est générale en tant que modèle rythmique sur lequel s'alignent à la fois le pas des danseurs et le souffle de l'orchestre. Son champ sémantique est le reflet du cheminement alternatif et horizontal entre l'individu et le collectif à l'œuvre dans le jeu des clarinettes *tule*.

Pour mettre en évidence l'organisation du texte musical, nous avons retranscrit un extrait de quelques minutes de la pièce *apam* (« les étrangers, ceux qui viennent de l'extérieur ») telle que jouée par Jean-Etienne Couchili et l'ensemble des danseurs lors d'une danse en août 2018 (*fig. 30 infra*). Dans un souci analytique, nous avons isolé et distingué chaque phrase. Celles-ci sont ensuite alignées pour faire correspondre leur formule finale – elles se rejoignent toutes autour du noyau invariant de la réponse de l'orchestre. Le choix d'une telle transcription est arbitraire, il n'est pas la transcription graphique d'une pensée musicologique locale. L'objectif de ce type de transcription est avant tout analytique, et cherche à mettre en avant les mécanismes à l'œuvre dans la production des pièces de *tule*. Une telle représentation permet de rendre compte du principe de répétition et de son articulation avec un ensemble de variables. Cette interaction permanente entre fixité et variation se trouve être au cœur de la syntaxe musicale de cette forme musicale. La répétition se définit comme séquentielle : chaque séquence musicale,

12

⁶¹ Nous insistons sur le fait que les deux *swing* font « tendre » ou « s'approcher » la figure de base de ces nouveaux rapports sans les recouvrir complètement. En effet, on remarque que le *swing* entraîne également un décalage de la figure hors du cadre métrique. Les rapports « *swingués* » seraient plus exactement, pour Couchili de 3/5+ ; et de 1+/7 pour Panapuy.

chaque cycle se caractérise par une entrée du meneur qui énonce un thème, qu'il termine par une formule conclusive à laquelle succède la partie *tutti* de l'orchestre. Cette dernière marque la fin de chaque séquence sans exception. Elle est le point de retour de chaque phrase, sa stabilité est inconditionnelle.

The image displays an analytical transcription of a musical excerpt. On the left, there are 20 staves of music, each containing a single melodic line. A large right-facing curly bracket groups these 20 staves. To the right of the bracket, there are two musical fragments separated by a plus sign (+). The first fragment consists of a single staff with a triplet of eighth notes (indicated by a '3' above the notes) followed by a quarter note. The second fragment consists of a single staff with four eighth notes, each marked with an 'x' below it, and a slur underneath the entire group.

Figure 31 - Transcription analytique d'un extrait d'une pièce de tulle

On distingue deux types de cellules organiques exposées dans l'enchaînement des séquences :

- Les cellules fixes, que l'on peut également qualifier comme nodales en ce qu'elles constituent le point de convergence final de chaque thème joué par le maître de musique. Elles sont $[\Sigma_{\text{conclusion}}]$ et $[\Sigma_{\text{orchestre}}]$.
- Les cellules variables, périphériques ou excentriques puisqu'elles gravitent autour des premières. La variabilité de ces cellules s'exerce à un double niveau. Le premier niveau se situe à l'intérieur des cellules. Le second concerne l'assemblage des cellules entre elles.

Le motif $\Sigma 0$ constitue une cellule particulière puisqu'elle ne correspond pas à la définition de la cellule fixe – elle n'est pas jouée à chaque thème du meneur – et pas non plus complètement à celle de la cellule variable – sa stabilité permet l'identification de la pièce. Du reste, elle sert de point de départ à la création d'autres cellules variables ($[\Sigma 0']$ et $[\Sigma 0'']$; cf. *fig. 31*). Néanmoins, toutes les cellules variables ne semblent pas dérivées du motif $\Sigma 0$. Certains cellules variables sont elles-mêmes sujettes à variation ($[\Sigma 1]$ et $[\Sigma 3]$; cf. *fig. 31*), d'autres non.

Figure 32 - Index des cellules variables

À partir de la transcription analytique proposée (*fig. 30*) et de l'index des cellules variables ci-dessus (*fig. 31*), on peut formuler l'ensemble des thèmes joués

par le meneur et ainsi rendre compte de la variabilité de l'assemblage des cellules entre elles de la manière suivante :

- (1) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (2) $\Sigma 1 + \Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (3) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (4) $\Sigma 1' + \Sigma 0' + \Sigma 2 + \Sigma 3 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (5) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (6) $\Sigma 0 + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (7) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (8) [Respiration⁶²] $\Sigma 1'' + \Sigma 4 + \Sigma 5 + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (9) $\Sigma 6 + \Sigma 0' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (10) [Respiration] $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (11) $\Sigma 0' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (12) $\Sigma 1''' + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (13) [Respiration] $\Sigma 7 + \Sigma 8 + \Sigma 5 + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (14) $\Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (15) $\Sigma 0 + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (16) $\Sigma 0 + \Sigma 1'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (17) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (18) [Respiration] $\Sigma 1''' + \Sigma 1'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (19) $\Sigma 1'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (20) [Respiration] $\Sigma 1'' + \Sigma 4 + \Sigma 5 + \Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (21) $\Sigma 0 + \Sigma 6 + \Sigma 1'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (22) $\Sigma 0 + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (23) $\Sigma_{\text{conclusion}} + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (24) $\Sigma 0'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (25) $\Sigma 0' + \Sigma 0' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (26) $\Sigma 1'' + \Sigma 1'' + \Sigma 1'' + \Sigma_{\text{conclusion}}$
- (27) $\Sigma 1''' + \Sigma 1''' + \Sigma_{\text{conclusion}}$

⁶² Ce que nous appelons ici « respiration » sont des notes tenues jouées par le meneur permettant à ce dernier et au reste de l'orchestre de corriger un décalage rythmique à la fois dans l'articulation entre les thèmes du soliste et les réponses de l'orchestre ou entre le pas des danseurs et les parties soufflées.

Chercher à tout prix à distinguer ce qui dans les phrases du meneur tient de l'improvisation ou de la composition préexistante relève de l'aporie, tant les deux techniques semblent mêlées. L'improvisation n'est pas antinomique de la composition ; au contraire, l'improvisation est une composition en temps réel avec pour moyen la variation dans la répétition – comprendre ici, à chaque nouvelle séquence. Tout n'est pas improvisation : le motif d'une pièce est préexistant à la performance, il est fixé. Mais la manière dont il est revisité par le musicien au cours de la performance bouscule la dichotomie classique entre composition et improvisation. En réalité, ces deux techniques forment un continuum dans lequel la répétition est un élément moteur (BUTLER, 2014 : 170-171, 191). Répétition, variation graduelle, découpage et réagencement, voire réduplication : tels sont les mécanismes employés par le musicien en performance. Ces mécanismes agissent parfois au niveau motivique mais surtout au niveau cellulaire. La fluidité de ces arrangements contraste avec la fixité des cellules nodales jouées par l'orchestre. Ce balancement entre les parties forme le mouvement primordial de la performance de *tule* : composition/improvisation ; rigidité/flexibilité ; collectif/individu. Cette flexibilité est le prérequis pour le développement de la musique et de la danse dans le temps et l'espace.

Le bambou et le manioc

Permettons-nous un petit détour par la botanique et observons de plus près deux végétaux au cœur des performances de *tule* : d'un côté le bambou, la matière première servant à la construction des clarinettes ; de l'autre le manioc (*Manihot esculenta*) utilisé, entre autres, pour la préparation de la boisson, indispensable pour pouvoir jouer les *tule*. Nous ne cherchons pas à rentrer dans le détail et la complexité du fonctionnement organique des végétaux. L'intention est, à partir de deux exemples pertinents – car intimement liés à la pratique musicale que nous étudions – et par analogie, de proposer une ouverture dans la réflexion et offrir un nouvel éclairage de l'organisation des formes musicales en question.

Le bambou est une plante rhizomateuse à la différence du manioc qui est racinaire. Le rhizome et la racine sont les parties souterraines des végétaux permettant la fixation et la nutrition de la partie aérienne de la plante. Mais ces deux organes varient fondamentalement quant à leur fonctionnement et leur mode de développement. L'appareil racinaire est certainement le plus répandu et le mieux connu : il est le prolongement de la tige sous terre et permet l'approvisionnement de la plante en eau et en nutriments dont elle a besoin pour alimenter la photosynthèse. Les racines se développent à partir de la base de la plante. À partir des racines principales se développent des racines secondaires, les radicelles. Le modèle racinaire offre donc un système à embranchements multiples dont l'origine peut être localisée et identifiée (partie basale de la plante). Certaines racines, par tubérisation, se transforment en organes de réserve. Ce sont les racines tubérisées de la plante de manioc, riches en amidon, qui sont consommées sous de multiples formes.

Le rhizome quant à lui est une tige souterraine se développant de manière horizontale et à partir de laquelle poussent des racines adventives. Chaque portion de rhizome se termine par un nœud à partir duquel un bourgeon pousse à la verticale pour devenir la partie aérienne de la plante. De ce nœud émerge ensuite une nouvelle portion, qui donnera naissance à un nouveau bourgeon, et ainsi de suite. L'ensemble de ces portions forment le rhizome dans son intégralité. De par son mode de croissance, le rhizome ne possède donc pas de centre ou d'origine. Dans le cas du bambou, les bourgeons (turions) se développent en tiges creuses et

cloisonnées que l'on appelle « chaumes ». Ce sont ces chaumes que l'on utilise pour la fabrication des instruments de musique.

Le rhizome se transpose sous forme théorique dans le champ philosophique et anthropologique : d'abord sous la plume de G. Deleuze et F. Guattari qui en font un concept en opposition à l'image plus classique de l'arborescence, avant d'inspirer le champ des sciences sociales (LATOUR, 1991 ; VIVEIROS DE CASTRO, 2009, parmi beaucoup d'autres) . Quand le modèle arbre ou racine, dans lequel les possibilités sont conditionnées par un système limitant, se structure de manière hiérarchique, le rhizome deleuzo-guattarien quant à lui est formé de lignes. Il est acentré et non-hiérarchique. Selon les deux auteurs, à la différence des rhizomes végétaux, les rhizomes conceptuels permettent des connexions libres et multiples entre les tiges et les lignes. Les rhizomes sont des multiplicités anti-généalogiques et non réductibles à des identités antérieures primordiales. Ils sont des processus, et non des structures. Ils n'ont pas de début ou de fin mais un *milieu* et sont formés de lignes qui se développent dans n'importe quelle direction.

Cela dit, revenons à la transcription analytique présentée précédemment et tentons de faire le lien avec les deux modalités organiques que l'on vient de présenter. De manière anecdotique, on remarque que la transcription ci-dessus (*fig. 30*), à condition d'opérer une rotation d'un quart de cercle, n'est pas sans rappeler l'association des appareils radicaire et caulinaire qui forme une plante racinaire telle que le manioc. En consolidant l'analogie, les différentes suites de cellules excentriques représenteraient les racines tubérisées de la plante, et les cellules nodales la partie caulinaire de la plante vers laquelle tendent toutes les racines. L'image est utile, dans la démarche analytique qui est la nôtre jusqu'ici, pour rendre compte de la multiplicité des éléments musicaux présents dans les pièces de *tule*. Mais elle reste une représentation structurelle, condensée et rigide. Un *calque*, tel un modèle génératif reposant sur une structure profonde (DELEUZE & GUATTARI, 1980 : 20). Or, pour rendre compte d'une forme musicale en tant que processus performatif, en mouvement perpétuel, en recomposition constante, il nous faut passer du modèle du *calque* à celui de la *carte* à entrées multiples. Car si le calque renvoie toujours à une « compétence » (ici, celle du maître de musique à formuler des phrases cohérentes, celle de l'orchestre à jouer synchrones leur cellule, et enfin celle de l'ensemble à produire et enchaîner les séquences), « une carte est affaire de performance » (*ibid.*).

Nous retenons ici trois aspects du rhizome en tant que concept :

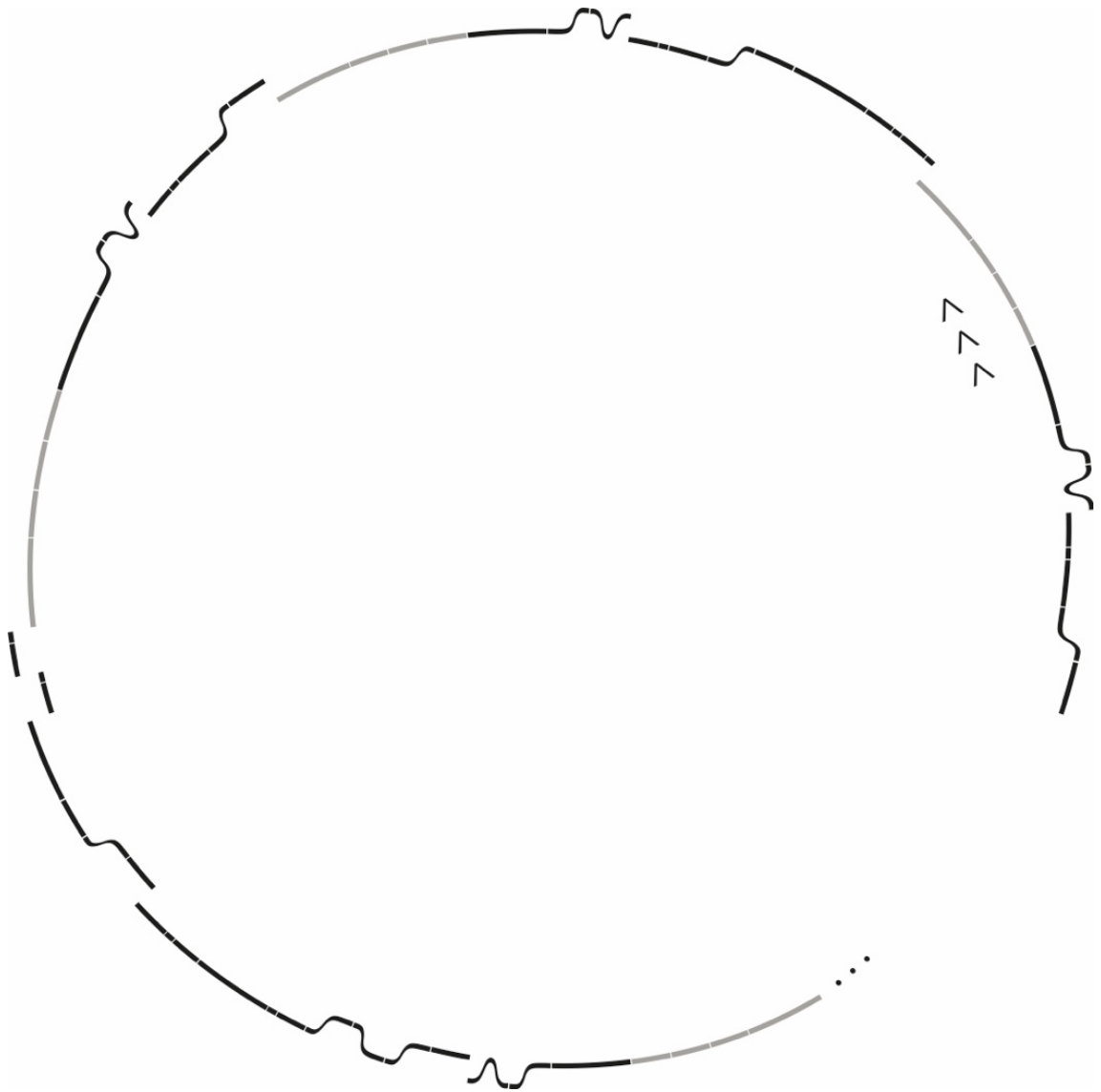
- Sa capacité auto-générative, son immanence
- Son caractère potentiellement infini
- Sa rupture asignifiante : « un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (*ibid.* : 16)

L'arc et le cercle

Quelle forme donner à cette représentation musicale ? Celle-ci doit donner à voir la cyclicité à l'œuvre dans l'enchaînement des séquences. Mais la cyclicité ici n'est pas un retour au même, elle n'est pas une répétition éternelle de l'Un. Cette cyclicité est une dynamique de production de multiplicité, elle est processus de transformation. Répéter, c'est produire de la différence. Sans cette cyclicité, autrement dit sans cette répétitivité, il n'y a pas de variabilité. Concrètement, pour s'en tenir au jeu des *tule*, c'est l'existence des cellules nodales qui conditionne la possibilité des cellules excentriques, et inversement. C'est grâce à son rhizome que le bambou produit des turions qui deviendront chaumes. Et consécutivement, c'est du nœud duquel émerge la pousse que pourra se développer une nouvelle portion de rhizome. L'ensemble produit une *ritournelle*, au sens deleuzo-guattariste du terme : le ritournelle, de par son étymologie, renvoie à la notion de retour. Elle est un tracé qui revient sur soi, qui forme ainsi son territoire. Elle contribue à « la constitution d'un « chez soi » pour un individu ou un groupe » (ANTONIOLI, 2019 : 168). Pour qu'il y ait retour, il faut qu'il y ait éloignement, élanement hors du territoire. Territorialisation implique donc déterritorialisation et reterritorialisation. Retour au territoire, retour au collectif, mais un collectif renouvelé car nourri de l'intervention du maître de musique. Renouvelé ensuite car par l'effet du temps et de l'espace fabriqués par la performance, l'orchestre suit inévitablement sa direction mouvante. À chaque terminaison séquentielle, il se situe à de nouvelles coordonnées de la piste de danse. Il est un peu plus avancé dans le temps déroulé de la danse, un peu plus ivre de bière et de musique. La

performance musicale, prise dans ses liens avec son environnement est « une opération active et créatrice qui consiste à déterritorialiser la ritournelle, à transformer incessamment une inspiration originale tirée de la « couleur musicale » d'un territoire donné » (*ibid.* : 169).

Alors si la philosophie rhizomatique dessine des plans, des lignes directionnelles, nous voyons, pour le cas présent, se former des lignes courbes. Cette ligne courbe est un arc de cercle. Cet arc de cercle est la file des musiciens-danseurs. Elle est la séquence musicale transposée dans l'espace, le temps musical plaqué sur le territoire chorégraphique. Ces arcs de cercle, par leur avancement dans le temps et l'espace, finissent par former un cercle. Puis ce cercle est progressivement recouvert par l'avancée de son arc, rendant impossible la distinction de son commencement et sa terminaison. L'enchaînement des séquences produit ainsi une spirale à diamètre constant, un cercle infini. Représenter ce cercle infini d'un point de vue graphique en deux dimensions n'est pas aisé : le recouvrement permanent du cercle par son arc de cercle mouvant ne peut être rendu que par image animée, et représenter l'ensemble d'une pièce de *tulle* sur un seul cercle dont la ligne serait de multiples fois recouvertes produirait un résultat illisible. Nous ne pouvons que retranscrire un ensemble réduit de séquences enchaînées pour donner à voir la formation d'un cercle tel un aperçu de perspective, en nous arrêtant à l'approche du chevauchement.



meneur
orchestre

Legend:
 — meneur
 — orchestre

The musical notation consists of two systems. Each system has a top staff for 'meneur' and a bottom staff for 'orchestre'. The 'meneur' staff contains a sequence of notes with some triplets (indicated by a '3' above the notes). The 'orchestre' staff contains a series of rhythmic pulses, represented by short horizontal lines with small 'x' marks underneath, corresponding to the notes in the 'meneur' staff. A legend at the bottom left shows a solid black line for 'meneur' and a dashed grey line for 'orchestre'.

Figure 33 - Transcription d'une pièce de tôle comme cercle en mouvement

Trois remarques quant à cette transcription et, plus largement, la description des pièces telle qu'avancée jusqu'ici :

La première est une proposition de parallèles entre cette transcription graphique d'une pièce de *tule* et d'autres éléments présents dans l'environnement direct de ce genre musical. Citons tout d'abord le chapelet aide-mémoire *mba'ekwöwöt* qui n'est autre que la matérialisation de la dimension séquentielle à l'œuvre dans le jeu des *tule*, cette fois-ci non pas à l'intérieur des pièces mais au niveau de l'organisation des pièces entre elles – le niveau de la suite. Sur le plan de la suite formée par une cordelette de coton sont noués différents objets symbolisant une pièce musicale ou un évènement constitutifs de la performance globale. Ce plan se différencie néanmoins de celui de la pièce présentée ci-dessus en ce qu'il possède un caractère fini.

Autre élément, peut-être plus hasardeux : les longs colliers de perle *katsulu* que portent les hommes et les femmes en parure pendant la danse. Ces colliers, ou plutôt ces faisceaux de colliers, se portent en bandoulière, parfois se croisent sur le torse, ou plus rarement se passent autour du cou. Leur forme évoque la cyclicité, leur nombre (car plus on en porte, mieux c'est) la multiplicité, la répétition, l'abondance.

La deuxième remarque tient à souligner que ce cercle infini, s'il rend compte de l'enchaînement continu des séquences au cœur de l'organisation de la performance musicale, invisibilise deux séquences qui, si elle peuvent sembler annexes à la cyclicité des pièces, ne peuvent pas pour autant être ignorées. Il s'agit des séquences d'ouverture et terminale de chaque pièce. Celles-ci sont lancées par le meneur, qui est ensuite rejoint par l'orchestre selon un mode propre à chacune de ces séquences. Elles ont également en commun de marquer le passage du « désordre » à l'organisation (pour l'ouverture) ou inversement (pour la conclusion). La séquence d'ouverture est celle de la stabilisation : le meneur joue une longue séquence à la métrique floue qui bien qu'elle emprunte le vocabulaire des séquences dites excentriques, ne reproduit pas leur régularité métrique et leur syntaxe. Elle débouche finalement sur l'énoncé du motif identificatoire de la suite, signal de l'entrée de l'orchestre qui lui répond par sa cellule prédéfinie [$\Sigma_{\text{orchestre}}$]⁶³.

⁶³ Si l'on prolonge la métaphore végétale du rhizome et du bambou, le maître de danse, en énonçant une première fois le motif est comme le jardinier qui plante une bouture de rhizome qui se développera ensuite pour donner nœuds, bourgeons, et nouvelles sections de rhizome.

Signal également de l'entrée dans la danse, puisque la sortie du « désordre » et la stabilisation métrique sur laquelle aboutit la séquence introductive signifie l'entrée dans la cadence et l'ouverture de la dynamique d'alternance entre les parties. La séquence terminale quant à elle, sert à marquer la fin de l'enchaînement des séquences dans des pièces « à fin ouverte » (DRAPER 1980 : 154 ; cité par BEAUDET, 1997 : 116). Au bout de plusieurs dizaines de minutes en moyenne, le meneur décide que la pièce peut être conclue. Il joue alors un court motif (double croche ; croche pointée ; noire) qu'il répète plusieurs fois, à un *tempo* plus lent. Il « casse » ainsi la cadence (et la danse) et signe la fin de l'alternance. En ce sens, on peut dire qu'il provoque un retour au « désordre » ; à la stabilisation de la séquence introductive succède la déstabilisation de la conclusion. À ce signal, les musiciens de l'orchestre soufflent de longues notes tenues : à la synchronicité de leur séquence collective succède un mouvement asynchrone qui s'épanouit dans une intensité allant *crescendo*. S'en suit un ensemble de cris aigus dont l'intensité est fonction du degré de satisfaction des musiciens. Ces deux séquences se distinguent donc des séquences du « corps » de la pièce en ce qu'elles s'inscrivent contre la dynamique de cyclicité et d'alternance des pièces. Est-ce à dire qu'ils sont deux appendices à la fonction essentiellement utilitaire ? Quoi qu'il en soit, ces séquences initiale et terminale sont absolument nécessaires dans la structure générale de la danse.

La troisième remarque vient prolonger l'observation de la coda faite de cris qui ponctue la conclusion de la pièce. Pour offrir une vraie carte à entrées multiples, il faut y intégrer tous les éléments sonores dans leur dimension spatio-temporelle : non seulement le jeu des clarinettes, mais également le son des sonnailles. Les différents cris et interjections des musiciens pendant la danse. À un autre moment de la soirée, la musique diffusée sur les enceintes amplifiées. Pendant toute la soirée, les conversations, les rires, les jeux des enfants, peut-être les pleurs de l'un d'eux. Périodiquement, le bruit des moteurs des pirogues qui vont et qui viennent. Un chien qui aboie. Au fond le sifflement des insectes et le ronflement du générateur.

Kodj oho

Le meneur a sonné la fin de la première pièce. Les danseurs soufflent une dernière fois dans leur instrument avant de pousser quelques cris d'approbation. Puis ils se dirigent vers le long banc qui leur est réservé. Assis, ils forment la tangente immobile d'un cercle matérialisé un instant plus tôt par leurs mouvements. Plusieurs femmes et jeunes filles arrivent avec Calebasses et seaux en plastique remplis de *cachiri* pour désaltérer les danseurs. Certains danseurs profitent de cette pause pour réaccorder leur instrument, ajuster leur tenue et leurs parures ou aller uriner à l'écart. Deux jeunes danseurs se sont finalement décidés à rejoindre le reste du groupe et finissent de se préparer. Ils ont l'air gênés et mal à l'aise habillés de ce calimbé qu'ils n'ont plus l'habitude de porter.

Une fois les gorges désaltérées, les clarinettes affinées et les parures de circonstances arrangées, il est temps de reprendre la danse. Alors les danseurs se lèvent et rejoignent le cercle de danse en quelques pas. La file se forme à nouveau, les corps sont tournés vers l'intérieur du cercle. Pour la première pièce, les danseurs sont arrivés depuis l'extérieur du village. Ils sont entrés sur la piste de danse déjà en mouvement, déjà entraînés. Cette fois-ci, la danse s'ouvre directement sous les regards de l'assistance. Le meneur Jean-Etienne Couchili commence à jouer une séquence non-pulsée, comme un signal du retour de la danse. Puis le corps toujours tourné vers le centre de la piste de danse, la séquence non-pulsée se stabilise et le corps entre progressivement en mouvement. D'abord le buste s'incline vers l'avant et se redresse dans un mouvement régulier de balancier. Les jambes restent droites, les genoux ne sont que très peu fléchis. Seule la jambe droite sur laquelle est attachée une rangée de sonnailles *kawai* se lève légèrement pour frapper le sol du pied du plat sur les premier et troisième temps de la mesure (cf. transcription des rythmes de sonnailles *supra*). Les bras accompagnent le mouvement du haut du corps en lui apportant progressivement une dimension latérale : tout en maintenant le balancement vers l'avant, le haut du corps se tourne alternativement vers la gauche et vers la droite, suivant la périodicité donnée par le mouvement de la jambe et le son des sonnailles. Autrement dit, à chaque battement du pied correspond un mouvement du buste vers l'avant-gauche ou l'avant-droit. L'extrémité inférieure des clarinettes dessine

un arc de cercle dans l'air qui, plus tard dans la danse, quand davantage de fluidité et d'euphorie guideront les danseurs, se transformera en une lemniscate (8 ou signe infini) légèrement déformée.

Après une ou deux séquences complètes [T + $\Sigma_{\text{orchestre}}$] jouées sur place, soit le temps pour les danseurs de s'aligner sur le rythme et le mouvement impulsés par le meneur, la file des danseurs peut s'ébranler en arc de cercle autour de la piste de danse. Les corps opèrent alors une rotation d'un quart de cercle sur eux-mêmes. Le pas simple sur place exécuté uniquement du pied droit se transforme en une série de six petits pas en alternance pied droit / pied gauche ; une sorte de marche boiteuse suivant le rythme de la cadence. Le bas du corps marque la pulsation. Les sonnailles marquent les temps forts (les trois premiers temps de chaque mesure). Le haut du corps accompagne ce découpage temporel : sur les trois premiers temps, les danseurs avancent le buste baissé vers l'avant, les épaules orientées vers l'intérieur de la piste de danse (soit vers la gauche quand ils évoluent en marche avant dans le sens antihoraire). Les clarinettes sont dirigées vers l'extérieur de la hanche du musicien. Entre le troisième et le quatrième temps, le buste des danseurs se relève. Le bras tenant la clarinette accompagne ce mouvement, levant le coude jusqu'à porter l'instrument à l'horizontal, toujours collé à la bouche du danseur. Sur le quatrième temps, le buste est donc droit et les épaules sont alignées avec le reste du corps.

| | | | |
|-------|---------------------|----------------------------|--|
| 4 | Silence | ∅ | Buste droit, épaules alignées |
| 3 | Croche pointée | Pied gauche en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| | Double croche | Pied droit en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| 2 | Croche pointée | Pied gauche en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| | Double croche | Pied droit en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| 1 | Croche pointée | Pied gauche en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| | Double croche | Pied droit en avant | Buste vers l'avant, épaules vers la gauche |
| Temps | Cadence archétypale | Mouvements du bas du corps | Mouvements du haut du corps |

Les débuts sont hésitants, les pas sont confus. La file des danseurs se distend, certains doivent ralentir la cadence pour éviter de bousculer leur voisin de devant. Parmi les danseurs comme depuis l'assistance, les rires et les remarques fusent.

Puis petit à petit la danse se stabilise, à mesure que la cadence musicale s'installe également. Ponctuellement émaillé d'incidents (une chevillière qui se détache et qu'un musicien tente de rattraper tant bien que mal, une clarinette qui sonne mal que l'on tente de réaccorder en vitesse, une phrase étonnement irrégulière du meneur qui perturbe le reste des danseurs ou une réponse mal cadrée d'un autre musicien qui par contagion, perturbe l'orchestre), un mouvement synchrone et harmonieux s'installe. L'élan des danseurs est amplifié par le « balayage » aérien des longues fibres de palmier-bâche *bilitsi* (*Mauritia flexuosa*) suspendues sur toute la longueur des clarinettes. Elles frôlent le sol quand les corps se penchent et s'envolent quand ils se redressent. D'autres longues fibres, celles-ci arrangées en jupe autour des hanches des femmes, ondulent délicatement sous l'impulsion de leurs pas rapprochés.

Alors quand la danse (dans sa totalité, c'est-à-dire mouvements et musique) trouve son harmonie, son « rythme de croisière » en quelque sorte, alors le *dzalé* lance une exclamation : « *Kodj oho !* », « voilà qui vient ! » - et l'exclamation se répand dans la file des danseurs qui s'exclament à leur retour de cris aigus. *Kodj oho* : nous dansons pleinement ensemble, nous sommes une multiplicité imbriquée. Alors l'orchestre, dans son euphorie, redouble un peu plus d'intensité. L'enchaînement des parties est fluide, la musique est assurée. Les mouvements du haut du corps des danseurs s'amplifient sensiblement. Le volume sonore de l'orchestre s'élève progressivement, de même que le *tempo* général. On voit alors comment la danse acte l'idée d'un « souffle commun » (BEAUDET, 2001) donnant corps et sens à un sentiment d'être ensemble.

Néanmoins, l'intention collective ne signifie pas pour autant une synchronicité parfaite. C'est pourquoi nous parlons de « multiplicité entrelacée ». Nous l'avons mentionné précédemment, la danse est régulièrement ponctuée de petits incidents qui, s'ils altèrent l'impression d'unité au sein du groupe, n'annulent pas pour autant les efforts collectifs. Au-delà de ces incidents aussi exceptionnels soient-ils (c'est-à-dire imprévus dans le déroulé de la danse), la multiplicité au sein des danseurs est bien visible et manifeste. Autrement dit, l'individualité différentielle ne s'efface pas au profit d'une expression collective supérieure. Plus que tolérée, elle est inhérente à cet acte performatif. Cette multiplicité s'exprime de différentes manières :

- Un jeune danseur ajoute à ses colliers en bandoulière, d'autres pièces portées autour du cou de son inspiration
- Un autre danseur frappe fort le sol de son pied droit, faisant résonner d'autant plus les sonnailles qu'il porte
- Encore un autre souffle en léger décalage par rapport au reste de l'orchestre
- Un quatrième souffle fort dans sa clarinette jusqu'à en abimer les anches de son instrument
- Un dernier accentue sensiblement ses mouvements en se penchant et se redressant exagérément.

Ces actes sont volontaires pour certains, et peuvent être interprétés de multiples manières. Mais ces interprétations sont sans doute secondaires – du moins elles ne nous renseignent pas sur la portée de la performance en tant qu'exercice collectif. En réalité, la multiplicité n'est pas une somme d'unités identiques (de danseurs interchangeable) mais bien un ensemble de singularités différentielles (individualités multiples). Danser ensemble ne signifie pas s'aligner parfaitement derrière la figure du meneur. Il s'agit de créer, collectivement, un élan, un mouvement (le cercle). La danse n'est pas une règle, elle est un flux – et ce constat peut s'appliquer à de nombreuses autres formes culturelles sur le moyen Oyapock, dans le champ musical et au-delà. La densité sonore et sociale du cluster des musiciens-danseurs ne tient pas tant dans la parfaite synchronisation des corps (homorythmie des pas et des souffles) que dans l'assemblage des multiplicités individuelles.

La danse reste un exercice exceptionnel de socialité collective, ce qui explique qu'elle soit aussi difficile à mener à bien dans un espace social traversé par de multiples (et parfois brutales) transformations, mais reste si précieuse aux yeux des Teko-Émerillon. Elle est l'expression de l'agencement entre les notions d'individu et de collectif, entre les conceptions de la personne et de la société.

La file, les femmes et le lien

A cette configuration sociale extraordinaire correspond l'originalité de l'organisation spatiale des danseurs. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ceux-ci forment une file évoluant en arc de cercle. Contrairement à ce que l'on observe dans de nombreuses pratiques musico-chorégraphiques collectives en Amazonie, les musiciens-danseurs (les hommes) ne forment pas une chaîne, c'est-à-dire que les hommes ne sont pas liés entre eux sur un plan frontal. Ils sont par contre associés physiquement à leur partenaire féminin sur un plan latéral. Le musicien-danseur tient dans une main la clarinette (*tule'i* ou *tule'uhu* selon les passages) qu'il maintient collée à ses lèvres. De l'autre, il tient l'autre clarinette quand il danse seul, ou l'épaule de sa partenaire quand il est accompagné. Bien que ne jouant pas des instruments, les femmes restent des protagonistes de la performance – en témoigne l'importance du lien physique qui les relie aux hommes. Si les hommes sont les maîtres de la musique, les femmes, elles, sont les responsables de la boisson, la bière de manioc, dont nous soulignons encore ici l'importance cérémonielle.

Les femmes entrent dans la danse après les hommes, une fois que le mouvement collectif est lancé. Hommes et femmes dansent côte à côte. Le bras de la femme est tendu dans le dos de l'homme et sa main se pose sur le haut de la hanche opposée de l'homme. Le bras de l'homme passe sur les épaules de la femme et la main se pose sur l'épaule opposée. Cette double attache « bras dessus, bras dessous » est souple, les bras n'enserrent pas. Les épaules et les hanches ne sont pas jointes, laissant un léger espacement entre les danseurs. Cette tenue tient à la fois du respect du principe de pudeur qui restreint les rapprochements physiques publics, et d'une nécessité chorégraphique. Cette flexibilité du lien permet aux danseurs, hommes et femmes, de suivre leur cadence respective sans se séparer. Si nous avons déjà décrit le pas des danseurs, celui des danseuses s'en distingue sensiblement. Il est dissymétrique comme celui des hommes, il s'apparente à une sorte de boitement. Les femmes accentuent davantage le pied droit que le gauche mais ne le marquent pas de manière aussi ostentatoire – elles ne portent d'ailleurs pas de sonnaillles aux chevilles. En résulte, vu depuis l'extérieur, l'impression d'un pas plus discret et léger que celui des hommes. Elles accompagnent les

mouvements du haut du corps des danseurs mais se penchent bien moins ostensiblement. Alors que l'allure des hommes est claquée sur la cadence syncopée de la musique, celle des femmes est lisse et continue. Cette différence d'allure fait qu'elles se trouvent souvent « en retard » sur leur partenaire. Peut-être peut-on voir dans cette posture, une reconnaissance implicite du rôle prépondérant des hommes dans la danse⁶⁴. Enfin, notons que contrairement à une loi assez répandue en Amazonie qui veut que « les femmes [dansent] à l'intérieur du cercle, les hommes sont à la périphérie » (BEAUDET, 2001 : 65), nous avons plus souvent observé les femmes danser à l'extérieur du cercle. Cette disposition n'est cependant pas systématique et ne semble pas obéir à une distinction selon les pièces ou les suites de *tule*.

Les danseuses sont les femmes des danseurs. Parfois l'une d'elles n'a pas envie de danser, elle est alors remplacée par une cousine ou une parente par alliance. La danse, de par le lien qui unit les couples et les mouvements conjoints, comporte une dimension séductive implicite. Elle induit au plaisir partagé bien que contrôlé et retenu. Si exceptionnelle à plusieurs titres et empreinte de jouissance partagée (pour ne pas dire collective) soit-elle, la danse ne déroge pas au principe de pudeur récurrent dans les sociétés des basses terres amazoniennes (ERIKSON, 2017). L'expressivité des corps n'a de raison d'être qu'en conjonction avec l'impératif de retenue. La fluidité que nous évoquions précédemment ne veut pas dire une permissivité incontrôlée. Le contrôle social est omniprésent, d'autant plus dans la sphère publique de la danse. La formation des couples se doit donc pour cela de respecter les règles de parenté élémentaires – on ne verra jamais un danseur accompagné de sa sœur ou de sa fille.

Si les relations de parenté et d'alliance sont d'une importance évidente dans la formation des couples, celles-ci sont plus floues (ou leur application plus souple) dans la composition de la file des danseurs. On observe que se placent généralement près du meneur ses fils et ses beaux-fils, accompagnés de leur partenaire. Plus loin dans la file se trouvent les membres plus éloignés de la famille et les invités. Mais cet ordre n'est pas rigide et les places dans la danse sont

⁶⁴ Ce constant ne peut en aucun cas aboutir sur une généralisation des rapports de genre chez les Teko. Il n'est valable que pour la description de la musique et la danse.

facilement interverties. Les danseurs entrant et sortant librement de la danse, l'ordre se retrouve régulièrement rebattu. Il change d'une pièce à l'autre, d'une performance à l'autre. Il n'est donc pas non plus spécifique aux parties de la danse. Il permute même au cours d'une pièce quand le sens de rotation de la file s'inverse (antihoraire > horaire ou inversement).

Cette organisation selon les degrés de parenté convoque aussi la notion d'expérience. De fait de la transmission familiale, et plus précisément patrilinéaire des répertoires de *tule*, on comprend aisément qu'à côté du *dzale'et*, ses fils et par extension ses beaux-fils soient les plus expérimentés dans la danse. Leur présence est donc valorisée en amont de la danse (pour la préparation des clarinettes) et pendant la danse. En témoigne ce commentaire recueilli auprès d'un des beaux-fils du *dzale'et* Jean-Etienne Couchili, un bon danseur qui accompagne régulièrement son beau-père :

« Je n'avais pas envie de danser aujourd'hui. Mais ma femme n'était pas contente que je ne veuille pas danser avec elle. Mon beau-père est venu me chercher avec mon frère [également marié à l'une des filles du *dzale'et*] pour me demander de danser avec sa fille et de l'aider à préparer les *tule* pour le reste de l'orchestre ».

Reste que l'expérience, concept abstrait, n'est pas exprimée comme telle. C'est une qualité qui est exprimée par une appréciation qualitative. On dira d'untel qu'il danse bien (*opolahadjakatu*) ou qu'il produit un bon son (*odzopikatu*)⁶⁵. Si la structure musicale opère une nette distinction entre le meneur et le reste de l'orchestre, l'agencement chorégraphique dessine une gradation plus subtile.

L'absence de lien physique ne veut pas dire l'absence de relation pour autant, aussi invisible soit-elle. On le voit quand une « erreur » ou un faux-pas peut rapidement avoir une incidence sur l'ensemble de la file des danseurs. Par inversion de perspective, l'absence de lien peut être éludée de manière positive : cette déliaison devient ainsi l'affirmation de l'importance du lien homme-femme /

⁶⁵ *opolahadjakatu*

o-polahadj-(a)-katu

3^{ème} pers-verbe-(cheville de liaison)-intensif

il-danser-bien

odzopikatu

o-dzopi-katu

3^{ème} pers-verbe-intensif

il-faire sonner-bien

mari-épouse en tant que cellule autonome s'inscrivant par ailleurs dans un continuum social, certes atomisé, mais capable de se mouvoir collectivement pour « faire communauté ». Ce postulat trouve un certain écho dans l'organisation spatiale des lieux de vie. L'habitat collectif n'existe, on lui préfère la formation de villages réduits où l'unité de regroupement (le foyer) est celui de la famille nucléaire. En témoigne la petite vingtaine de villages teko-émerillon où vivent les quelques centaines d'habitants de la rivière Camopi. À la manière du fleuve qui relie les différents villages, ce sont le tracé et le flux impulsés par le mouvement qui unissent les différentes cellules de danse (les couples et plus rarement les hommes seuls). Plus qu'un *lien* manifeste et physique entre personnes, la danse crée un *liant* immatériel mais vécu collectivement.

Quelques variations autour de la répétition

Nous observons donc dans la danse une affirmation forte mais subtile d'un sentiment collectif. La musique et la danse apparaissent comme un *entraînement* collectif, dans les deux sens du terme. A la fois car cette forme musico-chorégraphique *entraîne* les danseurs dans un mouvement commun, elle les emporte vers l'euphorie et le plaisir partagé ; mais également dans le sens où la danse s'apparente à une forme de gymnastique (exercice corporel) des dynamiques sociales et sociétales. La musique des pièces de *tule* se développe selon une logique de séquentialité où la réitération est omniprésente. Dans sa dimension performative, elle devient *répétition* au sens théâtral du terme. On répète et l'on s'entraîne pour améliorer, pour approfondir ou transformer. La répétition n'est donc pas la copie de l'identique. La répétition est en soi production et renouvellement – ici, on produit du sens social. De plus, le jeu de mot intentionnel du titre de cette partie vise à poser un principe que l'on a déjà pu illustrer dans les paragraphes précédent et qui le sera encore dans le raisonnement suivant, soit que la répétition ne peut être séparée de la variation et ce à deux niveaux :

- la répétition implique la différence : « dans une musique où chaque unité de base est exactement comme la précédente et où les unités de base, si prises

hors du temps et placées l'une sur l'autre, sont identiques (...), chaque répétition est toujours différente, car le temps dans lequel elle se produit est nouveau » (DANIELSEN, 2006, cité par BUTLER, 2014 : 190)

- plus pragmatiquement, la musique des *tule* est caractérisée par l'alternance entre parties répétées et parties en variation, particulièrement dans les thèmes joués par le meneur.

Première variation – Le collectif et la personne

La répétition est avant tout le fait de l'orchestre, du collectif. Elle est manifeste dans la cadence, dans les cellules orchestrales, dans les pas des danseurs. Cette répétition limite toute forme d'expression individuelle, au-delà des formes marginales que nous évoquions précédemment (dans les variations d'intensité du souffle et des mouvements). Pour engendrer le mouvement collectif, l'orchestre se doit de respecter ce principe de stricte répétition formelle. L'individu n'est pas nié, mais toute éventuelle démonstration personnelle doit rester anecdotique et n'est tolérée que dans le cadre de la répétition périodique simultanée de la partie orchestrale. Dans ce sens, on peut dire que l'orchestre forme le lit de la performance, le fond des pièces de *tule*. La répétition, en tant que procédé musical moteur des parties orchestrales, serait donc vecteur d'un sens commun, voire d'une conscience collective.

La théorie dualiste classique, sous-entendue occidentale, veut que le *fond* s'oppose à la *figure* et que par encodage sociologique, le fond renvoie au collectif quand la figure est le signe de l'individu (TAGG, 1994). Est-ce à dire que, si le *fond* est l'œuvre de l'orchestre, la *forme* est celle du meneur, du *dzale'et* ? Rien n'est moins sûr tant le jeu de ce dernier, aussi soliste soit-il, peine à recouvrir les critères du thème et de la mélodie comme expression individuelle. Comme nous l'avons analysé, le jeu du maître de musique conjugue répétition motivique et variation incrémentale. La première moitié de la formule, à savoir le motif et sa répétition périodique doivent être replacés dans une logique historique et cosmologique plus large. Ce qui ne dit pas la performance (elle le sous-entend), c'est la genèse et l'antériorité du motif. Le motif d'une suite, et *a fortiori* d'une pièce, est le produit d'une transmission intergénérationnelle. Dans le schéma idéal, ce savoir est

transmis de père en fils, et ce sur plusieurs générations. Chaque *dzale'et* est donc l'héritier d'une tradition familiale dont le cheminement est le reflet de la trajectoire historique des familles formant l'ensemble culturel teko-émerillon. La tradition prend ici forme en tant que processus de transmission verticale par imitation. La répétition de cette tradition assure son « succès culturel » en même temps qu'elle réactualise son antériorité (MORIN, 2011). La répétition en tant que diffusion d'une forme reçue par transmission tend donc à occulter la part d'individualité au profit d'une perspective historique qui le dépasse. Il convient néanmoins de reconnaître la part de flexibilité (et donc de variation) inhérente à la transmission. Pas plus que la répétition périodique dans le temps de la danse n'est la copie du même, la répétition « traditionnelle » verticale, c'est-à-dire intergénérationnelle, n'est pas exempte de changement. Il serait pour cela très instructif de pouvoir comparer le jeu des *dzale'et* actuels avec celui de leurs pères – exercice que nous sommes malheureusement dans l'impossibilité de réaliser faute d'enregistrements antérieurs. Restons-en à l'idée que, pour assurer son succès, la quantité de la transmission semble plus importante que sa qualité (*ibid* : 136). Si variation il y a, celle-ci se doit néanmoins de respecter les codes de la forme musicale pour s'assurer crédibilité et efficacité. La part d'agentivité du musicien s'exprimant dans la transformation de l'objet de tradition est donc nécessairement soumise à des principes qui encore une fois le dépassent.

Quant à la genèse des pièces de *tule*, celles-ci situent leurs origines dans la mythologie et l'inspiration chamanique. Certains chants portent clairement leur inscription mythique, à l'exemple du chant *pananatsakai* étudié précédemment. Il révèle même l'origine du jeu des clarinettes : les premiers Teko seraient arrivés en Guyane par la mer, sur le dos d'un caïman, en soufflant dans des tubes de bambou (Joachim PANAPUY, communication personnelle, 2016). D'autres chants des suites *tule* sont dits d'inspiration chamanique : ils auraient été appris par le chamane lors d'un songe ou d'un voyage dans le monde des esprits puis rapportés aux humains. Cette inspiration n'est pas propre aux pièces de *tule*, elle en va de même pour les chants de guérison ou d'initiation rituelle (*maraké*, cérémonie des premières règles). Cette genèse renforce donc la fixité et l'importance de la répétition de ces pièces, au détriment de l'affirmation individuelle de la personnalité.

La question de la variation incrémentale, complémentaire de la répétition, est plus ambivalente. Une étude cognitive approfondie serait ici nécessaire pour tenter

de révéler les mécanismes mentaux, mémoriels et décisionnels opérés en temps réel par le *dzale'et* – si tant est qu'une étude de ce genre parvienne réellement à percer l'intentionnalité du musicien en performance. Quoi qu'il en soit, les arguments développés dans les paragraphes précédents font du jeu du *dzale'et* un espace laissant peu de place à l'expression de la personnalité. Bien que nous ne soyons pas en mesure de préciser les mécanismes psychosociaux mis en œuvre par le meneur dans les variations qui entourent le motif, l'existence même de ces variations ne suffit pas à prouver qu'elles sont l'énonciation d'une individualité. Difficile donc de définir le jeu du *dzale'et* comme la *figure* qui se distingue du fond orchestral. Par le recours à la répétition (et son corolaire variationnel) mais dans des modalités différentes de celles de l'orchestre, le *dzale'et* s'inscrit dans un espace socio-historique (mythe, chamanisme, transmission intergénérationnelle) qui contraint son individualité. Le jeu du *dzale'et* n'est pas figuratif, il est relationnel : il fait le lien entre de multiples réalités.

Deuxième variation - L'abondance

Nous l'avons dit, la durée d'une pièce, c'est-à-dire la quantité de répétition d'un motif et ses variations, est de la responsabilité du meneur qui en donne la conclusion. La temporalité de la danse n'est donc pas motivée par une contrainte extérieure. Par ailleurs, les performances hors cérémonie auxquelles on assiste aujourd'hui, ont au contraire tendance à vouloir raccourcir le temps de la performance pour la faire rentrer dans un format acceptable pour un public non-familier. La motivation à la danse est la recherche d'un plaisir collectif et d'une forme d'ivresse par le son et le mouvement. Cette motivation est donc inhérente à la danse, au jeu bien réglé des clarinettes, aux pas bien cadencés des danseurs, ainsi qu'à ce qui rend possible la danse plus largement : la boisson des femmes, le plaisir de l'assistance.

La sensation de plaisir, comme celle d'ivresse ou d'état transformé peut être difficilement saisissable pour le chercheur du fait de son incapacité à « entrer dans la tête » des personnes qu'il observe. Il peut néanmoins le constater et en déduire certains aspects de par sa propre expérience. En s'insérant dans la file des danseurs, en ingurgitant avec plaisir toutes les calebasses de *cachiri* que les

femmes nous offrent, le chercheur peut partager le plaisir de la danse et l'ivresse de la bière. Cette expérience du plaisir partagé est sans aucun doute un moyen efficace de dépasser les limites de l'observation. Le plaisir est par ailleurs une notion que l'on peut reconnaître aisément, aussi triviales soient ses manifestations : dans les exclamations des musiciens-danseurs et de l'assistance, dans les rires, dans la générosité des mouvements, dans la durée des pièces, dans l'intensité des souffles. Le plaisir, en tant que satisfaction des besoins, est aussi une notion que l'on invoque d'autant plus assurément qu'elle a été consacrée par les études antérieures sur les « sociétés d'abondance » (SAHLINS, 1976).

Répéter serait donc un refus de l'accumulation ? Si l'on en croit la définition des « sociétés d'abondance », le refus de la richesse et de l'accumulation en est un principe cardinal. Si richesse il y a, celle-ci n'est que passagère et vite consommée⁶⁶. Comment se manifesterait le refus d'accumulation dans le champ musical des *tule* ? Peut-être peut-on trouver quelques éléments de réponse dans l'architecture minimaliste des parties et dans le contrôle de l'émergence de la figure que nous évoquions précédemment. Il s'agirait là d'un refus de la mélodie établie et ou de la multiplication des parties au profit d'une esthétique de la répétition et de la variation impulsée par la dialectique orchestrale de l'alternance entre *solì* et *tutti*. En ce sens, la répétition et la non-accumulation s'alimentent mutuellement : la répétition permet la non-accumulation de par sa nature auto-générative – le musicien n'a pas besoin de disposer d'un stock important de formules mélodiques puisqu'il peut créer des séquences à l'infini par répétition et dérivation d'un motif ou d'un court refrain original. Inversement, le refus de l'accumulation favorise la répétition : à partir de peu, la répétition et l'indissociable variation permettent de produire en abondance.

L'économie d'abondance des sociétés des basses terres amazoniennes a pour caractéristique remarquable de s'appuyer sur une quantité de travail limitée afin de produire l'ensemble des denrées nécessaires pour assurer la subsistance alimentaire des personnes (CAILLE, 2001). De la même manière pourrait-on dire

⁶⁶ Il n'y a qu'à voir les réactions désespérées voire outrées des métropolitains vivant à Camopi constatant la vitesse à laquelle les Teko et les Wayãpi dépensent les quelques billets que leur offrent les allocations familiales chaque mois, quand les premiers essaient, dans un élan à la fois bienveillant et paternaliste, d'expliquer aux seconds l'intérêt de l'épargne pour éviter les fins de mois difficiles.

que l'esthétique d'abondance dans la musique collective s'appuie sur un effort cognitif mesuré pour donner corps à la pièce de danse ⁶⁷. Il est fort probable que les observateurs occidentaux des siècles derniers qui virent dans les savoir-faire matériels et l'économie alimentaire des villages amérindiens, un signe de paresse ou de pénurie, aient considéré la musique de *tule* comme toute aussi pauvre, « lugubre » et « triste » (FERNANDES, 1953a). Précisons bien entendu que la « quantité de travail limitée » et « l'effort cognitif mesuré » ne représentent en aucun cas une appréciation qualitative de l'activité des personnes concernées : le travail de l'abattis, la pêche (particulièrement à l'épervier) et la chasse d'un côté, la coordination du souffle dans les clarinettes et des mouvements de la danse de l'autre, sont des affaires demandant une véritable endurance physique – loin de nous l'idée d'entretenir le fantasme d'une prétendue paresse amérindienne. Ce double constat cherche uniquement à souligner le primat de la valeur du loisir (et du plaisir) sur celle du travail caractéristique des sociétés d'abondance.

En somme, si de la bouture naît la plante, la pièce musicale naît du motif. Comment situer la répétition dans ce schéma de pensée ? Notre analogie entre le monde végétal et la musique touche sans doute ici à ses limites. Ce raisonnement nous semble tout de même suffisamment pertinent pour faire de la pratique des *tule* une manifestation culturelle d'une société du loisir. De là à affirmer que la répétition est une expression de l'abondance, il n'y a qu'un pas que nous franchissons assurément.

⁶⁷ Cette analogie n'est pas le produit d'une dialectique informative recueillie *in situ* mais le fruit d'une réflexion *a posteriori*. Bien que n'ayant pas fait l'objet d'une formulation verbale explicite sur le moment, il n'est resté pas moins qu'elle nous semble être éclairante des modes d'être et de pensée de la société teko.

Troisième variation – Un rapport esthétique au monde

Dans son étude des suites *tule* des Wayãpi du haut Oyapock, J.-M. Beudet écrit :

« Certes, on peut distinguer une subtile gradation entre les suites orchestrales d'emprunt reconnu et les suites les plus anciennes où la répétition est plus marquée. Mais, plus que de signer une histoire des *tule*, la répétition est un paramètre formel qui à son tour contribue à distinguer les sphères socio-musicales : plus on monte dans les sphères sociales et plus la répétition est forte » (BEAUDET, 1997 : 117).

Pour l'auteur, la répétition dans les basses terres amazoniennes est un choix esthétique. Appliquée à la maison, elle est vecteur d'émotion et de plaisir partagé, particulièrement sensible lors des danses où musiciens et spectateurs y sont plongés toute une nuit. Ce que nous dit également la remarque ci-dessus, c'est qu'il existe un lien de proportionnalité entre la quantité de la répétition et le niveau d'intégration sociale auquel correspond chaque répertoire musical. La répétition est ainsi la plus élevée pour les suites orchestrales et les grands chants dansés qui correspondent aux sphères respectives de la faction, du village, voire du groupe de villages proches.

Ce principe peut sans aucun doute être adapté à la réalité socio-musicale des Teko du moyen Oyapock. Répéter, produire de la quantité est indéniablement un trait caractéristique des suites *tule* – la différence avec l'exemple wayãpi résidant davantage dans l'organisation des sphères sociales plutôt que dans la logique-même de la répétition. Plus qu'un principe, la répétition est donc une dynamique : par la répétition, on crée un sentiment d' « être ensemble » et de plaisir partagé. Est-ce à dire que la socialisation passe par la répétition ? La réponse est affirmative du point de vue de la temporalité et de la diffusion : comme nous l'avons présenté en début de chapitre, le degré de permanence, c'est-à-dire de répétition dans le temps long, est plus important pour les pratiques collectives que sont les *tule* que pour les chants individuels. Cela reste vrai au niveau de l'organisation formelle des répertoires, tant la répétition est un principe cardinal de la structuration des pièces de *tule*, pratique instrumentale socialisatrice par excellence. En somme, cette logique semble vouloir dire : « ce qui nous fait et nous distingue en tant que Teko, c'est ce que l'on répète ». La répétition est donc un opérateur de la gradation sociale

de l'individu au collectif ; elle est également un marqueur des relations entre le groupe et l'extérieur. Si la répétition *dans* et *de* la musique est un vecteur de socialisation, qu'en est-il des autres répertoires musicaux ? Qu'en est-il de ces musiques importées et amplifiées qui ont remplacé le son des clarinettes dans les réunions de boisson d'aujourd'hui ?

CHAPITRE 8

DU ZOUK

Zouk : quelle(s) musique(s) ?

S'il était possible de survoler les villages du moyen Oyapock en ce début de XXIème siècle, en particulier une soirée de saison sèche et d'en capter la musique qui en émane, le paysage sonore qui en résulterait pourrait surprendre l'auditeur familier ou non des musiques amazoniennes. Ce curieux virtuel n'entendrait pas tant le son des clarinettes *tule* et des sonnailles des danseurs que nous évoquions dans le chapitre précédent. De cette polymusique artificielle émergerait plutôt les sonorités et les rythmes des musiques caribéennes, faites de batteries, de guitares électriques et de synthétiseurs. En s'approchant des villages, on se rendrait compte que le son de ces instruments est diffusé par des enceintes amplifiées, de différentes tailles et de différentes puissances, et l'on verrait des groupes de personnes, adultes, jeunes et enfants, réunis dans l'écoute de ces musiques. On pourrait y reconnaître la signature rythmique de certains genres musicaux caribéens. Si l'ambiance est bonne, alors on pourrait y voir quelques couples effectuer quelques pas sur la piste de danse, voire même quelques hommes seuls. En s'approchant encore un peu plus, on distinguerait peut-être un smartphone entre les mains d'un jeune homme qui contrôle la musique diffusée. Dans les mains des hommes et des femmes formant l'assistance, les cannettes de bières

succéderaient aux calebasses de cachiri. Puis quand tous auraient bien dansé, bien bu et bien ri, la musique s'arrêterait alors que le générateur finirait de brûler les dernières gouttes de carburant.

Ce que nous appelons « musiques caribéennes » en référence aux musiques écoutées majoritairement lors de ces festivités recouvre un large champ musical qui englobe des genres musicaux en provenance des Antilles françaises (Guadeloupe, Martinique), des Grandes Antilles (Haïti, République dominicaine, Jamaïque) et du littoral guyanais. Parce qu'il est sans aucun doute un genre musical profondément implanté dans les pratiques musicales en Guyane et qu'il est la principale bande sonore des festivités sur l'Oyapock, nous choisissons de nous intéresser ici principalement au zouk – nous parlerons ainsi de *musiques de zouk*. Le terme « zouk » en lui-même vient du créole martiniquais où il est un synonyme de « festoyer ». Il désigne aussi les bals où l'on danse au son de la musique enregistrée. Ce n'est que dans les années 1980, avec le succès du groupe guadeloupéen Kassav, que le « zouk » devient également un genre musical (GUILBAULT, 1993 : xv). De la même manière que le *tule*, le zouk désigne donc à la fois une catégorie musicologique, ainsi que l'espace et le moment de la musique et de la danse. Parler de « zouk » c'est aussi se référer à un réseau d'influence culturelle caribéen et créole, qui fait du genre musical « zouk » le produit d'une somme d'autres genres (biguine guadeloupéenne, konpa ⁶⁸ et kadans haïtiens, merengue dominicain, calypso trinidadien, gwoka guadeloupéen). Sous l'étiquette « zouk », l'on se réfère donc à un ensemble de *musiques régionales* ou de *musiques caribéennes*. En se référant de la sorte aux musiques écoutées dans les villages du moyen Oyapoc, on indique alors avant tout l'origine géographique de ces musiques et les réseaux régionaux d'influence culturelle qui les nourrissent.

Parler de zouk sur le moyen Oyapock, c'est également se pencher sur la dynamique d'emprunt culturel à l'œuvre dans ces pratiques musicales. Au-delà de la question de leurs origines, on peut donc également désigner ces répertoires

⁶⁸ On peut trouver le terme « konpa » écrit de différentes manières : « kompa », « compas », ... Le nom de ce genre musical, originellement appelé « konpa-dirèk » et raccourci au fil du temps en « konpa », sera transcrit dans les pages suivantes selon les principes de graphie du *kreyòl*/haïtien et suivant l'usage qui en est fait dans les titres des pièces musicales et dans les écrits relatifs à ce genre musical.

comme des *musiques exogènes, allogènes* voire *importées*⁶⁹. En les présentant comme telles, on met en évidence les mouvements d'intégration et d'adaptation conférant à ces musiques une place dans le panorama musical local. Parler de *musique importée* sous-entend également l'action des *importateurs*, c'est-à-dire des acteurs (principalement les jeunes, comme nous le verrons) favorisant la circulation de ces musiques jusque dans les villages. Car ces musiques sont également *enregistrées* et *amplifiées* : dans leur environnement amazonien, ces musiques sont indissociables des systèmes de stockage, de reproduction et de sonorisation permettant leur diffusion.

La musique enregistrée est souvent présentée comme opposée par essence à la musique non-enregistrée : un son enregistré pourrait être reproduit indéfiniment et en n'importe quel point du monde, à la différence d'un son non-enregistré ne pouvant être entendu qu'une seule fois - ce que M. Schafer a théorisé sous le terme de « schizophonie » (SCHAFFER, 1994 : 90-91). Néanmoins, chaque pièce de musique, qu'elle soit produite par le souffle d'un homme ou l'impulsion d'une machine est la réitération d'une source, réitération conditionnée par le savoir-faire du (des) musicien(s) et l'ambiance du moment. La question de la répétition et de la reproduction ne semble pas être un critère efficace de distinction entre les musiques enregistrées et celles qui ne le sont pas. Ce qui différencie ces musiques n'est pas leur *originelleté* : toute musique possède sa source qu'elle soit humaine ou non-humaine, historique ou mythique ; et étudier la trajectoire d'une musique depuis sa source c'est bien entendu mettre en valeur des processus et des dynamiques qui la traversent (emprunt, transformation, etc). Un moyen efficace de caractérisation de ces différentes musiques, et *a fortiori* de distinction analytique, est donc de s'intéresser à la technique de production sonore qui leur est propre (organologie, mise en jeu). Pour le cas des musiques qui nous occuperont dans les prochaines pages, une telle approche permet aussi de conférer aux appareils technologiques utilisés (smartphones, ordinateurs, amplificateurs et haut-parleurs) le statut d'instruments de musique, au DJ un rôle de musicien à part

⁶⁹ Nous utilisons ici les termes « allogène » et « exogène » de manière interchangeable pour parler d'une pratique culturelle venue de l'extérieur. Notons cependant que l'expression de « musiques allogènes » se réfère à l'existence d'une forme culturelle étrangère pratiquée depuis peu sur un territoire, et possédant des caractéristiques qui la distinguent des autres éléments culturels locaux, quand celle de « musiques exogènes » renvoie plus simplement à leur origine extérieure.

entière, et aux pièces de musiques enregistrées une nature de matériau non-fini, malléable et conditionné par l'intentionnalité (pour ne pas dire l'agentivité) des musiciens.

Musiques régionales importées et amplifiées : la définition que nous tentons de formuler de ce champ musical se rapproche sensiblement de l'expression de « jeune musique » telle que la présente J. Mallet pour parler du *tsapiky* de Madagascar. Une « jeune musique » peut se définir selon quatre critères : (1) une émergence en situation de crise, (2) une relation étroite avec les technologies modernes de reproduction et de diffusion, (3) la fusion de sources d'origines et d'époques diverses, et (4) le partage par un public socialement hétérogène (MALLET, 2004 : 485). Le champ musical *importé* et *amplifié* peut s'apparenter à une « jeune musique », à condition de considérer le recul du jeu des clarinettes *tule* comme une situation de crise – point sur lequel nous tenons cependant à faire preuve de mesure. A la différence de la « jeune musique » malgache, rappelons toutefois que les musiques caribéennes jouées à Camopi ne sont pas des créations endogènes mais bien des genres musicaux importés. Il n'en reste pas moins que la notion de « jeune musique » permet de préciser un peu plus les contours du champ musical que nous cherchons à définir. Avant de rentrer dans l'analyse musicologique du champ musical du zouk et des genres musicaux associés, nous nous intéresserons dans un premier temps aux modalités sociales et techniques du jeu de ces répertoires. Nous chercherons ainsi à décrypter l'hétérogénéité du public de ces musiques, en nous intéressant particulièrement aux jeunes, une classe d'âge « périphérique » qui joue pourtant un rôle central dans l'adoption de genres musicaux exogènes. Les jeunes sont également les spécialistes des technologies de reproduction sonore : nous verrons, après un détour par l'histoire mondiale du DJing, dans quelle mesure la jeunesse camopienne s'inscrit dans cette mouvance globalisée en adoptant et adaptant les objets culturels et les outils techniques à leur disposition. En parlant de la jeunesse d'aujourd'hui, il s'agit également d'éclairer la jeunesse d'hier qui, bien que devenue adulte, a néanmoins joué un rôle pionnier dans les premiers moments de la musique amplifiée à Camopi. Nous nous pencherons ensuite sur les répertoires musicaux joués lors des réunions de boisson et aux caractéristiques musicologiques de ces musiques allogènes. De la reproduction à la diffusion, nous nous intéresserons enfin aux technologies d'amplification : quels dispositifs sont utilisés pour jouer les musiques de zouk

dans les villages du moyen Oyapock ? Qu'est-ce que l'amplification fait à la musique ? Ces questions nous permettront de placer l'utilisation de ces outils d'amplification dans le champ d'étude des *sound systems*.

Une affaire de jeunes

Les réunions au son d'un électrophone diffusant de la musique enregistrée rassemblent un public variable selon les occasions. Les plus petites et les plus courantes d'entre elles convoquent la famille élargie, une échelle qui correspond souvent à celle du groupe de résidence, l'unité sociale minimale pour les célébrations. Cette unité sociale regroupe donc hommes et femmes, adultes et jeunes, liés par des liens de parenté. Les festivités se déroulent dans un espace au centre du village où sont installés les bancs sur lesquels l'assistance est invitée à s'asseoir. Cette place délimitée forme le mitan de l'espace festif autour duquel gravitent d'autres aires secondaires : là où sont entreposées les grandes marmites de bière de manioc, là où est parfois installé le système de sonorisation, et là où se regroupent les jeunes. En s'installant en marge du centre des festivités, les jeunes matérialisent leur distance par rapport au monde des adultes ⁷⁰. Ils forment une espèce d'antichambre à l'espace de leurs aînés, car ces jeunes forment une catégorie à part dans les tranches d'âge et les strates sociales. Ils ont entre quinze et vingt-cinq ans, parfois un peu plus. Ils ne sont plus des enfants (*pitāng*), ils sont de jeunes hommes qui se trouvent entre l'adolescence et l'âge adulte (*djapadjuka*). Ils ne sont pas mariés et n'ont pas d'enfants, mais tous ont atteint la maturité physique. Cette catégorie des jeunes hommes se définit comme un réseau relationnel et d'influence. En tant que jeune, on est en capacité de se regrouper avec les autres jeunes lors des réunions de boisson dans les villages. On est également en âge de se retrouver pour des réunions distinctes de celles des adultes, parfois en dehors du village – sur la dalle de béton faisant office de place des fêtes ou le terrain de football du bourg de Camopi ou autour des petits commerces. Ces

⁷⁰ Selon les configurations, les femmes sont également parfois installées en retrait du centre des festivités ou partagent la place centrale avec les hommes adultes.

réunions sont d'importants lieux de socialisation permettant le partage d'une expérience commune centrée sur le rapport au monde extérieur : celle d'une génération, davantage que ses aînés, passée par les bancs de l'école et du collège publics français et pour une partie d'entre eux, par le lycée. La scolarisation implique pour ces jeunes une éducation en dehors du cercle familial et villageois. Le temps passé à l'école, puis au collège et enfin au lycée représente autant de temps qui n'est pas consacré à la vie au sein du noyau familial et à la transmission de savoirs dits « traditionnels ». Écoles et collège étant implantés au cœur du bourg de Camopi, cette scolarisation amène les enfants à se déplacer plusieurs jours par semaine en dehors de l'espace du village. La commune de Camopi ne comptant pas de lycée, l'enseignement secondaire des jeunes se poursuit au sein d'établissements situés sur le littoral guyanais, à Cayenne et Kourou. Cette « sortie du village » se résume souvent à une forme de dilemme, elle représente à la fois une épreuve et une aubaine : vivre la majeure partie de l'année loin du cercle familial et du village. La difficulté de s'adapter à un nouveau mode de vie se conjugue avec l'attraction exercée par la modernité occidentale – une ambivalence d'autant plus prégnante qu'elle intervient à une période de définition et de construction des coordonnées sociales de ces jeunes.

Le temps de la jeunesse se caractérise donc par des formes de sociabilité et des habitudes particulières. Il est le prolongement de l'enfance par la continuité de la scolarisation à laquelle les jeunes générations de Teko n'échappent guère aujourd'hui. Mais à la différence de l'enfant, le jeune est explicitement conduit à se construire en tant que personne et se former à la vie adulte. Un certain nombre de « passages obligés » sont les jalons de la transformation de l'enfant en adulte : le *maraké*, l'initiation qui prépare le jeune à devenir adulte ; l'arrangement du mariage puis la naissance du premier enfant. Ils forment un cadre, ou plutôt un balisage relativement rigide guidant l'individu soutenu par la collectivité dans son entrée dans l'âge adulte. L'accession à la paternité est donc le marqueur de fin de la période de la jeunesse. Si la jeunesse se caractérise structurellement comme la période allant de la puberté à la paternité, la définition de la jeunesse comme un espace de sociabilité ne saurait s'y réduire. Notre hypothèse est que la jeunesse teko contemporaine est porteuse de façons particulières d'être ensemble, et ce à deux niveaux. Premièrement, car elle tend à s'affranchir des formes de contrôle social qui régissent à la fois l'enfance et l'âge adulte. En ce sens, elle représente une forme

de socialisation alternative. Deuxièmement, car de par son ouverture sur l'extérieur et l'expression de sa modernité, la jeunesse agit comme une force créatrice dans les pratiques socio-culturelles.

Parler d'une socialisation alternative implique nécessairement de définir le groupe social des jeunes par contraste : ils ne sont ni enfants ni adultes. Cela ne signifie pas pour autant qu'il existe dans cette population une forme d'opposition au monde des adultes. La jeunesse, dans sa généralité, n'est pas marginalité. Il n'y a pas dans cette catégorie de la jeunesse d'expression d'un sentiment de refus du contrôle social ou de rejet du mode de vie des aînés et des anciens, avant tout puisque cette catégorie de la jeunesse est acceptée par la société. La jeunesse n'est pas rupture, elle est une forme de déterritorialisation (qui sous-entend une reterritorialisation future, à l'âge adulte). En ce sens, cette jeunesse s'inscrit dans un processus social duquel elle ne saurait totalement s'émanciper. La jeunesse est un moment qui aboutira inévitablement par l'entrée dans l'âge adulte : du centre du monde social teko-émérillon que sont la famille nucléaire et la vie adulte, la jeunesse en occupe la périphérie. Ajoutons également que cette définition de la jeunesse est circonstancielle : elle est le reflet d'une histoire sociale qui rend possible l'existence d'une telle catégorie. Cette histoire est celle de la scolarisation que nous évoquions précédemment mais plus généralement, des transformations sociales à l'œuvre chez les habitants du moyen Oypock ⁷¹. Enfin, la jeunesse est un espace périphérique de socialisation à la fois secondaire et horizontale. Elle est secondaire car elle expérimente les limites de la socialisation primaire des adultes vers les enfants. Cette catégorie prend forme en tant que réseau relationnel d'individus tendant à s'affranchir en partie des logiques de parenté. Elle est horizontale car elle se produit exclusivement entre pairs, entre jeunes. Cette dimension réticulaire rend donc relativement floues et perméables les frontières de cette catégorie. Il n'est pas rare, par exemple, de voir de jeunes parents conserver leurs habitudes de jeunesse, suscitant la réprobation de leurs aînés. Car être jeune, ce n'est pas seulement avoir un certain âge et se positionner en périphérie du monde adulte.

⁷¹ L'excentrement créatif de la jeunesse est un phénomène ancien qui se reproduit pour chaque groupe d'âge portant les attributs de la jeunesse. Ce que nous décrivons pour les habitants du moyen Oypock est par ailleurs largement valable pour ceux du bas et du haut Oypock.

Être jeune c'est également par un ensemble de pratiques, devenir le vecteur d'une modernité alternative dans la communauté. Cette socialité se matérialise dans des espaces situés précisément en périphérie du reste de la société :

- Les bancs les plus éloignés de la place centrale lors des réunions de boisson dans les villages rassemblant toutes les générations
- Les espaces liés aux sports collectifs : le terrain de football du bourg de Camopi et la salle polyvalente attenante, ainsi que les terrains de football et de volleyball improvisés dans les villages
- La dalle de béton faisant office de place des fêtes et les abris du débarcadère du bourg de Camopi
- Les environs des commerces (les terrasses étant réservées aux adultes)
- Les carbetts laissés à l'abandon, les quelques maisons non-habitées du bourg.



Figure 34 - Trois jeunes Wayãpi et un jeune Français posent sur une pirogue lors du tournage d'un vidéoclip musical. Entre eux, un système de sonorisation portable joue le titre sur lequel chantent Fernando « Willjahman » Yakali et Martial « C-DHJI » Yakali [ce dernier hors cadre]. Saut Kumalawa, décembre 2017.



Figure 35 - Le terrain de football et la salle polyvalente (en arrière-plan).
Bourg de Camopi, juin 2015.



Figure 36 - La place des fêtes, le monument aux morts en hommage aux deux premiers maires de Camopi (Gaston Yakali et Paul Suitman), les abris et le fromager. Bourg de Camopi, juin 2015.

À l'exception du « Point Information Jeunesse » attenant à la mairie, il n'existe pas d'espaces dédiés à la jeunesse dans le bourg et les villages de Camopi. La plupart des lieux de rencontre correspondent soit à des espaces périphériques des centres de rencontre des adultes, soit à des lieux occupés par les jeunes quand ils sont désertés par les adultes. Quand ils sont situés en dehors des villages ou du moins éloignés du foyer, ils assurent l'intimité et la tranquillité à leurs échanges. Ces lieux de socialisation portent parfois la marque de leur occupation, notamment sous la forme de graffitis laissés sur les murs, comme autant de références à leur univers culturel partagé entre fierté locale et influences extérieures : « teko makan » du nom de scène de Lucien Panapuy, chanteur iconique originaire de Camopi ; « jah » (« Dieu ») ou une feuille de cannabis en référence aux symboles du mouvement rastafari véhiculés par la musique reggae ; « gunshot » (« coup de pistolet »), du nom d'un *riddim*⁷² et d'une gestuelle de dancehall, et par ailleurs expression récurrente dans ce même genre musical ; parfois un « JTM » (« je t'aime ») ou un

⁷² Dans la musique reggae-dancehall, le *riddim* (de l'anglais « rhythm », « rythme ») est « une piste d'accompagnement autonome, typiquement construite à partir d'un ostinato, celui-ci comprenant souvent une mélodie instrumentale et des percussions » (MANUEL & MARSHALL, 2017 : 27). Selon sa popularité, un même *riddim* peut être utilisé dans de nombreux morceaux - un morceau étant entendu comme la superposition d'une partie vocale d'un chanteur sur un *riddim*.

cœur anonyme. Sur la place du bourg, au pied du grand fromager (*Ceiba pentandra*), ces inscriptions gravées sur les murs à disposition côtoient les palmiers dont la base des troncs a été fraîchement repeinte par l'équipe municipale aux couleurs du drapeau tricolore national. En marquant de la sorte l'espace public, les jeunes signalent ainsi leur présence et s'approprient provisoirement ces espaces. Ces graffitis sont un moyen d'enracinement géographique dans des lieux par ailleurs parmi les plus fréquentés de la commune : la place et le débarcadère du bourg forment son centre d'activité traversé quotidiennement par de nombreuses catégories de population : les adultes (hommes et femmes) se rendant à la mairie, à la Poste ou au libre-service, les employés de la mairie ou du Parc Amazonien, les gendarmes, les médecins, les écoliers et les collégiens... Toujours anonymes, ces graffitis sont néanmoins une forme de communication : ils expriment un sentiment d'identité et une recherche de sens de la jeunesse qui revendique sa modernité multiculturelle et sa place dans la société (BLOCH, 2002 ; AGHABABAIE & JUNGER, 2018). Si ces inscriptions comportent une certaine mesure de désobéissance et de provocation, celle-ci reste ciblée et localisée. En « s'attaquant » à ses murs, la contestation que les graffitis renferment vise surtout les avatars de l'institution et l'administration française, occidentale. Elle se fait l'écho d'une formule bien souvent répétée à l'intention des représentants politiques locaux et régionaux et des médias : « il n'y a pas de place pour les jeunes ici [à Camopi] ». En occupant ces espaces périphériques, et plus encore en y laissant les traces graphiques de leur passage, il s'agit pour ces jeunes de créer un environnement dans lequel ils puissent se retrouver et exprimer leurs aspirations et leurs difficultés.

Technologies du « soi » et du « nous »

Cette manière d'être au monde physique et réel se prolonge par l'utilisation des technologies numériques. Smartphones, contenus digitaux, applications d'échange et de communication et réseaux sociaux sont des outils d'augmentation virtuelle de la socialité réelle très prisés de la jeunesse de Camopi. Toutes ces technologies n'agissent pas de la même manière, elles entretiennent différents rapports au réel. Mais toutes représentent autant de possibilités d'approfondissement ou d'amplification des formes de socialité évoquées précédemment.

La liaison téléphonique courante a été implantée à Camopi en 2015. Pourtant, de nombreux jeunes étaient équipés de téléphones, et plus particulièrement de *smartphones* (« téléphones intelligents ») dès avant ce moment ⁷³. Comment interpréter ce phénomène ? Contrairement à ce qui a pu être démontré dans d'autres cultures, le smartphone entre les mains des jeunes teko (et wayãpi) n'est que marginalement un outil d'évitement des interactions sociales ou un dispositif de désocialisation (NOVA, 2018). Il est au contraire, un objet porté par son environnement et les relations qui le traversent. Bien qu'il ait un propriétaire (la personne ayant dépensé l'argent nécessaire à son acquisition), le smartphone est rarement un bien réservé au strict usage personnel. Pour l'individu, cet appareil est véritablement un vecteur d'augmentation de la réalité sociale. Il est fréquent que le smartphone soit prêté, au sein de la famille, entre jeunes et enfants principalement. De plus, son utilisation dans toutes les possibilités qu'il offre est souvent une activité collective, en ce qu'il rassemble un certain nombre d'individus autour des

⁷³ Même après la mise en place de la liaison téléphonique avec Camopi, la plupart des villages sur la rivière Camopi ne sont pas couverts par le réseau. Il est donc encore nécessaire pour les habitants souhaitant réaliser un appel, de se rendre au bourg de Camopi, en plus de souscrire à un abonnement ou se fournir en unités de communication. De manière générale, l'installation des antennes téléphoniques jusqu'à Camopi a surtout bénéficié aux institutions (dispensaire, gendarmerie, Parc Amazonien de Guyane, mairie), et plus occasionnellement aux parents dont les enfants sont scolarisés sur le littoral. Quoi qu'il en soit, la technologie téléphonique se limite à celle de deuxième génération (« 2G ») permettant l'échange de voix et de textes. L'accès aux technologies de générations postérieures (« 3G » et « 4G ») est inexistant, bien qu'il soit parfois possible de capter quelques bribes du réseau brésilien depuis certains endroits de la commune.

projections de son écran ou des émissions de ses haut-parleurs⁷⁴. Enfin, son intégration dans les habitudes de vie et de divertissement tend à renforcer les interactions sociales préexistantes – nous pensons ici particulièrement à l'utilisation qui en est faite par le jeune DJ à des fins de diffusion de musique lors des réunions de boisson. Il représente ainsi un maillon indispensable de la chaîne de production musicale. Il ne s'agit donc pas tant ici, de constater l'adoption de nouvelles technologies et d'en déplorer les effets qu'ils produisent mais de voir comment les jeunes sélectionnent et s'approprient ces objets techniques pour les déployer selon leurs propres objectifs. Le smartphone, à l'instar des nouvelles technologies adoptées par les habitants de l'Oyapock, apparaît moins comme une source d'atrophie des relations sociales que comme une « excuse pour plus de socialisation » (ABU-LUGHOD, 1989 : 8).

De ce dispositif, il convient d'en distinguer les différents emplois pour préciser leurs particularités en tant que vecteurs de socialité. Ces appareils, outre leur fonction téléphonique (finalement peu utilisée) permettent l'utilisation d'applications de communication⁷⁵, ainsi que l'enregistrement, le stockage et la reproduction de fichiers numériques. C'est avant tout pour ces fonctions que les jeunes s'engagent dans l'usage d'un tel appareil. Les fonctions d'enregistrement, de stockage et de reproduction sont entièrement liées à l'existence de fichiers numériques de différents types : sonore/musical, photographique ou vidéographique. Les fichiers sonores et musicaux sont des fichiers audios au format *.mp3 ou *.wav. Ce sont des pistes singulières de quelques minutes (entre deux et cinq minutes environ) nommées d'après le titre du morceau, les auteurs et/ou les interprètes, ou le numéro de piste dans l'album le cas échéant. Ce sont aussi des

⁷⁴ Il en va de même pour tous les appareils dotés d'un écran et de haut-parleurs, à commencer par la télévision et dans une moindre mesure, l'ordinateur.

⁷⁵ Une application est un logiciel dont le développement est pensé pour l'utilisation sur un appareil électronique mobile. Elle peut être préinstallée sur le dispositif au moment de son acquisition – c'est le cas des applications d'enregistrement, de stockage et de reproduction des fichiers numériques (photo, vidéo et audio). Elle peut être également installée par l'utilisateur, soit en se connectant, via internet et depuis l'appareil mobile, sur une plateforme de téléchargement dédiée, soit par l'exécution d'un fichier d'installation (*.apk pour le système d'exploitation Android, *.ipa pour iOS). C'est le cas des applications de réseaux sociaux ou des applications spécialisées (DJing). Du fait de l'inexistence de réseau internet, les jeunes de Camopi privilégient cette seconde option. Les fichiers d'installation s'échangent librement entre utilisateurs.

compilations de morceaux appelées *mixtapes* ⁷⁶ portant le nom du compilateur (souvent un DJ) et le titre de l'œuvre. Elles sont d'une durée plus longue, entre dix et soixante-quinze minutes environ. Notons que ces deux types de fichiers ne sont pas enregistrés depuis le smartphone, le dispositif servant uniquement à leur stockage et leur reproduction. Nous reviendrons en détail sur ceux-ci et leurs caractéristiques musicales dans les pages suivantes.

Les fichiers photographiques encodés en format *.jpg sont pour leur part, produits et enregistrés par l'appareil mobile grâce à sa caméra embarquée. Ce sont essentiellement des autoportraits individuels ou en petits comités (« *selfie* »). Il est intéressant sur ce point d'observer le renversement de perspective qu'opère cette nouvelle pratique photographique dans la conception de soi chez les jeunes générations. Le terme teko pour désigner une photographie (*aãnga*) renvoie également à l'image, au reflet. Il désigne également l'« ombre », formant avec l'âme (*aiwöt*), les deux principes vitaux dans la cosmologie teko. L'action de l'appareil photo est de saisir et réfléchir un reflet, une image, comme en atteste l'ajout du morphème passif-réflexif *dze-* au nom *aãnga* pour désigner l'appareil photo (*dzeaãnga*). Jusqu'à l'apparition des appareils mobiles multifonctions, les seules photographies des habitants de l'Oyapock étaient le fait des étrangers de passage : les explorateurs, les ethnologues, les médecins... Les « photographiés » n'avaient que très rarement, l'on suppose, accès aux clichés. Dans l'acte de photographie même, ces sujets se trouvaient dans une posture passive face à la prise de vue. Au mieux, leurs intentions étaient secondaires. Au pire, ils en ressortaient avec la conviction que leur reflet leur avait été dérobé. La pratique de l'autoportrait dit « selfie » consacre au contraire une inversion de perspective pour le sujet. Cette technique photographique acte l'articulation de la participation à l'action et l'autonomie de la prise de vue (GUNTHERT, 2015). La personne est donc à la fois sujet et acteur de la prise de vue : il en choisit les codes, les conditions, le cadre et le moment. Sur ces images, les jeunes se mettent en scène dans une pose travaillée : tenue vestimentaire soignée, regard concentré sur l'objectif, moue de la

⁷⁶ Les compilations sont un assemblage de morceaux traités de manière à créer une continuité sonore (*mix*). Elles étaient précédemment enregistrées sur des cassettes audio à bande magnétique (*tape*). Par ailleurs, l'histoire des supports d'enregistrement en présence dans la région suit les évolutions technologiques globales. Avant la cassette était utilisé le disque vinyle. Après la cassette se sont succédées les technologies du disque compact (CD), du MiniDisc et finalement des fichiers numériques principalement au format mp3 stockés sur des lecteurs USB et plus récemment sur les smartphones.

bouche, corps engagé, voire signes des doigts. Ils s'inspirent de la sorte des poses d'une autre jeunesse, celle véhiculée dans l'iconographie des cultures urbaines ; des postures souvent empreintes de séduction, ou parfois plus guerrières.

Les fichiers vidéographiques, enfin, empruntent des caractéristiques à la fois aux fichiers audio et photographiques. On distingue deux types de fichiers vidéo : ils peuvent être à la fois enregistrés par l'appareil mobile, ou simplement stockés et reproduits. Les enregistrements vidéos, à l'instar des captures photographiques, sont le produit d'une volonté de représentation de soi et de son environnement. Ces vidéos sont réalisées par les jeunes eux-mêmes lors de réunions de boisson (*cachiri*), de danses *tule*, d'évènements exceptionnels du genre festif. Elles peuvent également immortaliser le passage d'un saut en pirogue ou une excursion en forêt. Ces vidéos informent donc sur la perception qu'ont les jeunes de leur environnement, et le font dans un registre pouvant être aussi bien documentaire qu'humoristique. Les vidéos enregistrées lors des réunions de boisson sont souvent l'occasion d'une douce moquerie vis-à-vis de la danse d'une personne ou d'un couple, ou de l'attitude d'un ami ivre. Tout aussi importants sont les vidéoclips de musique, stockés et reproduits sur l'appareil. Illustration vidéographique d'un morceau de musique, ils sont un support privilégié pour la diffusion de certains genres musicaux contemporains : rap, dancehall, funk carioca, entre autres. Ces clips concentrent de nombreuses représentations idéalisées de la jeunesse à travers symboles et attitudes où le corps occupe une place clé. Que ce soit dans la valorisation de la virilité masculine ou de l'érotisme féminin, ces images renvoient une conception du corps stéréotypée. A cela s'ajoute la présence de nombreux biens de consommation indicateurs de richesse (voitures, bijoux, etc). Plus que des représentations d'un statut économique, ces objets sont des symboles de pouvoir. Est-ce à dire que ces attitudes et ces symboles constituent une source d'inspiration pour la jeunesse amérindienne ? Ils représentent certainement davantage un objet de projection et d'interrogation de l'autre. Passés à travers le prisme du regard critique, ces objets audiovisuels sont un moyen d'information dépourvu de jugement moral, tel un miroir déformant d'un ailleurs souvent fantasmé. Enfin, et cela vaut pour les clips vidéos comme pour les fichiers audio et les photographies, disposer de ces objets est aussi pour ces jeunes une affirmation de leur participation au monde de l'écrit et de l'image, et le moyen d'entretenir un sentiment de modernité et d'ouverture.



Figure 37 - Un jeune teko filme la danse tule avec son smartphone. Village Chantolle, août 2018

Les réseaux sociaux sont utilisés modérément par la jeunesse camopienne, ne serait-ce que parce l'utilisation de ces plateformes nécessite une connexion au réseau internet public indisponible à Camopi. Mais cet usage tend à se répandre et rencontre surtout les faveurs des lycéens scolarisés sur le littoral, autour de deux fonctions principales : le partage de photographies et la messagerie. Ces réseaux sont ainsi le lieu privilégié de diffusion des autoportraits de type « selfie ». Surtout, par leur architecture même, ils constituent un médium efficace pour l'expression d'une jeunesse qui y trouve un espace propre et libéré de certaines formes de contrôle social.

À bien des niveaux, l'utilisation du smartphone apparaît donc comme un moyen d'affirmation de la jeunesse. La photographie et l'enregistrement vidéo offrent les moyens d'une représentation de soi et de son environnement novatrice, tout en étant par ailleurs alignée sur des pratiques que l'on retrouve bien au-delà du moyen Oyapock. Ces appareils sont aussi un important dispositif de stockage de contenus produits à l'extérieur de la communauté mais néanmoins dans une géographie proche. Par l'acquisition et la diffusion de ces contenus (pistes musicales, vidéoclips), la jeunesse camopienne se positionne comme un groupe tourné vers l'extérieur : vers le reste du territoire guyanais et de la région caribéenne. Mais l'analyse de l'utilisation des nouvelles technologies par les jeunes générations ne saurait se limiter à ce constat. Elle doit être replacée dans une

dynamique de circulations et d'échanges, dynamique que l'on devine déjà à travers l'adoption de symboles culturels extra-communautaires et dans le sentiment d'appartenance régionale de cette génération. Alors que le poste de radio captant quelques fréquences locales a permis et permet encore aux adultes de se brancher sur l'extérieur, le smartphone et ses applications offrent encore plus : une amplification des circulations et le développement d'échanges horizontaux entre jeunes.

Circulations et échanges

La scolarisation joue un rôle prépondérant dans les échanges et la circulation des jeunes et des enfants. Elle amène ces derniers à vivre une bonne partie de leur quotidien en dehors du village et du cercle familial. L'éducation obligatoire conduit à l'éloignement des enfants et des jeunes vis-à-vis des adultes. Elle crée des classes d'âge calquées sur l'organisation du système scolaire, s'affranchissant des groupes sociaux et des structures de parenté régissant la vie dans les villages (MACEDO, 2016). Elle favorise donc, dès le plus jeunes âge, les rapprochements sociaux selon une logique générationnelle. On peut dire en cela qu'elle est un levier important dans la constitution du sentiment d'appartenance à un même groupe parmi la jeunesse du fleuve. Cet objectif n'est certes pas inscrit dans les programmes scolaires, mais il est potentialisé *de facto* par le fonctionnement de l'institution éducative. La vie des jeunes générations s'organise ainsi autour du rythme scolaire, du ramassage scolaire matinal en pirogue à l'organisation de la journée (pour les collégiens) ou de la demi-journée (pour les écoliers) en différents temps pédagogiques.

Les lycéens sont quant à eux amenés à poursuivre leurs études dans des établissements situés dans les zones urbaines du littoral guyanais où ils résident alors la majeure partie de l'année. La vie sur le littoral est un lieu de branchement, ou plutôt d'approfondissement du branchement de la jeunesse camopienne sur le reste de la culture guyanaise et caribéenne. Les lycéens apprennent ainsi à devenir de jeunes urbains en s'imprégnant des modes et des codes en vigueur : langue,

habillement, corporalité, danses et musiques ⁷⁷. A la différence des modes vestimentaires, les pratiques musicales et chorégraphiques sont économiquement accessibles. Leur circulation s'inscrit dans un réseau d'acquisition non-commerciale et leur apprentissage se fait par imitation et autodidaxie. L'acquisition, que ce soit d'un bien culturel (un fichier audio par exemple) ou d'un savoir (la danse), est grandement facilitée par le recours aux technologies du numérique.

Tracer les voies de circulation s'avère un exercice difficile. Comment suivre la diffusion d'un fichier d'individu à individu, d'un smartphone à un autre ? Il faudrait pour cela identifier chaque transmission, ou être en mesure de scanner le contenu des dispositifs en temps réel, ce qui pour des raisons évidentes, est bien entendu impossible. Peut-être d'autres méthodes pourraient-elles être imaginées afin d'obtenir une imagerie précise et dynamique des réseaux de diffusion des fichiers numériques, de manière non-intrusive ? On peut néanmoins rendre compte de certains modalités d'échange de fichiers entre jeunes. La diffusion se fait de smartphone à smartphone grâce à une application de transfert de fichiers. À la différence du partage de contenu sur internet, où une personne peut partager à distance des données accessibles à un grand nombre de personnes, la diffusion de fichiers sur le moyen Oyapock entre smartphones se fait uniquement d'individu à individu, les deux devant se trouver dans un même périmètre au-delà duquel la connexion entre appareils n'est plus possible.

Cette application n'est pas nécessaire en soi pour permettre le partage de fichiers, mais a comme avantage de permettre un transfert rapide sans passer par la connexion à un réseau internet ⁷⁸. Elle est donc particulièrement adaptée aux conditions matérielles dans les villages de l'Oyapock et de la Camopi. Avoir cette

⁷⁷ Alors que le changement impulsé par chaque génération de jeunes, notamment par l'adoption de nouveaux répertoires musicaux et de nouveaux styles vestimentaires, est une dynamique récurrente dans l'histoire des habitants du moyen Oyapock, l'intégration des codes de la culture urbaine dans ces communautés est un phénomène tout à fait inédit.

⁷⁸ A la différence de la technologie *Bluetooth*, jusqu'ici norme « classique » de communication et d'échange de données entre appareils mobiles, largement utilisée depuis une petite décennie, l'application en question « ShareIt » utilise la création de points d'accès sans fil en Wi-Fi, permettant par là un transfert bien plus rapide et sans connexion au réseau internet. Notons que les deux appareils engagés dans l'échange doivent être équipés de cette application pour que la communication puisse se faire.

application à disposition sur son téléphone est donc la porte d'entrée au réseau d'échanges de sons et de vidéos entre jeunes. La rapidité et la simplicité d'utilisation de cette technologie fournit une première explication quant à la facilité avec laquelle un nouveau son ou une vidéo se diffuse parmi la jeunesse. Mais à la différence d'autres modes de télécommunication rendu possibles par l'accès aux nouvelles technologies, ce mode de partage implique une rencontre, la présence au même endroit et au même moment, de deux individus désireux d'échanger. En ce sens, cet outil de transfert de fichiers s'inscrit dans la prolongation des relations entre jeunes : à la connexion téléphonique répond la relation interpersonnelle, l'une comme l'autre s'épanouissant dans les espaces périphériques de la société.

Ces échanges, aussi périphériques soient-ils, sont néanmoins un réseau de circulation efficace. La première introduction dans le réseau local d'échange d'un nouveau titre allogène est variable puisqu'elle dépend essentiellement des allers-retours des jeunes entre Camopi et le littoral. Il suffit ensuite de seulement quelques jours pour qu'une pièce, à condition qu'elle suscite suffisamment d'intérêt, soit partagée sur la plupart des smartphones de Camopi, jusque dans les villages les plus éloignés. Les titres en vogue (les « tubes ») propulsés par l'industrie musicale nationale ou les acteurs plus modestes du secteur musical guyanais font donc également l'actualité dans les écoutes favorites de la jeunesse camopienne.

| Titres | Artistes | Année | Genre | Pays |
|------------------|------------------|-------|-----------|-------------------|
| Trop Real Friend | Gifta | 2015 | Dancehall | Guyane, France |
| Baby Boo | Little Guerrier | 2016 | Reggae | Guyane, France |
| Run di place | Jahyanai & Bamby | 2016 | Dancehall | Guyane, France |
| Ghetto Life | Pompis | 2017 | Dancehall | Guyane, France |
| Mwaka Moon | Kalash & Damso | 2017 | Rap | Guyane & Belgique |
| Who mad again | Jahyanai & Bamby | 2018 | Dancehall | Guyane, France |

Exemples de « tubes » écoutés par les jeunes de Camopi

Les jeunes se trouvent à l'avant-poste dans l'introduction de nouvelles technologies, de nouveaux styles vestimentaires ou de genres musicaux. Ils sont donc, sans surprise, ceux qui maîtrisent le mieux les technologies du numérique et donc de reproduction du son. Ces technologies sont au cœur de leur socialité périphérique : elles servent de vecteur à leurs échanges et permettent la circulation de leurs référents culturels. En retour, l'utilisation de ces technologies informe sur

leur position sociale. Non seulement joue-t-elle un rôle important dans la cohésion générationnelle, elle est un élément de spécialisation reconnu dans la société. Le jeune est ainsi reconnu comme le préposé à la technique par ses parents et plus généralement, l'ensemble des adultes. C'est donc dans leurs espaces propres que les jeunes se forment mais dans le collectif que leur savoir peut pleinement se cultiver. L'innovation germe et se développe dans les espaces périphériques, avant de gagner sa place dans le noyau de la société.

De telles compétences, un tel savoir, impliquent également un certain pouvoir et une forme de responsabilité. Le savoir, et plus particulièrement sa mise en actes, instaure une relation entre soi et son environnement. Il permet d'abord de se définir, et ensuite de se positionner au sein du groupe, lui-même ordonné par cette nécessité de positionnement. Dans la société teko, comme chez les voisins wayãpi, les notions de savoir (*kuwa*) et de pouvoir sont étroitement liées. F. Grenand l'affirmait déjà en 1989 : pour les Wayãpi, « les notions de « savoir », de « pouvoir » et de « devoir » sont intimement intriquées au niveau sémantique » (GRENAND, 1989 : 252). Si ce constat s'applique formellement aux détenteurs de savoirs anciens comme l'artisanat (*ba'ekuwapat*) ou aux conteurs (*ba'ekwõtakuwapat*), il permet aussi de mieux saisir le pouvoir d'action sur la société que le savoir technologique offre aux jeunes.

« *Pour que tout le monde puisse danser* »

Il doit être aux alentours de cinq heures de l'après-midi et les calebasses de *cachiri* se remplissent et se vident depuis déjà un bon moment. Les adultes sont rassemblés sous le carbet principal sur de longs bancs qui entourent la piste de danse. Les hommes sont assis d'un côté, les femmes de l'autre. Les conversations se croisent. Assis les uns à côté des autres, les hommes sont tout à tour blagueurs et sérieux. Mes connaissances de la langue teko ne me permettent pas de suivre toutes les conversations mais il apparaît clairement qu'il n'y a pas qu'une seule conversation en cours et que les hommes entrent et sortent des conversations. Comprendre le sens de ces échanges est rendu d'autant plus compliqué que les regards et les corps renseignent peu sur les relations entre interlocuteurs. Les corps sont orientés vers le centre du carbet, tout comme les regards. On ne regarde pas ou très peu son interlocuteur, le regard est porté devant soi. Dévisager ou fixer son interlocuteur est interprété comme un signe de défi ou de provocation. C'est donc « naturellement » que l'assistance est physiquement tournée vers la piste de danse.

Les jeunes sont assis à l'écart, eux aussi épaule contre épaule. Ils partagent une cigarette, une jeune fille vient leur servir quelques calebasses de *cachiri* de temps en temps. Certains ont sorti leur téléphone et semblent absorbés par les images que projette le petit écran. Il y a dans leur attitude, de l'agitation et un peu de bravade. Le DJ aux commandes de l'équipement de sonorisation fait partie de ce groupe des jeunes, mais aujourd'hui sa place n'est pas sur le banc de ses camarades d'âge. Il n'a même pas vingt ans mais assume sans broncher la responsabilité de l'animation des festivités. Il est installé dans un coin de l'espace central qu'occupent les adultes, mais ne participe pas aux conversations de ces derniers. Une imposante enceinte est posée à même le sol, reliée à un téléphone portable. Le jeune DJ est concentré sur l'écran de son appareil tactile, navigue dans son répertoire de titres musicaux en faisant glisser son doigt le long de l'écran. Il sélectionne un titre, fait marche arrière pour retourner à la liste des titres qu'il stocke sur son téléphone. Il maîtrise parfaitement ce stock de titres, est capable d'identifier la piste avec le nom qui s'affiche sur l'écran sans avoir besoin de l'écouter. Il profite parfois d'une piste musicale plus longue pour aller rejoindre un temps le groupe des jeunes. De retour à son poste, il enchaîne les titres sans hésitation, tel un exercice maintes fois répété.

Et de fait, ce que l'on entend, ce sont les mêmes morceaux qui font danser l'assistance d'une réunion de boisson à l'autre. Du konpa haïtien, du zouk antillais, les chansons sur un accompagnement de reggae des chanteurs locaux, les mêmes succès de musique régionale brésilienne.

Le jour commence à tomber et le jeune homme est toujours occupé à son rôle de DJ. Sur la piste, quelques danseurs en couple ou en solitaire se meuvent sur le rythme des morceaux de konpa et de zouk, cet ostinato rythmique qui, à quelques différences près, traverse invariablement l'ensemble des morceaux diffusés. Le morceau se termine, les quelques couples se défont et les danseurs s'immobilisent en attendant la prochaine pièce, pendant que le reste des hommes d'un côté, et les femmes de l'autre, n'ont pas quitté leur place. Après un court silence, un son synthétique fait vibrer les membranes des haut-parleurs, qui ne ressemble pourtant pas à la sonorité des synthétiseurs utilisés dans les titres les plus récents de musique caribéenne. S'ensuit l'entrée de la partie de cymbales charleston, exécutant un motif de triolets et de double-croches typique du nouveau hip-hop des années 2010⁷⁹. Deux mesures plus tard, un son de basse lourd et puissant explose et fait saturer les haut-parleurs. Les danseurs sont étourdis pendant que quelques jeunes lèvent une main au ciel en signe d'approbation. Quelques adultes se tournent vers le responsable, l'un d'eux lui demande de changer de musique, de jouer quelque chose que « tout le monde puisse danser ». Le DJ s'exécute, il ne tiendra pas tête à ses aînés. Les jeunes devront prendre leur mal en patience et attendre la fin du zouk pour passer au rap. Au-delà du goût affiché de la jeunesse pour les sonorités contemporaines du hip-hop, faut-il voir derrière cette tentative, la volonté de faire passer un message ? La jeunesse en présence cherche-t-elle à signaler aux adultes qu'il est temps, vue l'heure avancée, pour eux de laisser la piste de danse à une autre génération ? Plus largement, les nouvelles préférences musicales de la jeunesse marquent-elles la fin de l'ère du zouk et du konpa dans les villages du moyen Oyapock ? Rien n'est moins sûr tant ces genres musicaux semblent ancrés dans l'esthétique festive de ces villages. Surtout, cette anecdote

⁷⁹ Le hip-hop et le rap connaissent à partir des années 2000 puis 2010, l'influence d'autres genres musicaux, en particulier celle de la trap. Ce courant musical originaire du Sud des États-Unis est reconnaissable à l'utilisation de nappes de synthétiseurs, de motifs rythmiques rapides exécutés par les cymbales charleston et de sons de basse tirés du son de grosse caisse de la boîte à rythme Roland TR-808, et situés dans un registre de fréquences très bas (« *sub-bass* »).

illustre le rôle et les modalités d'action du DJ lors de ces événements collectifs. Si, comme nous l'évoquions précédemment, sa connaissance des technologies de reproduction sonore lui confère un certain pouvoir, ses actions dans ce registre sont néanmoins conditionnées par les attentes et les réactions du reste de la société en présence, que ce soit par l'approbation (ici des jeunes) ou la critique (ici des adultes).

En tant que spécialistes des technologies de reproduction du son, les jeunes sont responsables de l'animation musicale des soirées de danse et des réunions de boisson, et ce même quand ces moments rassemblent toutes les catégories d'âge. Bien que l'accès à ces technologies et aux musiques allogènes – les deux critères permettant l'activité de DJ – concerne aussi bien les jeunes femmes que les jeunes hommes, ce sont exclusivement ces derniers qui assurent la sélection musicale lors des réunions publiques. De la même manière que pour les musiques anciennes, en premier lieu le jeu des clarinettes *tule*, les hommes sont les maîtres de la musique. Les jeunes femmes prennent autrement part aux festivités : par la distribution de la boisson ou l'invitation à la danse. L'acte musical au sens large, c'est-à-dire de l'acquisition du matériel de sonorisation, son installation jusqu'à la sélection des morceaux à diffuser est donc une affaire masculine. Si cette pratique musicale se distingue en de nombreux points, à commencer par ses caractéristiques musicologiques, des pratiques musicales anciennes, elle s'inscrit néanmoins dans un cadre théorique et relationnel préexistant, au sein duquel figurent les différenciations de genre et les modes de socialisation (ALEMAN, 2011 ; BEAUDET, 2017).

CHAPITRE 9

MIXAGE ET AMPLIFICATION

Mixer : cultures et techniques

La pratique de sélection et de diffusion de musique enregistrée est indissociable de la figure du DJ. Nous utilisons le terme de « DJ »⁸⁰, acronyme de l'anglais « *disc-jockey* » en premier lieu car la formule est entrée dans le vocabulaire des habitants de l'Oyapock. Notons que l'expression ne possède pas de traduction reconnue en français, bien que l'on constate l'utilisation du néologisme « platiniste » dans certaines publications. Si le terme de « DJing » [didʒeiŋ] fait allusion à la pratique musicale au sens large, le champ lexical du « mixage » se réfère plus précisément au savoir-faire et à la technique du musicien. Utiliser cet anglicisme, c'est aussi inclure cette pratique de la jeunesse camopienne dans une histoire de la musique amplifiée globale, qui prend sa source dans les Caraïbes, se développe dans de nombreuses régions du monde en adoptant des manières de faire particulières jusqu'à arriver dans le quotidien des Teko (et des Wayãpi) de Guyane. Il y a de multiples manières de diffuser de la musique enregistrée, et donc autant de façon de « faire le DJ ». Afin de mieux comprendre la portée du DJing que l'on présentera

⁸⁰ Dans le respect des règles de formation du pluriel sur les acronymes en français, nous utiliserons le terme « DJ » invariablement au singulier comme au pluriel.

ici comme teko ou amérindien, il nous semble nécessaire de revenir sur les grands jalons historiques et les principales techniques de cette pratique musicale.

L'histoire globale et comparative du DJing, définissant cette pratique comme le fait de jouer de la musique enregistrée pour divertir un groupe d'auditeurs, relie l'émergence de la figure du DJ avec le développement de la radio (BREWSTER & BROUGHTON, 2006 ; POSCHARDT, 2002). La radio, dont l'essor en tant que média de masse en Occident remonte au début du XXème siècle, a le pouvoir d'atteindre un très large public. Avant l'invention des clubs et des discothèques, la radio est le domaine du DJ et de l'industrie moderne de la musique enregistrée. De ce fait, le rôle du DJ est puissant : il est le médiateur entre une musique et le public. Il dispose du pouvoir de façonner les goûts et les modes, un pouvoir à la fois jaloué et contesté. Il devient ainsi un acteur de poids dans la vie économique du monde musical moderne, du musicien au public, en passant par le producteur et la maison de disques.

L'histoire du DJ prend une autre dimension quand celui-ci rencontre son public, quand il sort du studio de radio pour « passer des disques » et faire danser les auditeurs dans un espace dédié. Ce concept prend forme en Europe pendant la seconde guerre mondiale. En France comme en Allemagne, la guerre empêche la tenue de concert de jazz, le genre musical alors en vogue parmi la jeunesse, poussant ses amateurs à se réunir discrètement pour écouter et danser sur des disques. Ainsi se développent les discothèques, un phénomène qui prend son essor dans l'après-guerre et qui s'exporte avec succès aux États-Unis dans les années 1960. Un nouvel style musical prend forme, le disco, qui doit sa raison d'être à l'existence des clubs dansants et du savoir-faire des DJ. Ces derniers peaufinent leur technique, par l'invention de nouveaux procédés créatifs permettant le mélange toujours plus élaboré des disques de manière à diffuser de la musique sans césure ⁸¹.

⁸¹ Citons ici l'apport de Francis Grosso qui développa considérablement la technique de mélange (*mix*) des morceaux notamment par le « *slip cueing* », une technique consistant à bloquer la rotation du disque sur la platine à l'aide d'un doigt, pour le libérer le moment voulu et à la bonne vitesse. L'apparition de nouvelles technologies telles que le régulateur de vitesse (*pitcher*) sur les platines vinyles et la possibilité de pré-écoute sur les consoles de mixage permet ainsi des enchainements toujours plus harmonieux entre les différents morceaux.

Mais le tournant le plus spectaculaire dans ce registre se produit certainement en Jamaïque dans cette seconde moitié du XX^{ème} siècle. C'est du moins sur cette île caribéenne que les processus créatifs autour de la musique enregistrée redéfinissent en profondeur toute la culture musicale et dansée⁸². Comme pour la musique disco ou plus tard le hip-hop, le reggae est un champ musical qui doit son succès aux producteurs et aux DJ. C'est en Jamaïque que se forge la terminologie : le *disc-jockey* (« celui qui chevauche les disques »), *deejay* ou DJ assure l'animation en prenant le microphone et chante ou *toast* sur des musiques enregistrées. Celui qui passe les disques est appelé le « sélecteur » (« *selector* » en anglais ou « *selecta* » en *patwa* jamaïcain). Les musiques enregistrées sont décomposées afin d'en produire de nouvelles versions. Sont construits d'imposants systèmes de sonorisation (*sound systems*) capable de couvrir un très large champ de fréquence. Le *deejay* construit une « nouvelle culture de la danse, une salle de danse (*dance hall*) sans instruments – juste une voix, des disques (*dub-plates*) et un système de sonorisation » (BREWSTER & BROUGHTON, 2006 : 133)⁸³. Cette culture musicale unique est propulsée par les nécessités des DJ et sélecteurs. Le

⁸² Il existe aujourd'hui une littérature relativement abondante sur le champ musical du reggae, son histoire, ses techniques et son rayonnement international, et plus particulièrement en Grande-Bretagne. Nous n'en présentons ici que les traits les plus saillants dans une perspective historique et comparative. Outre le chapitre qui lui est dédié dans l'ouvrage de BREWSTER & BROUGHTON (2006) sur l'histoire du DJing, citons, parmi bien d'autres, l'ouvrage de référence de BRADLEY (2017), les écrits de COOPER (2004), HENRIQUES (2011), ainsi que le numéro de la revue *Volume!* dédié aux musiques jamaïcaines dirigé par VENDRYES (2017).

⁸³ L'apparition de ce champ musical en Jamaïque entraîne aussi la création d'un vocabulaire adapté. Outre l'évolution sémantique du terme « DJ » ou « *deejay* » et l'apparition du « *selecta* », d'autres termes méritent une définition. « *Dance hall* » se réfère au lieu de la danse et de la performance des *deejays* et *selectors*. Chaque *dance hall* possède son système de sonorisation (*sound system*). Contrairement à ce que son nom indique, le *dance hall* est généralement un lieu ouvert, délimité uniquement par quatre murs. Ce lieu donnera son nom au genre musical *dancehall*, un dérivé du reggae qui apparaît à la fin des années 1970. « *Toast* » désigne une technique vocale de chant parlé monotone utilisé par les *deejays* jamaïcains. Il influencera fortement le style de chant dans le hip-hop (le rap). Un *dubplate* est un disque microsillon en acétate servant à l'origine de « modèle » pour ensuite presser des disques vinyles en quantité. Dans le champ de la musique jamaïcaine, il est le support sur lequel sont gravés des morceaux exclusifs pour un *sound system* ou un *DJ*. Une « *version* » est un enregistrement duquel la partie vocale a été retirée, ou une nouvelle version d'un morceau existant. Un « *dub* » est une version d'un morceau modifiée par le producteur de studio ou le DJ de *sound system* par l'utilisation de divers effets sonores (réverbe, *delay*, *phaser*, *filters*, etc.). Le « *dub* » donne son nom à ce style musical dérivé du reggae. Enfin, rajoutons à ce vocabulaire succinct du champ musical du reggae, le terme de « *riddim* », une pièce instrumentale sur laquelle est superposée la partie vocale d'un chanteur.

disque n'est plus un produit fini mais devient le point de départ d'une série de versions à la fois similaires mais différentes (*dubs*), recrées entre les murs du studio. Le studio devient un instrument à part entière. C'est là que, pour les besoins des *sound systems*, le producteur crée la musique: son travail consiste non seulement à enregistrer les musiciens mais aussi et surtout, à donner forme au son. Mais cette nouvelle approche de la musique enregistrée ne se limite pas au travail des producteurs de studio : elle devient un outil de la performance, un instrument de la musique. Le *deejay* pose sa voix sur le morceau enregistré, le *selecta* joue sur la rotation du disque (en l'inversant pour ainsi rejouer une même partie de nouveau). Il utilise des effets (reverb, echo), filtre l'enregistrement (en ne jouant que les aigus ou les basses). Le sélecteur fait plus que jouer des disques de manière passive, il les distord de manière créative, en réponse aux attentes de l'audience qui lui fait face, utilisant tous les procédés à sa portée pour rendre la musique plus vivante.

La deuxième révolution dans l'art de la reproduction de musique enregistrée se produit aux États-Unis au début des années 1970, plus exactement dans le Bronx Sud de New-York. Elle s'appelle « hip-hop »⁸⁴. Ce nouveau mouvement doit son apparition au talent de quelques DJ autodidactes⁸⁵, expérimentant de nouvelles techniques de manipulation des disques de genres musicaux alors disponibles : du disco, de la funk. Mais le hip-hop n'est pas que le jeu des platines, il est aussi une danse (*breakdance*) et un art vocal (*rap*). Pour satisfaire les danseurs (*b-boys* et *b-girls*) comme les chanteurs (rappeur ou *MC*, « *master of ceremonies* », « maître de cérémonie »), le DJ privilégie certains disques, et plus exactement certaines parties de ces enregistrements. Pour ce faire, il développe des techniques permettant de jouer uniquement ces sections particulières et de les répéter. L'utilisation de la double platine permet non seulement la fluidité de transition dans l'enchaînement des morceaux, elle permet également la superposition des sons. On peut ainsi jouer une partie rythmique sur une platine, souvent un passage *solo* de batterie appelé

⁸⁴ Pour une histoire approfondie du mouvement hip-hop, l'on pourra se référer aux ouvrages de CHANG (2008), NEAL & FORMAN (2004) ET ROSE (1994).

⁸⁵ On notera ici les origines caribéennes des trois piliers fondateurs du genre : Kool Herc (Clive Campbell) est né en Jamaïque, Grandmaster Flash (Joseph Saddler) est originaire de la Barbade, et Afrika Bambaataa (Lance Taylor) est né de parents jamaïcain et barbadien.

un *break*⁸⁶ en le superposant sur une autre source sonore jouée sur la seconde platine. Cette technique de superposition de sons a également été largement favorisée par le développement des échantillonneurs (*samplers*) permettant d'isoler un extrait d'un morceau (*sample*) et de le jouer en boucle (*loop*). Le travail d'assemblage du DJ prend alors une autre dimension : il ne s'agit plus uniquement d'enchaîner les disques, les morceaux mais d'en créer de nouvelles versions. Le sélectionneur devient alors également compositeur. La figure du DJ se confond avec celle du producteur. L'utilisation de deux platines permet également le développement d'autres techniques créatives comme le *scratch* qui consiste à isoler un très court extrait d'un morceau, d'en modifier la vitesse de lecture d'une main et d'y ajouter des effets de volumes (augmentation, réduction ou coupure) grâce aux commandes de la table de mixage (particulièrement le *crossfader*, une tirette de commande rectiligne qui permet de sélectionner le niveau du signal de chaque platine à diffuser).

La suite de l'histoire du DJing se confond avec celle des genres de musique électronique : house, techno, Electronic Dance Music (EDM), etc. Toutes ces musiques ont pour point commun d'être façonnées à partir de matière sonore enregistrée. Du matériau brut au produit sonore que reçoit l'auditeur, se dessine une chaîne technique que l'on peut décomposer en trois étapes : (1) l'enregistrement – la production du matériau brut ; (2) le mixage – l'ensemble des acteurs et de techniques employés à la modification et la diffusion du son ; (3) la diffusion – ce qui permet au son modifié d'arriver jusqu'aux oreilles de l'auditeur.

Si l'ombre du DJing, non pas nécessairement en personne mais plutôt en actes, plane sur l'ensemble de cette chaîne technique, il convient néanmoins de distinguer plus finement, selon les pratiques et les genres musicaux, la réalité des différentes étapes. Dans le champ du reggae, nous l'avons évoqué, ces étapes forment une chaîne solide et continue : il existe un lien direct entre le producteur en studio et le couple *deejay-selecta* : les pièces musicales sont explicitement enregistrées en studio (1) en vue d'être mixées par le duo (2), lui-même s'identifiant par ailleurs au dispositif d'amplification et de diffusion (*sound system*). Le schéma diffère

⁸⁶ L'exemple le plus emblématique de l'histoire de l'utilisation des *breaks* de batterie est certainement celui de l'« *Amen break* », ayant été « samplé » de multiples fois dans la musique hip-hop et ayant par la suite irrigué toute la musique électronique depuis 1986. Il s'agit d'un *solo* tiré du titre « *Amen, Brother* » publié en 1969, joué par Gregory C. Coleman, batteur au sein du groupe The Winstons.

légèrement dans le mouvement hip-hop : le DJ, avec la participation du rappeur, mixe des pièces musicales enregistrées par des musiciens sans lien avec le DJ et dans un autre genre musical (disco, funk). Le cas de la techno constitue une forme hybride entre les deux précédents exemples : le DJ mixe des pièces musicales composées par d'autres DJ et producteurs de techno, auxquelles il ajoute des éléments sonores d'origines variées qu'il détourne de leur intention initiale (KOSMICKI, 2010). De même que dans le champ du reggae, il existe un lien fort entre le DJ et le système de sonorisation sur lequel il diffuse sa musique.

À bien des égards, la culture du DJing et du mix telle qu'on le retrouve chez les jeunes teko de l'Oyapock s'inscrit dans le prolongement de l'histoire de cet art. Les outils techniques utilisés pour mixer sont le résultat de la conversion numérique des instruments du DJ dans le champ du reggae et du hip-hop. Les jeunes teko utilisent une application pour smartphone (« *Cross DJ* ») leur permettant de mixer, dont l'interface reprend les principales fonctionnalités des platines et de la table de mixage, et intègre de nouvelles possibilités liées à la numérisation des fichiers audio. On y retrouve la présence des deux disques (1) dont la vitesse de reproduction peut être affectée grâce à l'écran tactile. La tirette de « *crossfader* » (2) permet la transition fluide d'un morceau à l'autre. Deux autres encodeurs virtuels (3) permettent de faire varier le tempo de reproduction et deux autres boutons (4) activent la synchronisation (« *sync* ») du tempo entre les pistes. Différents raccourcis sur l'écran principal permettent d'accéder à l'égaliseur (5), une sélection d'effets (6) et une banque de courts échantillons sonores (« *samples* ») (7).



Figure 38 - Capture d'écran de l'application de mixage pour smartphone

Il est évident que la manipulation de l'écran tactile de taille réduite du smartphone conditionne fortement les possibilités d'expression du DJ, mais celui-ci fait preuve d'une remarquable dextérité au moment du mixage. En plus d'assembler les titres par fondu enchaîné en utilisant le « *crossfader* », le DJ utilise plusieurs effets récurrents :

- Le « *rewind* », ou « rembobinage » : cette technique consiste à arrêter la lecture d'un titre en impulsant au disque une rotation inverse au sens de lecture. Cette technique produit un son de « lecture inversée », d'une hauteur relativement aigue (du fait de l'accélération de la vitesse de lecture inversée impulsée par le DJ) et au volume élevé. Si cette technique originellement utilisée par les *selectors* jamaïcains visait littéralement à rembobiner le disque pour le jouer à nouveau, cette technique est utilisée par les DJ du moyen *Oyapock* (et plus largement les DJ non-jamaïcains) comme un élément de transition, en coupant de manière nette la lecture du morceau.
- Les effets de filtres : en « filtrant » certaines bandes de fréquences, c'est-à-dire en atténuant au choix, les graves ou les aigus, le DJ modifie le spectre sonore et crée un effet de mouvement dans la musique. Ce mouvement induit chez l'auditeur un sentiment de contraction ou de suspension.
- Les ponctuations sonores : ce sont des sons de sirènes électroniques, de corne de brume ou des exclamations vocales, stockés dans la banque d'échantillons de l'application. Le DJ les superpose au titre en cours de lecture dans le but de renforcer l'effet d'excitation de la musique.

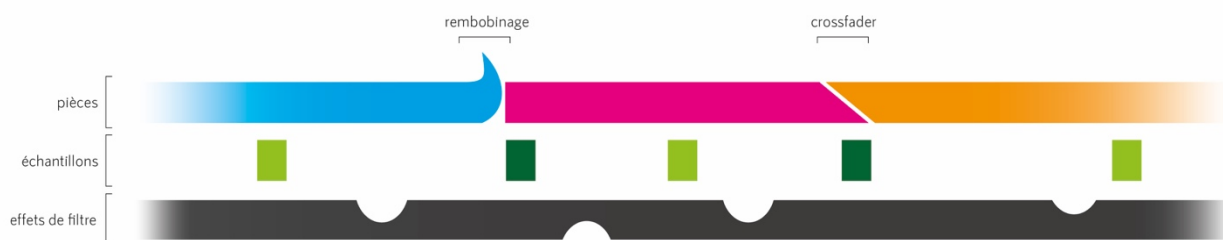


Figure 39 - Techniques et effets de mixage du DJ

Cet ensemble de techniques et d'effets constitue l'essentiel de l'action du DJ dans le moment du « mix ». Son action principale tient dans l'agencement et l'enchaînement de pièces musicales. Son savoir-faire tient donc à la fois dans la connaissance fine des morceaux à sa disposition mais aussi dans ses techniques d'assemblage et de transformation de ces morceaux. Pour bien comprendre l'engagement musical du DJ, il est nécessaire d'adapter la segmentation et la définition de l'unité musicale. À la différence d'un musicien jouant d'un instrument produisant des notes, le DJ manipule des unités musicales plus longues allant de l'échantillon de quelques secondes à la pièce de plusieurs minutes. Si l'on reprend le découpage de la suite en pièces, elles-mêmes divisées en séquences formées de cellules, on peut dire que le musicien DJ agit principalement au niveau n-1 de la suite, à savoir celui des pièces, et intervient ponctuellement au niveau cellulaire par l'utilisation d'échantillons à intervalles irréguliers. L'impossibilité du DJ d'intervenir sur la composition séquentielle des pièces ne doit cependant pas être interprétée comme une limitation *par défaut* de son geste musical – ce qui ferait du DJ un musicien « au rabais ». Au contraire, nous cherchons précisément à montrer comment celui-ci mobilise des techniques créatives et efficaces dans le but de transformer le matériau musical à sa disposition. L'introduction des instruments électroniques et des technologies de reproduction sonore a ceci de particulier qu'elle bouleverse les repères dans l'analyse du geste musical. Mais il n'en reste pas moins que, du jeu de l'instrument musical aux procédures de transmission et de reproduction, en passant par la facture instrumentale ou l'ingénierie sonore, toute opération musicale est en même temps une opération technique (HENNION, 1986 : 126).

L'art du musicien, qu'il soit *dzale'et* ou DJ, tient donc dans sa maîtrise de l'assemblage d'éléments musicaux en vue de former un flux sonore cohérent, voire ininterrompu, et ce à l'aide de son outil, son instrument de musique – une clarinette ou un smartphone ⁸⁷. Nous avons déjà eu l'occasion de développer l'efficacité du musicien de *tule* dans le chapitre précédent. L'art du DJ est de

⁸⁷ À la suite de A. Gell, nous pouvons distinguer l'art musical comme une « technique d'enchantement » agissant sur l'auditeur et sa perception ; à la différence des « techniques de production » modifiant le monde matériel (GELL, 2010).

dérouler un « scénario » ou raconter une « histoire »⁸⁸ et, ce faisant, travailler sur les émotions du public et susciter un plaisir partagé (JOUVENET, 2001). Les moyens d'action diffèrent donc d'un musicien à l'autre mais la finalité est somme toute assez similaire. Par ailleurs, l'articulation entre les notions de répétition et de variation nous apparaît comme récurrente dans l'analyse du flux musical. En ce qui concerne les *tule*, nous avons vu comment la performance musicale se structure autour de la répétition des séquences et la variation du thème principal. Comme nous le verrons dans les pages suivantes, cette relation répétition-variation dans les répertoires de musiques amplifiées repose en grande partie sur les propriétés musicologiques des pièces qui servent de matériau de base à l'opération musicale du DJ.



Figure 40 - Un jeune DJ teko avec ses instruments. Village Ta mãdo lopalopa (Saut René), juillet 2018.

⁸⁸ L'assemblage que produit le DJ est appelé un « set » dans la culture occidentale du DJing. Le terme n'étant guère utilisé parmi les DJ de Camopi, nous préférons ici celui de « suite », plus neutre.

Musiques caribéennes, ambiance amazonienne

Nous proposons ici de nous intéresser plus particulièrement aux deux genres les plus diffusés lors des fêtes sur le moyen Oyapock, à savoir le zouk et le konpa. Comme nous l'avons affirmé précédemment, ces deux genres s'inscrivent dans le complexe musical caribéen et participent d'un réseau d'influences mutuelles. Historiquement, le konpa précède le zouk. Si son émergence sur la scène musicale haïtienne doit beaucoup à l'inventivité de deux musiciens professionnels (Nemours Jean-Baptiste et son « konpa dirèk » d'un côté, et Wéber Sicot et son « kadans ranpa » de l'autre, tous deux saxophonistes) au milieu des années 1950, son inspiration est pleinement caribéenne : le konpa est ainsi présenté comme l'« haïtianisation » du merengue de la République Dominicaine voisine, à laquelle s'ajoute l'influence de la biguine de Guadeloupe et de Martinique (AVERILL, 1993 : 68-71). En retour, le konpa exerce une forte influence sur la musique des Antilles françaises. Avant l'émergence du phénomène zouk emmené par le groupe Kassav, les formations musicales martiniquaises et guadeloupéennes imitent la formule musicale haïtienne : cadence rythmique (« kadans »), guitare électrique et section d'aérophones. A partir du début des années 1980, le groupe Kassav, avec des titres comme « *Zouk la sé sèl medikaman nou ni* », définit le son du zouk. Les plus grands succès commerciaux du groupe font partie de la sélection musicale des réunions de boisson sur le moyen Oyapock. Parallèlement, à partir de la fin des années 1980, le konpa haïtien devient « digital » : le synthétiseur remplace la section d'aérophones, et la boîte à rythmes complète la section rythmique. Cette nouvelle variante est jouée par des formations telles que T-Vice, Carimi ou Digital Express ; des groupes dont les titres figurent aussi en très bonne place dans les musiques rythmant les fêtes à Camopi.

Parce qu'ils sont le produit d'influences mutuelles et qu'ils se sont développés dans une temporalité historique proche, les genres zouk et konpa partagent de fortes similarités musicales. Si l'instrumentarium varie d'un genre à l'autre, les morceaux sont invariablement basés sur un patron rythmique joué en ostinato - patron que l'on retrouve sous différentes variantes dans tout le complexe musical caribéen. Ce modèle rythmique est centré autour du motif joué pour le konpa, par la cymbale et pour le zouk, par le charleston et dans une version simplifiée ne

reprenant que les accents principaux par la caisse claire en « *cross stick* »⁸⁹. Ce motif s'appuie sur la pulsation isochrone marquée par la grosse caisse, sur laquelle s'appuie également la guitare basse électrique. La partie rythmique est complétée par l'accompagnement mélodique joué par une guitare électrique et/ou un synthétiseur, sous forme d'accords et de courts motifs. Cet accompagnement suit une progression harmonique sur les degrés I – IV – V quasi-invariable, et sur une période de deux mesures.

Konpa :

Zouk :

Figure 41 – Patrons rythmiques de konpa et de zouk

Les parties rythmique et d'accompagnement mélodique forment le soubassement sur lequel se superposent les éléments thématiques propres au morceau. Selon les pièces, le thème musical peut être chanté, joué à la guitare électrique ou au synthétiseur. Ce thème se décompose en deux motifs, chacun de

⁸⁹ La technique du « *cross stick* » consiste à frapper le cercle de la caisse claire avec l'extrémité de la baguette tandis que l'autre extrémité est appliquée sur la peau de l'instrument. Le son produit est proche de celui des claves.

deux mesures : un motif principal (A) utilisé pour le refrain, et un motif secondaire (B) joué pendant les couplets. Dans la structure générale du morceau, le refrain est formé par la double répétition du motif (A), quand le motif (B) est joué généralement quatre fois pour former le couplet. Cet enchaînement couplet / refrain est répété invariablement pour former le morceau dans son ensemble. La structure des pièces chantées comme instrumentales peut être formulée comme : $2A + 4B + 2A + 4B + \dots$. Cette organisation imprime donc son caractère cyclique et répétitif aux pièces de konpa et de zouk, qui est néanmoins nuancé dans les pièces chantées par les variations textuelles et par les interjections vocales ponctuelles dans les pièces instrumentales.

Une fois assemblés par le DJ pour former une suite au flux musical ininterrompu, les morceaux sont assimilés comme un enchaînement de thèmes et de motifs. On observe que le « corps » de la performance musicale est marqué par une alternance entre des titres courts de quelques minutes et des pièces plus longues, des « mixtapes ». Les titres courts sont des « standards » des réunions de boisson, ils sont souvent chantés (non pas par les participants aux réunions de boisson, mais par les musiciens de l'enregistrement). Ils forment un corpus peu variable, comprenant des « classiques » des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Comme nous l'avons dit, ces titres sont en grande majorité des pièces de zouk et de konpa, mais rappelons que d'autres musiques sont également jouées et écoutées, notamment la musique régionale brésilienne et les « vidés » du carnaval guyanais ⁹⁰.

Les pièces longues, quant à elles, sont des assemblages (« mix » ou « mixtapes ») réalisés par un DJ extérieur à partir de morceaux principalement instrumentaux dans un genre défini (le konpa digital dans la grande majorité des cas). Ce sont des compilations réalisées périodiquement (souvent annuellement) et rassemblant des nouveautés sélectionnées par un DJ. Leur degré de permanence temporelle est moins élevé que celui des titres « classiques » évoqués précédemment, même si certains « mixes » sont toujours joués plusieurs années

⁹⁰ Le « vidé » est une procession ayant lieu à l'aube pendant les festivités de carnaval, où le public suit un orchestre sonorisé installé sur un camion. En Guyane, l'un des orchestres les plus reconnus est celui des Blues Stars Féroces emmené par le chanteur Victor « Quequette » Clet. Sur le moyen Oyapock, les musiques de « vidé » sont particulièrement jouées lors de la période de carnaval (entre l'Épiphanie et le mercredi des Cendres) mais sont également appréciées pendant le reste de l'année.

après leur sortie. La durée de ces pièces varient entre une dizaine de minutes et plus d'une heure.

| Exemples de titres courts « classiques » | Exemples de pièces longues (« mixtapes ») |
|--|---|
| « <i>Zouk la sé sèl medikaman nou ni</i> », de Kassav | « <i>Kompa Mix 2016</i> », de DJ Jimmy Gwada |
| « <i>Ayiti (Bang Bang)</i> », de Carimi | « <i>Kompas malade</i> » [Volume 1 à 5], auteur inconnu |
| « <i>Sensation (Bidi Bidi Bam Bam)</i> », de T-Vice | « <i>Best kompa gouyad 2016</i> », de AlexCJK |
| « <i>Déchiré kilot</i> », de Top Digital | « <i>Kompa Fanatik</i> », de DJ Junior |
| « <i>Digital</i> », de Digital Express | |
| « <i>Sa chouit (Vidé)</i> », de Victor « Quequette » Clet et les Blues Stars Féroces | |

16

17

L'assemblage musical du DJ pour une réunion festive ne suit pas une trame préétablie et fixe d'un événement à l'autre. Le travail du DJ consiste précisément à ajuster sa sélection selon sa perception du moment musical et les attentes du public. L'agencement qu'il propose répond néanmoins à quelques principes généraux. On peut ainsi considérer que la chronologie de la fête s'organise par la segmentation de la performance en moments musicaux, chacun étant associé à un ou plusieurs genres musicaux. Le début des festivités est un moment plutôt calme : c'est le moment de l'arrivée des invités, la boisson circule déjà mais l'ivresse reste limitée et peu de danseurs évoluent sur la piste de danse. Musicalement, il s'agit du temps du reggae, des titres de zouk lent (de « zouk love » par exemple), entre lesquels se mêlent des mixes de konpa. A mesure que la fête s'installe et que l'ivresse monte, le tempo musical s'accélère. Le DJ oriente sa sélection autour des pièces capables de pousser les danseurs sur la piste. C'est le moment des « classiques », des titres connus de tous. C'est aussi souvent le moment que choisit le DJ pour diffuser les chansons de reggae enregistrées depuis quelques années par les jeunes chanteurs teko et wayāpi de Camopi ; l'ivresse, le plaisir musical et la danse invitent à l'euphorie collective. Ces titres emblématiques sont prisés du public et parfois joués à plusieurs reprises pendant la soirée. Cependant, la durée de ces morceaux ne permet pas d'assurer un flux musical continu – il s'agit en effet d'assurer une sélection musicale de plusieurs heures. Les « standards » de zouk et de konpa sont donc mélangés à des titres moins connus, à quelques nouveautés et à des « mixtapes » de konpa digital, tout cela à condition que ces pièces secondaires maintiennent le sentiment d'euphorie et de plaisir du public. Là réside le principal

enjeu du DJ : savoir identifier les moments opportuns pour la diffusion des titres emblématiques, tout en maintenant un niveau émotionnel suffisant le reste du temps. Diffuser un « classique » trop tôt dans la soirée ne provoquera pas l'effet d'enthousiasme escompté et, au contraire, risquerait de « gâcher » l'effet de surprise et d'entraînement dans la danse qu'il provoquerait si joué au bon moment.

À ce moment des festivités, la musique sert aussi d'élan à la danse. Ici, l'engagement sur la piste de danse répond à une logique bien différente de celle des danses de *tule*. Si les maîtres de la musique, les DJ, restent les hommes, ce sont les femmes qui occupent, voire contrôlent l'espace de la danse. Ce sont elles qui invitent, ou plutôt attrapent les hommes dans la danse, souvent dans un éclat de rire à la fois gêné et provocateur. Le zouk et le konpa sont dansés en couple : femme et homme sont face à face. La main droite de l'homme est posée sur le haut de la hanche gauche de la femme quand la main gauche de la femme se pose sur l'épaule droite de l'homme. De la main droite, la femme tient la main gauche de l'homme, plus ou moins à hauteur d'épaule, les coudes repliés. Les jambes peuvent être légèrement fléchies, mais les pieds sont appuyés à plat sur le sol. Les pas sont latéraux et font balancer le couple d'un côté puis de l'autre dans une légère asymétrie, en imprimant une légère rotation. Contrairement à la manière « antillaise » de danser le zouk, les mouvements des hanches sur le moyen Oyapock sont timides et les partenaires maintiennent une distance entre leurs corps. La danse ne s'inscrit pas moins dans une relation de séduction – les éclats de rires, la pudeur dans le rapprochement des corps et l'évitement des regards directs sont autant de moyens visant à tempérer la dimension séductionnelle de la danse de couple.

La fin de soirée est souvent, mais non systématiquement, le moment des jeunes. Les plus âgés s'étant retirés, il s'agit du moment où le DJ peut diffuser les genres musicaux de prédilection de la jeunesse : dancehall, rap, funk carioca, voire techno. Ces genres partagent plusieurs points communs, outre l'attrait qu'ils suscitent parmi les jeunes :

- Leur adoption et leur diffusion dans les villages du moyen Oyapock est bien plus récente que les genres caribéens dominants (zouk, konpa).

- D'un point de vue musicologique, ils se caractérisent par l'utilisation généralisée d'instruments électroniques – synthétiseurs et boîtes à rythmes – aux sonorités jugées plus agressives.
- D'un point de vue choréologique, ils sont associés à des danses individuelles, à la différence des danses de couple liées aux musiques caribéennes.

En résumé, on observe que l'importance du zouk et du konpa sur le moyen Oyapock se mesure quantitativement, étant les genres plus écoutés lors des réunions. Elle s'évalue aussi qualitativement : ils sont les genres de prédilection du DJ et du public, ceux qui sont le plus à même de provoquer le plaisir de l'assistance. En ce sens, le DJ travaille l'émotion du public en s'appuyant sur quelques indices chronologiques afin de provoquer l'euphorie et le plaisir partagé le moment voulu et opportun.

Propriété et adaptation

L'étude du DJing et du jeu basé sur l'utilisation de musiques exogènes pose en creux la problématique de la propriété culturelle. Que se passe-t-il lorsqu'un DJ de Camopi joue un morceau de konpa dont il n'est pas l'auteur ? Lorsqu'un producteur de hip-hop échantillonne (« sample ») un extrait de quelques mesures d'un morceau de funk ? Ou lorsqu'un DJ de techno intègre à sa musique des sons d'origines diverses ? Du hip-hop à la techno, en passant par une multitude de genres de musiques électroniques, le sample en tant que citation musicale est valorisé pour sa texture sonore. Dans ces genres, bien souvent, la question n'est pas tant de savoir si l'échantillonnage (« *sampling* ») en soi est approprié ou non : il est la fondation de ces différents systèmes musicaux, le hip-hop en premier lieu. L'art du « *sampling* » s'apparente à une technique instrumentale, une recherche de sonorité – de la même manière qu'un guitariste ou un joueur de clarinette *tule* travaille la texture sonore de son instrument. L'usage de l'échantillonnage est un principe esthétique saillant dans la production de *beats* de hip-hop (SCHLOSS,

2014 : 68) ⁹¹. Dans la techno, il prend une dimension autrement politique : le *sampling*, tout comme la création musicale collective, la fête clandestine et le squat, est un défi aux notions de propriété et d'individualité d'un modèle dominant contesté (KOSMICKI, 2010). Qu'importe le registre musical dans lequel il s'inscrit, le *sampling* entretient avec la notion de propriété une relation complexe ⁹². Il en va

⁹¹ Dans le champ du hip-hop, un *beat* est une pièce instrumentale généralement composée d'une partie rythmique (basse, batterie) et d'une partie mélodique, comprenant un ou plusieurs *samples*. L'esthétique du *sample* tient dans la recherche de certaines spécificités sonores propres aux sources sonores de « seconde main » : la distorsion présente dans les enregistrements les plus anciens, le grain d'un disque vinyle poussiéreux, le timbre « vintage » d'un enregistrement analogique (comparé à l'enregistrement digital), etc.

⁹² La problématique de l'échantillonnage et de la citation musicale n'est pas nouvelle dans le champ de la discipline ethnomusicologique. On pense ici au cas notoire et documenté d'un enregistrement d'une berceuse baegu du Malaita du Nord intitulée « *Rorogwela* », réalisé par l'ethnomusicologue Hugo Zemp, publié sur le disque « *Solomon Islands : Fateleka and Baegu Music from Malaita* » (UNESCO, 1973) et réutilisé par le groupe français Deep Forest sur son titre « *Sweet Lullaby* » (Celine Music, 1992) (voir ZEMP, 1996 ; FELD, 2004). Le même groupe utilisa également (entre autres) des extraits d'enregistrements de musique des Pygmées Baka du Cameroun réalisés par Simha Arom, et de musique du Tibesti (Tchad) réalisés par Monique Brandilly. Comble de l'ironie, le morceau de Deep Forest « *Sweet Lullaby* » a lui-même été samplé par Moby sur le morceau « *Flying Foxes* » (2000).

Citons aussi le cas du musicien/producteur Richard « Moby » Neville Hall qui publie en 1999 un album nommé « *Play* » faisant une utilisation large et revendiquée de samples d'enregistrements préexistants, dont une grande partie réalisés par des ethnomusicologues. L'artiste adresse ainsi, dans le livret accompagnant le disque, « des remerciements particuliers aux Lomax et à tous les archivistes et historiens de la musique dont les enregistrements de terrain (*field recordings*) ont rendu possible ce disque ». Plusieurs morceaux sont en effet construits autour d'extraits d'enregistrements réalisés par Alan Lomax lors de son « *Southern Journey* » (« voyage au Sud ») d'août à octobre 1959. Ces enregistrements ont été publiés à plusieurs reprises, d'abord sous la forme de sept disques vinyles LP sur le label Atlantic sous le titre de « *Southern Folk Heritage Series* » (1960), puis en douze autres disques sur le label Prestige Records sous le titre de « *Southern Journey* » (1961). Bien qu'il semble que Moby ait sollicité l'autorisation des ayants-droits pour l'utilisation des enregistrements de Lomax, cela n'est pas le cas pour l'enregistrement d'un autre chant, celui-ci enregistré auprès des Kanaks de l'île de Tiga (Kanaky / Nouvelle-Calédonie). Ce chant, un fragment de la « *Danse Nyinewaco* » a été enregistré en janvier 1986 par l'ethnomusicologue Jean-Michel Beudet. Il fait partie du disque « *Chants kanaks : cérémonies et berceuses* » publié en 1993 par le label Le Chant du Monde. La première partie de l'enregistrement est extensivement citée par le musicien Moby dans son titre « *My Weakness* ». Le sample, joué en boucle, est clairement reconnaissable et forme le support du morceau que le producteur a complété et harmonisé en y ajoutant assez simplement des accords de piano et des nappes de synthétiseurs. La permission d'utilisation de cet enregistrement auprès du label et des ayants-droits n'a de toute évidence pas été sollicitée, l'origine du sample ne figure pas dans les crédits du disque, et le collecteur à l'origine de l'enregistrement n'a été informé que des années plus tard de cette reprise (Beudet, communication personnelle).

La technique du *sampling* soulève de nombreuses problématiques. Dans les cas présentés ci-dessus, il pose la question de l'appropriation, sur un fond de recherche d'exotisme et d'« ethnicité », de (segments de) formes musicales de tradition orale par des musiciens occidentaux installés dans une logique

en réalité de même avec le DJing pris dans sa globalité. L'on ne saurait établir un modèle général propre au DJing tant les modalités d'organisation et de production musicale diffèrent d'un champ (donc d'un genre) musical à l'autre. Mais parce qu'elle fait intervenir de multiples acteurs qui parfois n'entretiennent aucune forme de relation interpersonnelle directe, parce qu'elle s'appréhende sous la forme d'une chaîne technique variable et enfin parce qu'elle repose sur le principe fondamentale de reproduction d'une ou plusieurs musiques (pré)enregistrées, cette pratique reforme continuellement les notions conjointes de propriété et d'individualité.

Chez les Teko, comme dans de nombreuses sociétés amazoniennes, la notion de propriété culturelle échappe à sa définition par le droit d'auteur. Comme nous l'avons vu pour les répertoires musicaux de clarinettes *tule*, le maître de musique (*dzale'et*) est le dépositaire d'un savoir. Dans ce sens, il ne peut être considéré comme un propriétaire à proprement parler, mais plutôt comme un médiateur facilitant l'accès du collectif à une ressource. Le maître d'un savoir (*dzat*) est un nœud dans un réseau relationnel rassemblant de multiples entités – esprits (*kaluwat*), amérindiens teko, autres amérindiens (*tekowo*), étrangers (*apam*)⁹³.

commerciale lucrative – le disque « *Play* » de Moby et le titre « *Sweet Lullaby* » de Deep Forest ont généré de très importantes retombées financières. L'album de Moby s'est vendu à plus de 12 millions d'exemplaires, l'album éponyme de Deep Forest contenant le titre « *Sweet Lullaby* », à plus de 3,5 millions d'exemplaires. Ces titres ont également fait l'objet d'adaptations publicitaires pour diverses marques. Mais, et il s'agit bien là du nœud du problème, aucune retombée financière pour les musiciens des îles Salomon ou de l'île Tiga n'a été enregistrée.

D'un point de vue pragmatique et juridique, plusieurs arrêts de justice ont progressivement précisé les contours du *sampling* au regard du code de la propriété intellectuelle et du droit d'auteur. Depuis l'arrêt *Grand Upright Music, Ltd v. Warner Bros. Records Inc.* rendu en décembre 1991 par la Cour du District de New-York Sud, le *sampling* sans permission est considéré comme une atteinte au droit d'auteur (*copyright*). Plus récemment, un arrêt rendu en juillet 2019 par la Cour Européenne de Justice (CEJ), dans une affaire opposant le groupe allemand Kraftwerk aux producteurs Moses Pelham et Martin Haas, a réitéré le principe d'atteinte au droit d'auteur en cas de *sampling* non-autorisé. La CEJ a néanmoins précisé que le *sampling* sans autorisation était possible à condition que l'extrait ne soit pas reconnaissable.

⁹³ A partir de la racine *-dzat* sont formés un certain nombre de termes ayant en commun la notion de « maîtrise » : *mōāngadzat*, le guérisseur (littéralement, le maître des remèdes) ; *lekoladzat*, le maître d'école ; *tadzat*, le chef de village (littéralement, le maître du village).

Les jeunes DJ, en tant que maître de la musique enregistrée, n'échappent pas à cette conception. À la différence des répertoires de clarinettes *tule* de transmission orale, les pièces musicales constituant la trame du répertoire des DJ sont stockées sous forme de fichiers numériques. Néanmoins, est-ce que posséder un fichier mp3 revient à posséder la musique ? Rien n'est moins sûr, surtout après avoir observé la fluidité des échanges de ces fichiers entre jeunes grâce aux technologies de transfert numériques. S'il s'agit bien là d'un transfert, cette transmission échappe en réalité à la notion de propriété : la transmission de ces fichiers n'entraîne pas la dépossession du propriétaire en faveur de l'acquéreur, elle s'inscrit dans une logique de copie potentiellement illimitée. Le DJ est donc aussi, à sa manière, un médiateur entre le monde extérieur et les habitants du moyen Oyapock.

Si la notion de propriété n'est que peu pertinente chez les Teko, peut-on alors parler d'appropriation culturelle dans le cas des soirées de zouk ? Le concept d'appropriation porte en lui-même deux acceptions. La première est centrée autour de la notion de propriété quand la deuxième se rapproche de la notion d'adaptation. S'il y a appropriation chez les Teko, celle-ci est avant tout l'adaptation d'objets culturels exogènes à un usage local. Nous préférons donc parler d'emprunt, d'adoption et d'adaptation et ainsi éviter l'utilisation ambiguë du terme d'appropriation culturelle ⁹⁴.

Les musiques enregistrées diffusées *via* la pratique du DJing appartiennent dans leur quasi-totalité au complexe caribéen et, pour une bonne partie, plus précisément au champ musical du zouk. Pour la grande majorité de ces matériaux musicaux, il n'y a pas de relation directe entre les étapes d'enregistrement et de mixage (le DJing à proprement parler) : les titres sont produits à Cayenne, dans les Antilles ou en France métropolitaine, et les DJ n'ont pas de contact avec les musiciens enregistrés. Si le lien entre musiciens de l'enregistrement d'un côté et les DJ n'est ni physique ni géographique⁹⁵, il n'en reste pas moins un lien symbolique.

⁹⁴ Pour conclure cette réflexion, soulignons que la notion d'appropriation peut être utilisée avec pertinence lorsque l'on désigne un emprunt culturel dans une situation de domination, comme dans le cas du *sampling* d'enregistrements ethnomusicologiques par des musiciens occidentaux.

⁹⁵ Si la Guyane est relativement marginalisée dans les processus de coopération régionale caribéenne, et géographiquement située en périphérie du bassin caribéen, une approche socio-historique et culturelle attachée à la notion de créolité apporte un autre éclairage. La Guyane fait partie de la Caraïbe « née de la « matrice » des plantations sucrières coloniales, du génocide des populations autochtones, de la déportation des travailleurs africains, et dans une moindre mesure asiatiques et européens » (CRUSE &

Le fait d'adopter et de diffuser un ensemble de musiques issues d'un espace culturel cohérent (ici le bassin caribéen) est une manière d'affirmer un lien avec un territoire, de rendre tangible une ouverture vers l'extérieur, voire de revendiquer son appartenance à une communauté imaginée transculturelle. Ce phénomène est comparable, dans sa dynamique, à d'autres pratiques musicales liées à la musique enregistrée dans les Amériques : on pense notamment au mouvement *sonidero* au Mexique et à celui des *picós* à Carthagène des Indes (Colombie). Ces derniers sont des systèmes de sonorisation très appréciés de la population afro-descendante de la côte caribéenne colombienne, voués à la diffusion de divers genres musicaux rassemblés sous l'étiquette de « *música africana* » (« musique africaine »). À leur apparition, le répertoire est fait de musiques afro-caribéennes (salsa, konpa haïtien, soca, reggae). Puis dans les années 1970, les opérateurs ajoutent à leur palette des disques de musique africaine (soukous d'Afrique de l'Ouest, mbaqanga d'Afrique du Sud). Derrière cette étiquette de *música africana* et cet engouement de la population carthagénoise afro-descendante pour ces genres de musique, c'est donc un sentiment d'appartenance diasporique qui se manifeste – la matérialisation de cet Atlantique Noir formulé par Paul Gilroy (PACINI HERNANDEZ, 1996). À la même époque, au Mexique, et en premier lieu dans les quartiers populaires de Monterrey, le mouvement *sonidero* va puiser dans la musique tropicale colombienne (cumbia, vallenato), les sources de son répertoire. Ces musiques importées (à une époque où la radio ne les diffusent pas et où les disques en provenance de Colombie ne sont pas accessibles à la grande majorité de la population⁹⁶) sont appelées *colombias*. Les *sonideros*, les DJ opérateurs des *sonidos* (les « sons », c'est-à-dire les systèmes de sonorisation) diffusent cette musique dans les quartiers populaires, propulsant ainsi un mouvement d'emprunt

TAGLIONI, 2020 : 26). La Guyane amérindienne, celle de l'« intérieur », des basses-terres amazoniennes, bien que reliée de diverses manières au monde caribéen, forme encore un espace géographique à part.

⁹⁶ Un autre point commun aux *picós* colombiens, aux *sonidos* mexicains ou aux *sound systems* jamaïcains tient dans l'exclusivité de la musique qu'ils donnent à entendre. Les *picós* comme les *sonidos* diffusent une musique (en tant que genres musicaux) à laquelle eux seuls ont accès. Les *sound systems* jamaïcains cherchent à diffuser des titres de reggae uniques qu'aucun autre *sound system* de l'île n'aura dans sa collection. La rareté et l'exclusivité des pièces musicales qu'ils diffusent font la réputation des *sound systems* jamaïcains, comme des *picós* et des *sonidos*. En découle une certaine compétition entre *sound systems*, les poussant à une production constante de nouveaux titres, à une recherche permanente de nouveaux disques inédits.

culturel original (BLANCO ARBOLEDA, 2008 ; LOPEZ-CANO, 2015, RAGLAND, 2013). Les mécanismes et les réseaux d'identification varient sensiblement d'un exemple à l'autre – il serait largement erroné de parler de sentiment diasporique ou transnational en ce qui concerne Camopi et ses habitants. Mais cet exercice comparatif met du moins en exergue une chose : comment un groupe de personnes redessine les frontières de son espace culturel en s'appropriant des formes musicales exogènes.

Dans les villages amérindiens de l'Oyapock et de la Camopi, la pratique du DJing est indéniablement une affaire de jeunes et de circulations. Elle se situe dans la continuité des réseaux d'échanges et de socialisation périphérique de ce groupe d'âge. Pourtant, il est difficile de considérer l'expérience de la musique enregistrée comme un exercice uniquement périphérique quand on voit comment elle s'épanouit au cœur des moments de socialité dominants. Les musiques enregistrées sont aujourd'hui omniprésentes dans les réunions de boisson et les diverses festivités. Il ne se passe guère un cachiri sans diffusion de musiques importées, et cette pratique semble être complètement intégrée dans l'habitus festif des villages amérindiens. Sans doute faut-il voir ici l'effet d'un glissement générationnel. Les jeunes d'hier, ceux-là mêmes qui formèrent les premières générations d'enfants scolarisés et qui se confrontèrent à des mondes musicaux différents de celui de leurs aînés, sont devenus les adultes d'aujourd'hui. Ils appartiennent aujourd'hui à la génération des 30-50 ans. Leur entrée dans l'âge adulte n'a pas pour autant entraîné l'abandon de leur intérêt pour les musiques qui ont traversé leur jeunesse. Cela explique que des genres musicaux comme le zouk ou le konpa soient aujourd'hui particulièrement écoutés lors des réunions de boisson. La jeune génération, celle des 15-25 ans, quant à elle, fait preuve d'innovation par son intérêt pour d'autres genres musicaux comme le rap, et par l'utilisation de techniques de DJing rendues possible par l'accès à de nouvelles technologies que ne maîtrisent pas leurs aînés. Est-ce à dire que, le temps venu, quand les jeunes d'aujourd'hui seront devenus pleinement adultes, le rap occupera la place des musiques caribéennes dans les répertoires musicaux dominants localement ? Que le DJing sera également une affaire d'adultes ? Une telle prospective nous paraît bien incertaine et nous nous garderons de toute prédiction en ce sens. Il est très probable, néanmoins, que la jeunesse future conserve son rôle

créatif et inspirateur aussi bien dans l'adoption de nouvelles techniques que des répertoires liés à la musique enregistrée de danse et sa diffusion dans l'espace.

À bien des égards, ce détour par l'histoire globale du DJing nous permet de situer la pratique des jeunes Amérindiens de Camopi dans le panorama de la reproduction et la transformation de musique enregistrée. De la Jamaïque aux États-Unis, en passant par la Colombie et le Mexique, et finalement par le moyen Oyapock ⁹⁷, le DJ se trouve au centre des pratiques sociales et musicales reposant sur la reproduction publique et la transformation de musique enregistrée. En ce sens, les pratiques musicales à Camopi s'inscrivent dans une tendance globale amorcée il y a plus d'un demi-siècle, qui consacre l'importance culturelle croissante de la musique enregistrée comme source de performance, par contraste avec les actes de musique orchestrale (JONES, 1995). La musique enregistrée représente une ressource culturelle et technologique plus accessible et flexible pour les jeunes générations du moyen Oyapock. Ainsi, les DJ et les musiques allogènes pallient en quelque sorte le recul des musiques anciennes. De manière générale, le DJ (et la culture de la musique enregistrée qu'il défend) s'impose à la fois comme un musicien à part entière, et comme un agent de changement.

Sound systems amazoniens

Si notre analyse de la musique enregistrée s'est jusqu'ici développée autour de la figure du DJ comme pivot de la chaîne technique, situé entre l'enregistrement d'un côté et la diffusion de l'autre, et sa relation avec l'ensemble des auditeurs, elle ne saurait occulter le rôle capital de l'amplification. Alors que nous avons délibérément cherché à placer le moyen Oyapock sur la carte des pratiques musicales amplifiées, il nous faut faire preuve d'un peu plus de prudence et de minutie avant de placer les cachiri dans le spectre des *sound systems* au même titre que les *dance halls* jamaïcains ou les *free parties* européennes. Dans ces différentes

⁹⁷ Et plus largement l'ensemble de la Guyane et ses différentes régions : le littoral urbain, les villes secondaires comme Saint-Georges-de-l'Oyapock, et les fleuves Maroni et Oyapock.

cultures, et pour chacun des genres musicaux associés, le *sound system* est une institution. Il se trouve au cœur de réseaux sociaux et possède son propre mode d'organisation reposant sur une forme de division du travail. En effet, le *sound system* désigne à la fois le système de sonorisation en tant que tel mais également l'ensemble des personnes qui le servent ⁹⁸. Il nous semble nécessaire, pour parler de *sound system* à Camopi, de souligner que la pratique de la musique amplifiée s'inscrit avant tout dans un réseau social préexistant. Bien que la maîtrise des techniques et des technologies liées à la reproduction du son soit une affaire de jeunes, ceux-ci ayant pour habitude de se retrouver et s'organiser dans des espaces périphériques, il n'en reste pas moins que l'écoute de musiques enregistrées s'insère largement dans le milieu des réunions de boisson dont l'habitus festif précède l'adoption des technologies de reproduction du son et rassemble jeunes, adultes et anciens, hommes et femmes. Autrement dit, alors que le DJing concerne indéniablement les jeunes du moyen Oyapock, la culture *sound system*, si tant est qu'elle existe, les dépasse. Afin de préciser dans quelle mesure l'expérience du cachiri propose une lecture originale de la pratique du *sound system*, il est nécessaire de se pencher plus particulièrement sur le dernier maillon de la chaîne technique, à savoir la diffusion de la musique enregistrée : les instruments de la sonorisation et ce que l'amplification fait à la musique.

Les systèmes de sonorisation sur le moyen Oyapock se caractérisent par leur hétérogénéité : il existe une diversité d'équipements de sonorisation de puissance variable. Cela va de la petite enceinte portable sur batterie aux imposants systèmes dotés de multiples haut-parleurs et d'un puissant amplificateur. Ces instruments appartiennent à la catégorie organologique des électrophones ⁹⁹ et peuvent être classés en quatre types :

⁹⁸ Ainsi, dans l'écosystème d'un *sound system* jamaïcain distingue-t-on le propriétaire du *sound*, le *selector* (« sélecteur ») qui manipule les disques, le *deejay* ou *MC* qui chante et *toaste* sur la sélection musicale, l'ingénieur du son en charge du réglage du système de sonorisation (de l'accordage pourrait-on dire), l'équipe en charge du transport, du montage et du démontage du *sound*, sans oublier, bien entendu, l'ensemble des personnes s'identifiant au *sound system*⁹⁸ qui agissent en tant que relais locaux de soutien (HENRIQUES, 2011 : 42-46 pour le reggae, KOSMICKI, 2004 : 170 pour la techno).

⁹⁹ Bien que faisant l'objet de discussions quant à leur intégration dans la classification organologique de référence proposée par Sachs et Hornbostel, on définit les électrophones comme des instruments dont le son est produit par un circuit électrique (KARTOMI, 2001).

- Les enceintes portables compactes. Elles sont principalement utilisées par les jeunes en ce qu'elles représentent un équipement bon marché et commode pour amplifier le son d'un smartphone lors des petites réunions. Elles servent également parfois dans le cadre domestique, ou lors des moments d'écoute d'archives sonores comme dans le cas de cette recherche. Ces enceintes sont alimentées sur batterie interne et disposent d'une autonomie variable de quelques heures. La connexion au dispositif se fait via Bluetooth (sans-fil). Leur puissance ne dépasse guère 10 Watts ¹⁰⁰.
- Les « combos » portables ¹⁰¹. Ces systèmes se distinguent des précédents par leur taille et leur puissance. Ils appartiennent à de jeunes adultes, leur coût d'achat est assez élevé. Ces « combos » sont utilisés lors des réunions de boisson villageoises, ou lors de courts séjours dans les alentours de la commune. Ce type d'appareil permet généralement de reproduire plusieurs sources sonores, par connexion sans-fil ou filaire. Comme les enceintes compactes, les « combos » sont alimentés sur batterie interne et doivent être rechargés après quelques heures d'utilisation. Leur puissance va de 100 à 400 Watts environ.
- Les chaînes hi-fi. A la différence des dispositifs précédents, ce système se décompose en plusieurs éléments : l'amplificateur d'un côté, les haut-parleurs (enceintes) de l'autre. Ces équipements sont plus rares, et plus fragiles. Seuls quelques adultes en possèdent. Ce sont souvent d'anciens modèles ou un assemblage de différents systèmes. Ne possédant pas de batterie interne, ils doivent être alimentés en électricité, rendant leur utilisation moins commode

¹⁰⁰ On estime, selon les principes généraux d'ingénierie sonore, qu'il faut compter entre 5 et 10 Watts par personne pour mesurer la puissance d'un système d'amplification. Cette estimation varie selon la sensibilité du matériel et les conditions de sonorisation (espace ouvert ou fermé). Une puissance de quelques Watts ne suffit guère à « sonoriser » pleinement un groupe de plusieurs personnes, mais elle reste suffisante, néanmoins, lors des réunions de jeunes où la musique est reproduite en arrière-plan des conversations.

¹⁰¹ Un « combiné » ou un « combo » désigne ici un système dans lequel l'amplificateur et les haut-parleurs sont assemblés dans un châssis commun.

dans les villages de la Camopi. Leur puissance varie entre 50 et 200 Watts en moyenne.

- Les systèmes de sonorisation « professionnels ». On en compte deux sur la Camopi : celui de Peter Renaud, jeune DJ teko reconnu pour la qualité de son équipement et sa fine sélection musicale ; et celui de Romanic « DJ Rixx » Sannier (†2019), musicien guadeloupéen (mais également épicier et transporteur) installé à Camopi. Quelques familles wayãpi vivant dans les villages au sud du bourg de Camopi possèdent aussi de tels équipements. Ce sont des systèmes puissants et difficilement transportables. Ils sont utilisés ponctuellement lors des activités festives communales, des grandes réunions ou certaines fêtes d'anniversaire. Ces systèmes sont composés d'une table de mixage, d'un amplificateur et de plusieurs enceintes, organisées selon la plage de fréquences qu'elles peuvent restituer : on compte au moins deux enceintes satellites pour le haut et le milieu du spectre et un caisson de basse. Leur puissance cumulée dépasse 1 000 Watts.

De ces quatre catégories, les enceintes compactes et les « combos » portables sont les plus courants et les plus utilisés. La mobilité de ces équipements est indéniablement un critère décisif de sa valeur. Ainsi peuvent-ils être transportés aisément d'un endroit à l'autre du village et s'adapter aux différentes configurations d'écoute, ou même en pirogue jusque dans les abattis situés à l'écart des villages. Leur fonctionnement sur batterie (même s'il contraint à un usage limité à quelques heures) permet également de s'affranchir (temporairement, donc) de toute source d'électricité – un argument de poids quand on sait l'accès limité à cette ressource dans les villages du moyen Oyapock. Leur commodité de transport, associée à leur facilité d'acquisition (aussi bien quant à leur prix d'achat relativement modéré qu'à leur disponibilité dans les commerces des villes de Cayenne ou de Oyapoque au Brésil) en font des équipements particulièrement prisés.

On trouve aussi dans les villages, des équipements hors d'usage. Il faut dire que les conditions climatiques, la chaleur et l'hygrométrie sont des facteurs affectant sérieusement la durée de vie de tout appareil électronique sur le moyen Oyapock. Faute de pouvoir être réparés, ces équipements de sonorisation sont laissés à

l'abandon dans le coin d'un carbet. Cela rapproche-t-il ces instruments électroniques des clarinettes *tule*, jetées après chaque performance ? Les *sound systems* sont-ils pensés comme des instruments éphémères au même titre que les clarinettes *tule* ? Nous manquons d'information pour pouvoir l'affirmer avec certitude, et ce d'autant plus que la durée de vie et les conditions de dégradation diffèrent largement d'un instrument à l'autre. Une chose est sûre cependant : les équipements de sonorisation ne font pas l'objet d'une survalorisation matérielle. À l'instar des clarinettes, ces instruments ne sont pas traités avec un soin particulier, pas plus qu'ils ne sont soumis à une ornementation esthétique¹⁰². Leur aspect sonore prime clairement sur leur apparence esthétique. Une fois hors d'usage, ils sont mis à l'écart dans un espace neutre, à défaut de pouvoir être abandonnés aux principes naturels de décomposition.

En usage, les systèmes de sonorisation occupent une place variable. Dans les petites réunions de boisson familiales, ces appareils sont généralement installés à même le sol, en retrait des groupes d'hommes et de femmes. Il arrive aussi souvent que les équipements électroniques (téléphones, ordinateurs, sonorisation) soient gardés à l'intérieur des maisons, pour une raison pratique d'alimentation électrique. La musique est diffusée à un volume permettant toujours la conversation. Lors des plus grandes fêtes villageoises et inter-villageoises, en revanche, les instruments de sonorisation sont davantage mis en valeur. Quelles que soient leur taille et leur puissance, ils occupent une place importante dans l'espace sonore et visuel de la fête. Leur volume couvre souvent les conversations et marque la différence par rapport aux réunions familiales : on joue fort et l'on tire pleinement parti des capacités d'amplification des systèmes de sonorisation. Du fait de l'aménagement ouvert des lieux, le son se propage au-delà de l'espace de la fête – il se diffuse même au-delà des limites du village. Le volume est donc, pour

¹⁰² Deux remarques, deux comparaisons à ce propos : il arrive que les clarinettes *tule uhu* soient gravées de lignes et de motifs géométriques. Ces ornementations, quand elles sont réalisées, sont superficiellement imprimées au tube de bambou de la pointe du couteau avec détachement et imprécision. Si ces gravures possèdent vraisemblablement une valeur symbolique, leur valeur esthétique est limitée. Les clarinettes *tule'i* sont agrémentées de longues fibres de palmier. Ces fibres qui accompagnent les mouvements des musiciens dans la danse, offrent une ornementation au mouvement plus qu'une « simple » parure à l'instrument.

Par comparaison également, mais dans un autre registre, les *sound systems* teko et wayāpi sont loin des considérations esthétiques des *picós* colombiens, des *aparelhagens tecnobrega* du Brésil, ou même des *sounds* jamaïcains.

ainsi dire, proportionnel à l'intensité des festivités. Le volume n'est pas tant fonction de l'espace à sonoriser (les dimensions des lieux de réunions dans les villages ne variant finalement que peu selon les circonstances) ou du nombre de personnes présentes (on sonorise souvent au-delà du niveau nécessaire par rapport à la taille de l'assistance).

En réalité, le niveau sonore est à la fois indice et condition. Il est le signe d'une célébration extraordinaire, dans le sens où l'on se détache du cadre privé des réunions de boisson familiales. Il est également un facteur constitutif de l'émergence d'un sentiment de plaisir partagé tel que nous l'avons décrit précédemment. Il agit ainsi dans le prolongement des intentionnalités du DJ : il amplifie le potentiel émotionnel de la trame musicale.



Figure 42 - Éléments de sonorisation pour une fête d'anniversaire. Village Saint Soi, janvier 2018.

Pour l'occasion, on a assemblé un grand nombre d'instruments de sonorisation : deux enceintes de type hi-fi, deux « combos » portables et deux volumineuses enceintes de grande puissance, ainsi qu'une console de mixage posée sur la table en arrière-plan. Un générateur à essence tourne à une dizaine de mètres plus loin pour alimenter ce système en électricité. Fête exceptionnelle à plusieurs niveaux ; on s'assoit sur des chaises et l'on boit du vin rouge dans des gobelets en plastique jetable. Quelques hommes joueront de la caisse claire, de la guitare basse électrique et de la guitare (hors cadre) pendant la soirée.

Amplification : volume et timbre

À la question de savoir ce que l'amplification fait à la musique, nous répondrons en deux étapes : elle influe à la fois sur le volume et sur le timbre. La question du volume s'impose dans son évidence : amplifier un signal revient à en accroître l'intensité. Le volume des équipements de sonorisation dénote dans le milieu sonore du moyen Oyapock. Nous n'avons pu, faute de matériel technique, réaliser de mesures d'intensités sonores lors des réunions de boisson mais il est certain que les sons amplifiés dépassent en intensité l'ensemble des autres sources du milieu sonore du moyen Oyapock ¹⁰³. Les *sound systems* ne sont guère concurrencés que par le bruit de moteur de l'hélicoptère des urgences médicales et des visites préfectorales mais celles-ci sont suffisamment rares comparées à la fréquences d'utilisation des *sound systems* pour être considérées comme anecdotiques. Dans le strict registre musical, l'amplification donne à la musique un niveau d'intensité que n'atteint aucune autre pratique, pas même le jeu des clarinettes *tule* par un orchestre de nombreux musiciens. Ce niveau d'intensité entre par ailleurs en compétition avec d'autres formes d'émission sonore, à commencer par les conversations des adultes.

Par ce qu'elle se distingue clairement de son milieu et des autres formes d'émission sonore, la pratique de la musique amplifiée est source de transformation. On ne peut nier que l'amplification opère un contraste entre les musiques enregistrées et les autres pratiques musicales (on pense ici au jeu des clarinettes *tule*). Contraste entre le mode de production antérieur où le corps est à l'origine de l'impulsion sonore (le souffle), requérant un certain effort, et un mode que l'on appelle ici moderne où l'électricité (mais avant cela-même, le moteur et le carburant du générateur électrique) devient la source principale de l'énergie sonore. La puissance de l'amplification est en cela comparable aux moteurs de pirogue qui permettent d'aller plus vite et plus loin par un effort physique réduit. L'amplification est donc l'affirmation d'un sentiment de modernité, et l'intensité

¹⁰³ L'acoustique mesure en décibel (dB) le niveau sonore ressenti par l'oreille humaine. Les équipements de sonorisation, lors de réunions de boisson dansées en fin de journée et en soirée, couvrent souvent les conversations mais n'atteignent jamais le seuil de la douleur. En croisant ces observations avec les caractéristiques techniques des appareils d'amplification, on estime que l'intensité sonore de ces moments se situe entre 80dB et 100dB.

sonore en est sa variable. Pourtant, si cette modernité amazonienne intègre certains des outils de la modernité « industrielle », elle ne semble pas s'appuyer sur les valeurs de progrès et de richesse qui lui sont associées. On joue fort (c'est-à-dire amplifié) non pas pour faire montre de sa richesse économique ou pour témoigner d'un idéal technologique – comme nous l'avons vu, les systèmes de sonorisation sont largement répandus dans les villages du moyen Oyapock et ne sont donc pas l'apanage d'une « bourgeoisie » locale ¹⁰⁴. L'amplification se présente avant tout comme la réaffirmation d'un principe d'abondance qui nous apparaît comme central dans les conceptions de cette société. Jouer fort, c'est « jouer beaucoup », soit privilégier le flux à l'économie. En ce sens, la modernité de l'amplification ne signifie pas le rejet de modèles antérieurs : elle en est l'actualisation à travers des moyens technologiques importés et adaptés à l'usage local. Cet usage local ne saurait se départir pour autant de ses influences régionales. Chez les créoles guyanais, parmi les peuples marrons de Guyane et du Surinam, ou au sein du mouvement tecnobrega au Brésil, la diffusion de musique amplifiée à fort volume est une pratique courante et valorisée. Du point de vue technique, les imposants « *aparelhagens* » (systèmes de sonorisation) brésiliens ou ceux utilisés par les groupes marrons surpassent en puissance les systèmes de sonorisation répandus sur le moyen Oyapock. Néanmoins, une étude comparative des différentes pratiques de sonorisation pourrait éclaircir certains traits communs dans l'approche de l'amplification et quant au signifié contenu dans l'intensité sonore. Nous peinons à résoudre cette question et la littérature existante relative aux courants musicaux voisins s'attardent davantage sur la portée identitaire de genres de musique amplifiée que sur l'interprétation de l'intensité sonore.

Si la signification de l'intensité sonore reste jusqu'ici relativement hermétique, son analyse en tant que vecteur de transformation permet néanmoins d'aborder sa part d'agentivité dans le vécu des habitants du moyen Oyapock. La fête, cadre spatio-temporel dans lequel s'épanouit la musique amplifiée, se caractérise notamment par la redéfinition de l'espace vécu. L'espace privé du foyer ou du

¹⁰⁴ L'idée de l'existence d'une bourgeoisie chez les Teko du moyen Oyapock peut être sujet à discussion. Une petite partie de la population, ayant accès à des emplois salariés, jouit en effet d'un niveau de vie supérieur au reste de la société. Contrairement à l'étymologie du terme, les « bourgeois » de Camopi ne seraient tant pas ceux qui habitent le bourg mais plutôt les villages proches. Néanmoins, la réalité des différences de richesse n'induit pas pour autant des formes de domination sociale.

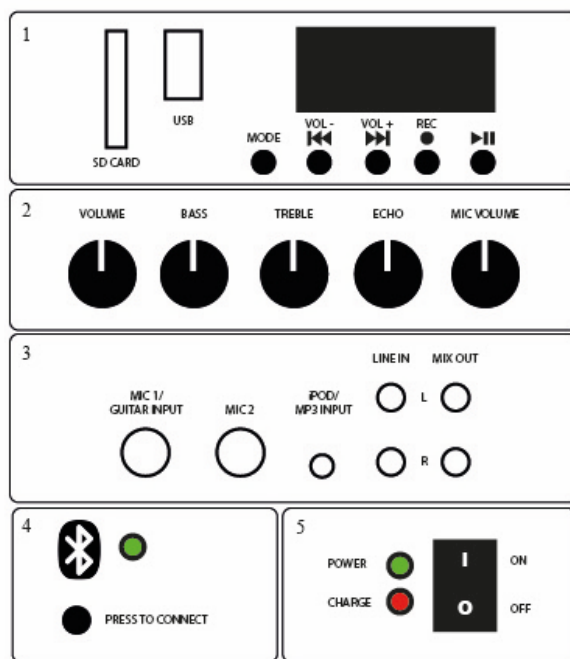
village devient espace public, lieu de réunion au pouvoir de rassemblement plus ou moins étendu. La musique amplifiée et sa diffusion dans l'espace participent activement de la redéfinition de cet espace. Cette pratique musicale étant intimement liée à l'éthos festif, sa réalisation entraîne nécessairement une transformation dans la perception de l'espace vécu. L'intensité sonore, variable de l'amplification musicale, agit donc sur le degré de publicité de l'évènement. En retour, l'intensité sonore est conditionnée par l'ampleur de la fête : on joue plus fort pour une grande réunion de boisson, et inversement. La transformation de l'espace par la diffusion de musique enregistrée est donc nourrie par la relation à double sens entre le niveau d'intensité sonore et le degré de publicité.

On joue certes plus fort mais aussi différemment. Car le son amplifié, à savoir les fréquences qui imprègnent l'assistance, est le produit d'une suite d'étapes qui influent chacune sur le son restitué. Cela commence entre les mains du musicien, comme nous l'avons vu à travers l'étude des techniques de mixage du DJ, et cela se poursuit par l'amplification. À la différence du mixage, l'étape de l'amplification est assurée par le propriétaire du système de sonorisation – généralement un (jeune) adulte. Il est intéressant de noter à ce sujet que, si l'étape de la sélection musicale est laissée entre les mains de la jeunesse, celle de l'amplification, elle, est du ressort des aînés. Ce rôle ne s'explique pas uniquement, à notre avis, à travers la relation de propriété entre l'adulte et l'équipement de sonorisation. Ce contrôle des aînés sur l'amplification illustre ainsi l'importance de l'amplification dans l'ambiance de la fête : il ne s'agit pas seulement de jouer la musique appropriée, il faut aussi la diffuser de manière adéquate. Cette adéquation entre son diffusé et ambiance recherchée est obtenue par le contrôle des différents paramètres offerts par l'amplificateur, en jouant non seulement sur le volume mais également sur le timbre de la musique amplifiée.

La question du timbre est surtout pertinente dans le cas de l'amplification musicale à travers les « combos portables » utilisés lors des réunions de boisson villageoises, pour plusieurs raisons ¹⁰⁵. La première est que ces appareils sont les

¹⁰⁵ Nous excluons de ces remarques les systèmes de sonorisation professionnels. Les musiciens qui les opèrent sont en effet formés aux techniques d'ingénierie sonore classique en vigueur dans l'industrie musicale globalisée. Ils sont donc peu représentatifs de l'approche locale de jeu sur la texture des sons amplifiés.

plus courants et les plus utilisés sur l'Oyapock, ce qui permet de généraliser un tant soit peu les observations faites quant à leur utilisation. La deuxième est que ces appareils permettent de sculpter le son amplifié, ce que ne permettent pas les enceintes compactes portables (et assez peu les systèmes hi-fi). En effet, ces appareils sont dotés d'un ensemble de contrôles dont, en plus du régulateur de volume global, un égaliseur permettant de faire varier le niveau de restitution de plusieurs bandes de fréquences. Il peut agir sur deux bandes (aigues et graves) et trois bandes (aigues, mediums, graves) de fréquences selon les appareils.



1. Contrôles des sources audio : des ports permettent de brancher des dispositifs de stockage (carte SD, USB). Les boutons de navigation et l'écran permettent de contrôler la lecture de fichiers, ainsi que la source audio.

2. Réglages globaux : les encodeurs rotatifs permettent le réglage du volume global, l'égalisation de deux bandes de fréquences (les aigus et les graves), la quantité de l'effet d'écho (delay) et le volume du microphone éventuel.

3. Connectivité filaire : ces prises permettent de brancher des microphones ou des instruments électrifiés, des appareils de reproduction des fichiers audio ou un appareil permettant d'enregistrer ou de reproduire le son du « combo » (« mix out »).

4. Connectivité sans-fil (Bluetooth) : cette section permet l'appareillage d'un équipement de reproduction sonore en Bluetooth.

5. Alimentation et charge : un bouton principal permet la mise sous tension de l'appareil. Des témoins lumineux indiquent l'état de marche et de charge de la batterie interne.

Figure 43 - Schéma d'un panneau de contrôle d'une enceinte portable de type « combo ».

Bien que ce module intégré au système d'amplification de ces dispositifs reste rudimentaire et d'une précision relative, il permet néanmoins d'altérer le spectre fréquentiel d'une pièce musicale reproduite sur ces dispositifs, et ainsi de sculpter le son amplifié selon ses préférences d'écoute. On constate ainsi une tendance des utilisateurs des appareils de type « combo portable » à utiliser activement cette fonctionnalité d'égaliseur afin d'accentuer la présence de certains aspects de la musique enregistrée reproduite. Les caractéristiques techniques des appareils d'amplification limitent de fait le rendu sonore en particulier dans les fréquences graves : la sensibilité des amplificateurs et la taille des haut-parleurs ne permettent pas une puissance et une précision de restitution du registre des basses fréquences.

Ces appareils, en revanche, pour les mêmes raisons techniques, sont bien plus efficaces dans le milieu et le haut du spectre. Loin de représenter une contrainte, cette spécificité semble plutôt coïncider avec l'esthétique du rendu sonore recherché par les auditeurs. En effet, l'accent « naturel » de ces machines dans la moitié supérieure du spectre est bien souvent renforcée par les réglages opérés à l'aide de l'égaliseur. Prenons le cas d'un « combo » portable doté d'un système d'égalisation à deux bandes : alors que le potentiomètre affecté à la moitié basse du spectre n'est que rarement engagé au-delà de la moitié de sa course, celui permettant d'agir sur la moitié haute du spectre est souvent appliqué à plus de 75% de son potentiel. En appliquant de tels réglages, le rendu sonore se trouve davantage amplifié dans la moitié haute du spectre, registre dans lequel ces appareils sont par ailleurs les plus efficaces. Cela n'est certainement pas anodin si l'on s'intéresse plus spécifiquement aux composants musicaux des pièces de musique enregistrée couramment diffusées sur ces appareils. En accentuant la partie haute du spectre, on renforce la présence de certaines parties musicales : pour un morceau de konpa, on y retrouve invariablement l'ostinato rythmique joué par la cymbale ainsi que par une bonne partie du spectre des instruments mélodiques jouant le thème (guitares et synthétiseurs) et des parties vocales. En accentuant ces éléments, on met en valeur trois aspects que l'on entend dans les genres musicaux allogènes les plus écoutés sur le moyen Oyo (konpa, zouk), à savoir (1) l'importance du patron rythmique « caribéen » (cf. *supra*) exécuté sur la cymbale *ride* dans le kompa, à la fois sur la cymbale *charleston* et le cercle de la caisse claire pour le zouk ; (2) le tapis de l'accompagnement mélodique formé par la répétition d'un ostinato thématique par les guitares et synthétiseurs ; (3) les thèmes vocaux et instruments qui complètent ce tapis mélodique, regroupant les phrases chantées et les courts motifs ponctuels, chantés ou déclamés. À travers l'analyse de l'emphase fréquentielle, c'est l'attention particulière dans l'écoute musicale portée à ces éléments qui apparaît.

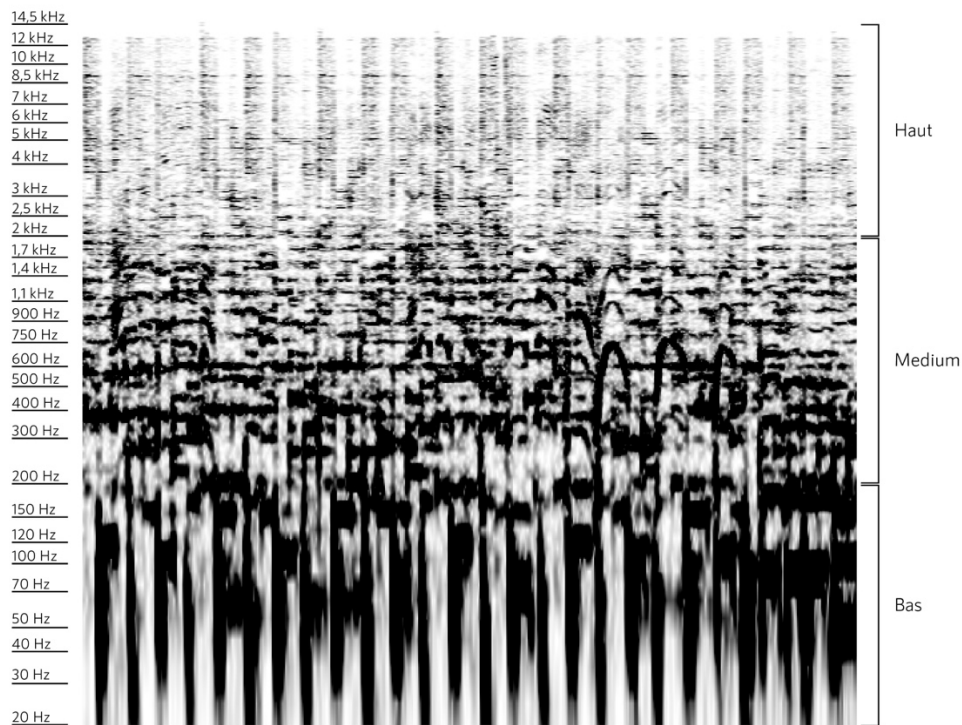


Figure 44 - Spectrogramme d'un extrait d'un morceau de konpa.

La segmentation en trois registres distincts de fréquences (bas, medium, haut) nous permet de rendre compte de la place de chaque instrument ou groupe d'instruments dans le spectre sonore. Dans les basses fréquences, la pulsation isochrone apparente est donnée par la grosse caisse et la guitare basse électrique. Dans le haut du spectre, le pattern rythmique lui aussi clairement identifiable est joué sur une cymbale. Dans le milieu du spectre, on trouve les instruments mélodiques jouant le thème du morceau (guitare électrique, synthétiseur) et les parties vocales.

En associant les questions de volume et de l'égalisation sur des appareils à la puissance limitée tels que les « combos » portables, un troisième principe apparaît : la saturation. On parle de saturation quand le niveau d'entrée d'un son est supérieur à la capacité maximum que peut fournir l'appareil. En « poussant » le signal sonore (que ce soit une partie du spectre avec l'égaliseur ou l'ensemble du signal par le volume général) au-delà des capacités de restitution de l'appareil, la saturation entraîne une déformation du signal sonore et l'apparition d'artefacts harmoniques, donnant à ce signal un regain de puissance. Plutôt que d'y voir une forme de parasitage, la littérature dans le champ des *sound studies* a montré que la saturation peut devenir un principe d'esthétique musicale et sonore (DOYLE, 2005 ; PUIG, 2017). En effet, la saturation agit directement sur le timbre de la musique ou des sons amplifiés et peut ainsi devenir un paramètre de modelage du son au même titre que le jeu sur le spectre fréquentiel que nous évoquions précédemment. Puisqu'elle intervient en bout de chaîne (la saturation se produit

au niveau du signal de sortie envoyé dans les haut-parleurs), elle amplifie les effets de puissance sonore (volume) et d'accentuation (égalisation). En saturant le signal sonore, on renforce ainsi la présence des éléments rythmiques et la sensation de puissance du tapis mélodique.

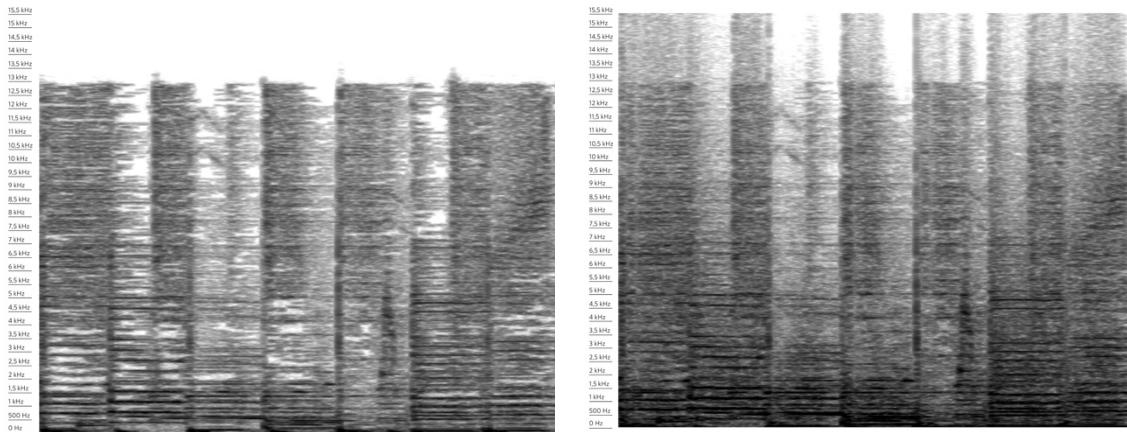


Figure 45 - Sonagramme d'un court extrait d'un morceau de konpa sans saturation (à gauche) et avec saturation (à droite).

Au-delà de l'augmentation de l'intensité acoustique perçue, la saturation entraîne également une modification du timbre de la musique amplifiée. Comme l'on peut observer en comparant les deux sonagrammes de la figure ci-dessus, la saturation provoque l'apparition d'artefacts harmoniques. Ces artefacts viennent enrichir et renforcer le spectre sonore : ils sont à l'origine du double effet de modification du volume et du timbre. Si la description de la sensation d'intensité peut être facilement exprimée en matière de volume, la question du timbre est autrement plus difficile à appréhender par les mots – elle fait également l'objet de nombreuses discussions dans le champ des études acoustiques. Nous n'avons pas trouvé de transcription exacte de ce que la saturation fait au timbre, mais nous pouvons néanmoins tenter de nous en approcher par analogie en comparant l'effet de la saturation à un grésillement ou une forme de bourdonnement. Du point de vue acoustique, cela se traduit par la densité et l'intensité des partiels (harmoniques ou non), particulièrement dans le haut du spectre sonore. Cette densité dans les composantes du son (partiels et harmoniques) n'est pas sans rappeler la richesse harmonique des clarinettes *tule* que nous avons observée précédemment (cf. *fig. 26 & 27 supra*). Faut-il donc voir dans le recours à la saturation, l'expression d'une

esthétique sonore qui dépasse le registre de la musique amplifiée ? Des outils et des mesures plus précis pourraient permettre une étude plus approfondie mais nous pouvons néanmoins souligner la remarquable similitude entre les *sound systems* et les clarinettes *tule*.

Contrairement à ce que son nom indique et à ce que postulent les principes de l'ingénierie sonore occidentale, la saturation renferme donc autre chose que le « concept de l'excès » (CENDO, 2008). Pour en comprendre la portée, il est nécessaire de s'affranchir de certains principes moraux et esthétiques, et ainsi voir dans le dépassement des limites d'amplification prévues par les fabricants des appareils de sonorisation, une stratégie créative. Plutôt qu'une démesure, ne peut-on pas voir dans le recours à la saturation et le détournement des limitations techniques, la manifestation de plaisir dans l'abondance ? Si d'un point de vue technique, la saturation est bien le produit d'une action excessive au regard des capacités d'un appareil électronique, du point de vue musical, elle apparaît davantage comme l'approfondissement d'une esthétique de la quantité et de l'abondance. Il y a une continuité philosophique, selon nous, entre l'ivresse que produit la boisson et la saturation que produit l'amplification. La saturation des sens accompagne un état transformé. Dans un cas comme dans l'autre, le flux circule en quantité nécessaire et contrôlée pour assurer le sentiment de plaisir partagé.

Les techniques liées à la diffusion de la musique enregistrée participent dans leur ensemble à la définition d'un *logos* sonore de réunions festives sur le moyen Oyapock. Du fichier audio numérique au flux sonore émis par le système de sonorisation, une chaîne technique conditionne et façonne le son de son intentionnalité. Cette chaîne est une suite de maillons : le(s) musicien(s) à l'origine de l'enregistrement du fichier audio, le jeune DJ qui mixe les différents fichiers audio, l'opérateur gardant le contrôle des réglages du système de sonorisation. Chaque maillon influe à son niveau sur le résultat sonore final. Nous ne nous sommes intéressés au jeu des musiciens participant à l'enregistrement qu'à travers quelques caractéristiques musicologiques générales des genres les plus diffusés sur le moyen Oyapock, caractéristiques éclairant par ailleurs le goût des auditeurs pour ces musiques. Notre enquête s'étant concentrée sur la région du moyen Oyapock, nous n'avons pu y intégrer les discours et les intentionnalités des musiciens et des

producteurs à l'origine de ces enregistrements – pas plus que les habitants (DJ et auditeurs) ne sont en contact direct avec ces musiciens.

Du travail de mixage du DJ, nous retenons l'organisation des pièces indépendantes sous forme de suite, selon des critères relevant à la fois des techniques de DJing au sens large, et des attentes des auditeurs / danseurs du moyen Oyapock. De l'action du sonorisateur, nous retenons un ensemble de réglages visant à accentuer certaines caractéristiques du flux sonore : celui-ci amplifie la musique non seulement en convertissant le signal électronique émis par l'appareil de mixage du DJ en un signal acoustique, mais également en altérant ses propriétés sonores. D'un bout à l'autre de la chaîne technique, nous observons donc comment l'esthétique sonore des festivités dans les villages du moyen Oyapock est traversée par le goût de la répétition et la recherche d'abondance ; le tout offrant les moyens d'un plaisir partagé dans la musique.

Dernier tour de piste

Alors que la nuit est bien tombée sur le village de Saint Soi, la fête continue de battre son plein. Les calebasses de cachiri se sont épuisées et ce sont maintenant les cannettes de bière vides qui s'accumulent aux pieds des participants. Les plus âgés ont pris congé depuis un moment, ne restent que les jeunes et les jeunes adultes. Le DJ, un jeune wayãpi reconnu pour ses talents de DJ et d'animateur, a pris les contrôles de la sélection musicale avec l'assentiment du maître de maison. L'ambiance est bonne, les esprits ivres et en cette heure de la nuit, le jeune wayãpi fait preuve d'audace en jouant ses titres préférés de hip-hop. Debout derrière la table faisant office de poste de commande de la sonorisation, il esquisse quelques mouvements de *breakdance* des bras et du haut du corps. Un petit groupe de trois brésiliens, cannettes de bière à la main, vient de traverser le fleuve pour se joindre à la fête. Leur présence ne semble pas perturber le cours de la fête, ils ne sont pas invités à s'asseoir pour autant. L'un des Brésiliens engage légèrement son corps dans la danse, sur place mais avec une fluidité laissant deviner une certaine maîtrise de ses mouvements. Il connaît de toute évidence leur jeune DJ et

s'approche de lui pour lui proposer un *battle* de danse. Ce dernier accepte et sous les regards de l'assistance, se dirige d'un pas lent mais assuré, la tête relevée en signe de défi, vers le centre de la piste de danse.

Il commence par exécuter quelques mouvements du haut du corps de manière assurée – ce à quoi le Brésilien répond par d'autres mouvements dans le même registre. Tous les yeux sont tournés vers les deux protagonistes et la tension commence à se faire sentir. Le jeune wayãpi tourne autour de la piste de danse et adresse des gestes de la main vers le haut pour demander des encouragements à l'assistance. Puis il se retourne face au Brésilien et exécute des mouvements acrobatiques de *breakdance* au sol, des portées sur les mains et une rapide toupie sur lui-même. L'assistance s'exclame et l'encourage. Au tour du Brésilien : petits pas sur le côté, salto arrière. Double salto arrière et retombée parfaite sur ses pieds. Un doigt levé vers le ciel en signe de victoire. Malgré la technicité de ses mouvements qui dépasse celle du jeune wayãpi, les réactions de la foule sont timides.

La compétition s'arrête là. Le jeune wayãpi, battu mais fier, sort de la piste et retourne derrière les platines. Quelques minutes plus tard, les trois Brésiliens rejoignent leur pirogue et traversent à nouveau le fleuve. La fête continue, les conversations reprennent de plus belle : on commente le spectacle auquel on vient d'assister. Le DJ-danseur clôture sa sélection de titres de rap et enchaîne sur une sélection de titres tous plus emblématiques les uns que les autres : « Konpa futebol », titre du chanteur local Lucien « Teko Makan » Panapuy dans lequel celui-ci fait allusion à une série d'anecdotes footballistiques entre Teko, Wayãpi et Brésiliens ; « Kamopiwanakom » (« les habitants de Camopi ») de Siméon « Similyan » Monerville, autre chanteur local, auteur de cet hymne en l'honneur des habitants de Camopi ; un enregistrement (d'une qualité assez médiocre) d'un groupe de zouk formé quelques semaines plutôt à Saint Soi ; et un ensemble de morceaux de « vidés » du carnaval guyanais.

Cet évènement exceptionnel – il est rare de voir les jeunes danser sur du hip-hop pendant les réunions de boisson villageoises, et il est aussi rare d'assister à une compétition de la sorte entre Amérindiens et Brésiliens – est révélateur de la manière dont la musique et la danse agissent comme des vecteurs relationnels entre les Amérindiens du moyen Oyapock et leurs voisins plus ou moins proches.

Pour les jeunes d'hier et d'aujourd'hui, les musiques importées et les danses associées sont autant de nœuds de connexion avec le monde extérieur (le reste de la Guyane, les Caraïbes, la France métropolitaine). Ces musiques prennent une autre dimension quand elles sont chantées par des musiciens locaux : elles deviennent l'aboutissement de stratégies de création et d'adaptation culturelle. Nous avons choisi de ne pas rentrer dans le détail du répertoires de chanteurs locaux pour le développer pleinement dans la partie à venir, car leur étude ne saurait se limiter à leur diffusion lors des réunions festives : il s'agira de leur donner l'espace suffisant pour aborder leur dimension identitaire individuelle et collective. Il n'en reste pas moins que ces chansons occupent une place importante dans les répertoires de musiques amplifiées jouées lors des festivités locales.

La pratique de la musique amplifiée ne saurait être présentée comme une force de changement à elle seule. Elle accompagne des changements sociétaux, elle matérialise une ouverture vers l'extérieur. Un aller-retour constant s'opère entre technique et société, entre la musique et le rapport au monde. La musique enregistrée redessine, certes, les limites de l'espace vécu : non seulement transforme-t-elle l'espace du foyer en espace de fête, elle articule également une connexion avec le monde extérieur. Mais ce faisant, elle ne remplace pas les modes d'organisation sociale préexistants. Alors que les jeunes jouent un rôle actif dans l'introduction de nouvelles techniques et de nouveaux répertoires, leur place dans la sphère villageoise, et en particulier dans les moments collectifs que sont les réunions de boisson, s'inscrit dans les schémas relationnels de parenté en présence. De la même manière, la transformation de l'espace de la fête par le son ne fait pas de la fête un évènement nouveau. L'amplification sonore remet finalement peu en question les principes d'organisation, d'hospitalité et de participation à la fête. Tout au plus renforce-t-elle la dynamique festive en favorisant, par l'utilisation de nouvelles technologies, l'émergence d'un sentiment collectif. Le DJing et les *sound systems* compensent le recul du jeu des clarinettes *tule*. La danse ne se fait plus nécessairement en arc de cercle, elle peut être en couple. La bière de malt industrielle se mélange à la bière de manioc. Mais la fête reste un espace dynamique où les fluides et les flux incitent au plaisir partagé.

TROISIEME PARTIE

MAKAN

JOUER POUR LE MONDE



Ronan Liétar / JMAZONIE

[Page précédente : Une partie de la compagnie Teko Makan sous les projecteurs, 2013 (Photo : Ronan LIETAR)]

Makan

Les guerriers initiés dotés de pouvoirs extraordinaires, issus du groupe des *meleyõ* au cœur de l'ethnogenèse teko. *Tukutsi makan* (guerrier colibri), *tawato makan* (guerrier rapace), *dzawat makan* (guerrier jaguar), *tatunamu makan* (guerrier tatou), figures mythologiques récurrentes. *Tamtsi Pelalap* (« Grand-père doré »), le chef des guerriers. Le symbole d'un état de résistance, le vecteur d'une

revendication identitaire. *Teko makan*, une compagnie de musique et de danse, un nom de scène, une manière d'être au monde.

CHAPITRE 10

LA FIN DE LA TRADITION

Le meneur et l'artiste

Joachim Panapuy est une figure originale, parfois surprenante – ce qui lui vaut le surnom de « Fantaisie » que certains habitants de Camopi, non sans humour, lui ont apposé. Dès la première rencontre, son style vestimentaire et sa posture dénotent. À plus de soixante-dix ans, son endurance et sa force physique sont remarquables ; une image de résistance et d'agilité, doublée d'un certain sens de l'élégance que l'homme cultive consciemment. « Si je ne travaille pas, alors le corps tombe malade et meurt », affirme-t-il. Seuls témoignent en partie de son âge, quelques cheveux blancs et un début de calvitie (qu'il cache néanmoins sous sa panoplie de casquettes). Cette pensée semble pouvoir tout aussi bien s'appliquer à son style vestimentaire, tant il semble éloigné des modes vestimentaires des hommes de son groupe d'âge : shorts et pantalons colorés, maillots de sport, lunettes de soleil, casquettes imposantes... (cf. chap. 5 – *Styles vestimentaires et rapport au monde*). Certaines de ses habitudes vestimentaires semblent le rapprocher à première vue du style vestimentaire des jeunes, celui-ci largement inspiré des modes urbaines changeantes. À y regarder de plus près, pourtant, c'est bien un style propre que l'homme cultive – un style qui, s'il emprunte à la mode

urbaine et occidentale l'essentiel de ses éléments, ne semble pourtant s'inscrire dans aucune tendance particulière si ce n'est la sienne, originale et unique.



Figure 46 - Joachim Panapuy chante son départ imminent pour les États-Unis. Il accompagne son chant en frappant le sol d'un bâton sur lequel sont attachées des sonnailles (Image fixe extraite du film « Le voyage de Joachim », de Frédéric LABOURASSE, 1995).

La maison qu'il occupe avec sa femme Monique Monerville est à l'image du foyer : une imposante construction à proximité de laquelle un grand carbet ouvert sert d'espace de réunion, de lieu de répétition pour la compagnie de musique et de danse qu'il dirige, et de piste de danse lors des fêtes ponctuelles. Sur l'un des côtés du carbet, un meuble bas en bois et quelques étagères exposent un ensemble d'objets insolites (cf. fig. 17 – *Joachim Panapuy jouant de la flûte en os kalidjakukawan*) : plusieurs grandes bassines, une râpe à manioc électrique de sa fabrication, un crâne de tapir *baipuli* (*Tapirus terrestris*), quelques plantes vertes en pot, deux bidons d'huile de moteur hors-bord, des cartons d'emballage d'appareils électroniques, une collection de livres, une enceinte hors d'usage... Un tel attirail surprend tant il est rare chez les habitants de l'Oyapock. Les livres, installés en un début de bibliothèque, ne sont guère lus. L'enceinte ne diffuse plus de son mais est pourtant conservée et exposée. Le crâne animal est conservé pour ses supposées vertus thérapeutiques ou apotropaïques. Certaines plantes sont destinées à être replantées en terre dans le jardin derrière la maison, d'autres ne

quitteront pas leur étagère. La râpe à manioc doit être réparée mais il faut pour cela obtenir quelques pièces que l'on ne trouve pas à Camopi. Cet assemblage, savamment organisé, ne saurait être interprété comme un simple décorum fantasque, fruit de l'accumulation et du hasard. Chaque objet est en réalité un indice de la personnalité complexe de Joachim Panapuy ; l'ensemble forme une matrice de symboles, la toile de fond sur laquelle se construit l'identité individuelle et familiale. Chez les peuples des basses-terres amazoniennes, c'est souvent le corps (et la peau, cf. chap. 5) qui est utilisé comme support matriciel de symboles. C'est aussi le cas chez Joachim Panapuy, à travers l'habillement et les parures corporelles. Mais cette matrice se prolonge de manière assez unique au-delà du corps, dans l'agencement de l'espace de vie quotidien.

D'aucuns, à Camopi ou ailleurs, verront dans ces manières l'expression d'une forme de vanité ou d'ostentation matérielle. En réalité, ces modalités particulières de se présenter au monde peuvent se lire à différents niveaux. Le premier niveau, individuel, est celui de la trajectoire personnelle d'un homme. Le second niveau, social, est celui du reflet, à travers cette figure individuelle et originale, des dynamiques et des expériences que traverse l'ensemble des habitants du moyen Oyapock. La description rapide de Joachim Panapuy en tant que figure singulière pourrait amener à interroger la pertinence de la place importante que cette étude lui confère. L'individualité exacerbée n'appartiendrait-elle pas ici au registre de l'extraordinaire et de l'anecdotique ? Il nous semble important de souligner tout d'abord la portée que peut avoir, au sein d'un groupe démographiquement restreint, l'action individuelle dans les stratégies sociales et culturelles. Depuis plus d'un demi-siècle, les Teko ont certes su renverser la tendance à leur avantage. Ils restent néanmoins, du point de vue strictement démographique, un « petit groupe » au sein duquel l'action individuelle joue un rôle prépondérant dans la formation et la diffusion de tendances. La notion d'individu est à replacer dans son système de pensée : elle ne se construit pas ici sur l'exaltation de la dimension interne de la personne, mais comme un instrument et un indicateur analytique de la réalité sociale. L'individu est, pour reprendre la formule de A. Goldenweiser, un « complexe historique *sui generis* », il est un être saillant produit en partie de son environnement social, dont l'efficacité des actions ne dépend pas de son pouvoir personnel mais de la valeur conjoncturelle de son action. En ce sens, la figure

notable de Joachim Panapuy permet d'appréhender, si ce n'est sa totalité, du moins une partie significative de la socialité teko contemporaine.

À travers la figure de Joachim Panapuy, se rappelle à nous la trajectoire historique et la construction sociologique du groupe teko, éléments que nous avons développés dans la première partie de ce travail (cf. chap. 2). Né en 1948 à Maripasoula (d'après ses documents officiels de nationalité française), d'un père wayana (Wempi) et d'une mère teko (Tsapin, « Chabine »), il a grandi sur l'Itany (Maroni) avant de se marier à Monique Monerville, femme teko, et elle-même fille d'Arthur Monerville, conteur et *padze* reconnu sur l'Oyapock. Parmi la dizaine d'enfants que Joachim a eu avec sa femme, certains occupent également une place importante dans la société camopienne : James Panapuy est le chef de la délégation territoriale de l'Oyapock du Parc Amazonien de Guyane ; Lucien Panapuy est l'ancien animateur du Pôle d'Information Jeunesse de Camopi, et un chanteur dont les titres font danser dans toutes les réunions de boisson de la région. La parenté de Joachim Panapuy le place donc d'emblée parmi les notables de la région. Elle raconte aussi les liens étroits entre teko et wayana, les circulations entre l'Oyapock et le Maroni (Joachim, le fils). Elle révèle et incarne l'idée d'une socialité camopienne, rassemblant les habitants de l'Oyapock, teko et wayāpi, telle qu'elle peut être portée par les initiatives du Parc Amazonien de Guyane ou le Pôle d'Information Jeunesse (Joachim, le père ; cf. chap. 3 - *kamopiwanakom*).

À travers la parenté se dessinent également les modalités d'acquisition du savoir. De ce point de vue, Joachim Panapuy est reconnu sur l'Oyapock pour ses compétences dans deux domaines : la musique et le chamanisme ¹⁰⁶. Concernant le chamanisme, la formation de Joachim Panapuy tient en premier lieu d'une forme de transmission paternelle, validée dans un second temps par son beau-père. L'ambiguïté liée à cette qualité lui ayant valu de nombreuses critiques et certaines menaces, Joachim a décidé d'abandonner sa charge et affirme avoir trouvé conseil et refuge dans les Évangiles et la parole du dieu chrétien. Ce positionnement reflète un double mouvement que l'on observe chez les Teko comme chez d'autres peuples amazoniens, à savoir le recul des pratiques chamaniques et l'imposition des

¹⁰⁶ Comme nous l'avons déjà démontré (cf. chap. 6), chez les Teko, une même personne rassemble régulièrement les fonctions de chamane et de maître de musique. C'est le cas aujourd'hui pour Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili, comme ce fut le cas pour Kutsili et Bope'a par le passé.

religions occidentales. Il est nécessaire, cependant, de nuancer ce propos face à la réalité des faits, spécifiquement sur le moyen Oyapock. Le recul du chamanisme est constaté chez les Teko comme un effet secondaire de la crise démographique et sociétale du siècle dernier. Cela ne signifie pas pour autant la disparition du système de pensée qui lui est associé. Dans le même temps, l'évangélisation, pourtant ancienne dans la région (depuis les missions jésuites au XVIII^{ème} siècle) ne semble avoir qu'un effet superficiel sur les pratiques et les croyances des habitants du moyen Oyapock. Le fait qu'une partie des adultes ait été scolarisée dans les homes indiens, pensionnats catholiques et que des parents baptisent leurs enfants ne signifie pas pour autant une pratique religieuse active ou la transformation profonde des systèmes de croyance. Quelques rares adultes portent une croix chrétienne autour du cou et affirment leur foi dans les Évangiles. La grande majorité de la population se tient néanmoins à distance des lieux de culte (une église à Vila Brasil et une chapelle au bourg de Camopi), tout en tolérant la présence des représentants du clergé de passage dans la commune. La position de Joachim Panapuy, ouvertement prosélyte, apparaît assurément comme une garantie vis-à-vis du reste de la communauté de son renoncement aux pratiques chamaniques ; et certainement un élément supplémentaire attestant de l'originalité apparente de la personne.

Pour la musique, Joachim Panapuy affirme tenir son savoir de son oncle qu'il a suivi, observé et imité pendant sa jeunesse. Cette filiation revient régulièrement dans le discours du maître de musique, comme une source de légitimation. Inversement, chaque performance musicale est, pour ce dernier, une démonstration de sa filiation – cela vaut pour chaque *dzale'et*, Joachim Panapuy comme Jean-Etienne Couchili.

Joachim Panapuy se présente donc, autant qu'il est présenté, comme un acteur culturel de premier plan, tant au sein de la communauté qu'à l'extérieur, par les musiciens, les chercheurs et les institutions. Il est tout à tour, le détenteur de savoirs anciens, un homme doté d'un fin sens musical, et un créateur s'affranchissant aisément des frontières de genres. Il est un meneur de danse *dzale'et* : un rôle individuel dont l'importance est reconnue par l'ensemble du groupe et qui ne prend son sens que dans son articulation avec le collectif des danseurs. Mais Joachim Panapuy vit son rôle de *dzale'et* d'une manière originale : il n'est pas seulement le meneur qui guide les musiciens et les danseurs. Il est aussi

le directeur de sa propre « compagnie » de musique et de danse, dont les activités sont soutenues (avant tout économiquement) par l'association *Kumaka* (en référence à l'arbre fromager *Ceiba Pentendra*, que nous orthographions *kūbaka* dans ce travail) qu'il préside¹⁰⁷. Cette compagnie est appelée « Teko Makan », en référence aux guerriers mythiques dotés de pouvoirs extraordinaires, et dont le symbole imprègne le mode d'être au monde des Teko contemporains. Au-delà de son activité de *dzale'et* au sein de la compagnie Teko Makan, Joachim Panapuy a aussi participé à divers projets musicaux impliquant systématiquement des musiciens guyanais ou métropolitains. Citons ici le projet « Makan » créé lors du Festival des Rythmes Sacrés de Guyane (2013) avec les musiciens d'origine guyanaise Yann Cléry, Herbin « Tamango » Van Cayseele et Eric « Rico » Gaultier. Plus récemment, il participe entre 2018 et 2019 au projet « Les Voies de l'Oyapock » impulsé par le quartet métropolitain No Tongues (Matthieu Prual, Ronan Courty, Alan REGARDIN et Ronan Prual) aux côtés, entre autres, de deux autres maîtres de musique de l'Oyapock, à savoir Jacky Pawe et Jean-Etienne Couchili.

Bien qu'en apparence tout à fait distinctes des activités de la compagnie Teko Makan, ces différentes expériences présentent toujours Joachim Panapuy comme un sachant ou le dépositaire d'une « tradition » menacée. C'est donc par sa qualité de *dzale'et* et en tant que porteur culturel qu'il participe à ces projets musicaux expérimentaux. On ne saurait donc opposer l'activité musicale de J. Panapuy en tant que *dzale'et* et meneur de la danse *tule* d'un côté, et celle de musicien expérimentant les registres de la création interculturelle de l'autre. En réalité, la personne et l'activité musicale de Joachim Panapuy confondent une série d'oppositions souvent citées comme structurantes dans la distinction entre d'un côté les musiques dites « traditionnelles », de transmission orale, et de l'autre, les musiques dites « savantes », écrites : collectif/individuel ; permanence/changement ; non-professionnel/professionnel, voire artisan/artiste. La croyance en ces oppositions s'avère caduque pour comprendre l'activité

¹⁰⁷ L'association de droit français (loi de 1901) à but non lucratif est une forme d'organisation administrative qui sous-tend nombre de projets émanant de la population. Elle est même devenue un prérequis permettant le dialogue avec les institutions - elle permet notamment l'obtention de subventions. Une quinzaine d'associations sont répertoriées sur le territoire de la commune de Camopi, dont la plupart œuvrent au soutien de projets culturels ou sportifs.

musicale de Joachim Panapuy, comme elle se trouve être souvent inopérante, plus largement, pour comprendre la diversité des pratiques musicales à l'échelle planétaire (LABORDE, 2012). Ce que la figure de Joaquim Panapuy nous montre, c'est que, bien plus qu'une série d'*oppositions*, ces idées et ces pratiques forment une série de *relations*. C'est par son rôle de *dzale'et* que Joachim Panapuy trouve une légitimité dans sa participation aux projets expérimentaux de création. En retour, sa participation à ces projets nourrit sa pratique de musicien innovateur dans le cadre de sa compagnie de musique et de danse. Est-ce à dire pour autant que, dans ce cas, se confondent la figure du maître de musique et celle de l'artiste ? Il faut ici faire preuve de prudence et rappeler que si relation il y a, celle-ci n'entraîne pas une confusion des termes et des rôles. Autrement dit, si Joachim Panapuy est à la fois maître de musique et artiste, il l'est tour à tour, de manière alternée, selon les circonstances et les registres de performance. On pourrait ainsi dire qu'il est parfois un maître de musique dont les innovations relèvent d'une démarche artistique, parfois un artiste tirant sa légitimité de son statut de maître de musique. La condition d'artiste apparaît donc comme une transformation en cours du statut de maître de musique. Cette transformation revient à opérer un glissement de la notion indigène de maître de musique vers une conception exogène de l'artiste en tant que professionnel de la musique dont les activités s'inscrivent dans un système socio-économique de production distinct (cadre performatif, rémunération, statut social). Par cette double condition, Joachim Panapuy affirme à la fois son ancrage dans les modes locaux de production musicale tout en manifestant sa volonté d'intégration dans un système exogène en vigueur au-delà du moyen Oyapock. Devenir artiste revient ainsi à revendiquer une démarche valorisante d'ouverture vers le monde extérieur.

Jouer avec la tradition

Nous l'avons exposé précédemment, le jeu des musiques anciennes, et celui des clarinettes *tule* en premier lieu, s'inscrit aujourd'hui dans un cadre mémoriel et performatif renouvelé. D'un côté, ces musiques sont de plus en plus assimilées à des biens culturels dont la performance est négociée et la participation rétribuée. De l'autre, elles sont présentées comme des objets patrimoniaux entourés d'enjeux de préservation et de diffusion. C'est dans ce cadre que s'inscrit pleinement l'existence et les activités de la compagnie Teko Makan. L'objectif est clairement affiché dans le discours de son directeur : la compagnie est là pour perpétuer le savoir-faire relatif aux danses teko en assurant sa transmission aux plus jeunes générations. Chaque danse permet ainsi de rassembler les membres de plusieurs groupes d'âge. Derrière la figure du meneur et doyen du groupe, s'alignent différentes générations de danseurs et de danseuses dont les plus jeunes ne dépassent pas la vingtaine d'années. Contrairement au désintérêt parfois affiché des jeunes pour les danses anciennes, il est remarquable de voir comment ceux-ci n'économisent guère leurs efforts pour affirmer leur place et leur légitimité dans la danse *tule*. Ils sont concentrés, leurs mouvements sont généreux et leurs parures sont soignées. Tout pousse à affirmer que la compagnie offre un cadre propice à leur engagement dans l'acquisition de ce savoir. Pour nombre de jeunes, l'éloignement des formes classiques de transmission, par observation et imitation spontanée, représente un véritable frein à l'instruction directe auprès des sachants. La scolarisation, par ce qu'elle entraîne comme transformations dans les rythmes de vie et le modèle éducatif, exerce sans nul doute une influence sur les formes de transmission dans le groupe.

Le modèle de la compagnie offre donc certaines réponses concrètes aux failles didactiques, en premier lieu parce qu'il offre un cadre formel de réunion et d'apprentissage. Faire partie de la compagnie signifie ainsi participer aux répétitions qui sont organisées en amont des performances publiques. Ces répétitions représentent pour les jeunes musiciens un espace protégé où l'erreur est davantage tolérée et où l'engagement individuel est jaugé à l'aune de celui de ses pairs, eux-mêmes engagés dans le même processus expérimental de l'apprentissage. Lors de ces moments, le meneur se tient généralement à l'écart des

danseurs. Le mouvement de la danse est alors impulsé par les apprenants, chacun faisant ainsi l'expérience corporelle de la danse – une expérience horizontale de laquelle émergent ponctuellement les conseils de certains danseurs plus aguerris. C'est finalement au cœur de cette expérience que se joue une grande partie de la transmission musicale, du moins pour les membres de l'orchestre. En ce sens, la transmission est l'apprentissage de la synchronisation : danser et musiquer en faisant l'expérience explicite d'une manière particulière d'être ensemble (TURINO, 1993 : 93 ; BEAUDET, 2001). Au double niveau individuel et collectif, cette expérience apparaît également comme l'antichambre de la créativité musicale. Le cadre de la répétition offrant un degré plus large de liberté que les performances publiques, il est l'occasion pour les musiciens-danseurs de tester leurs instruments et les techniques de souffle, parfois d'improviser autour du schème musical du répertoire des *tule*. Le jeu musical n'est alors plus uniquement compris dans la répétition des formules préétablies mais devient une réinterprétation des codes musicaux. Jouer la musique devient un jeu *en* musique : un *ludus* musical, un amusement dans et avec les règles de l'art. En intégrant une forme de ludicité à leur pratique, ces jeux *en* musique reposent sur un principe implicite : celui de s'éloigner temporairement du texte musical pour jouer avec sa syntaxe. Loin de représenter une forme d'irrévérence au jeu des *tule* dans leur forme classique, ce jeu hors-cadre permet aux jeunes expérimentateurs de mieux s'appropriier les enjeux et les techniques liés à ce répertoire. On recrée des motifs, des phrases, des séquences, pour mieux en assimiler la grammaire. Cette mise à distance momentanée n'est pas contrainte par le *dzale'et* en présence ou les musiciens plus âgés et aguerris, tant elle semble faire partie de l'imprégnation naturelle et nécessaire à l'apprentissage. Par ailleurs, ces expérimentations semblent aussi stimuler les facultés créatives de certains jeunes musiciens qui entrevoient la possibilité de créer de nouvelles pièces pour orchestre de clarinettes *tule*, sans que cela n'ait pour l'instant abouti à des tentatives concrètes. Finalement, le jeu *en* musique permet un certain assouplissement des enjeux de perpétuation des pratiques musicales dites « traditionnelles ». Il dédramatise, en premier lieu chez les musiciens, le discours alarmiste relatif à l'étiollement culturel et à la disparition de savoirs. Il facilite une prise de conscience du sens et de la dynamique du jeu orchestral et par là, consolide la démarche de perpétuation des formes musicales anciennes. En jouant de la sorte avec les codes de la « tradition », les jeunes

musiciens actualisent ses enjeux et la projettent d'autant plus facilement dans le futur. Voilà une manière d'affirmer : « nous jouons avec les *tule* comme nous composons une manière d'être teko au XXIème siècle ».

Néanmoins, l'enjeu de la transmission ne saurait se résumer à ces expérimentations collectives. En tant que jeu d'alternance, le répertoire de *tule* suppose un dialogue entre deux parties : l'orchestre et le meneur. L'acquisition du savoir particulier au *dzale'et* s'inscrit dans une forme d'apprentissage nécessairement différente de celle du jeu orchestral. Elle relève d'une modalité de transmission interpersonnelle, longue et appliquée. Parce qu'elle suppose l'apprentissage du détail des pièces musicales, des chants mnémoniques associés et de leur ordre, elle se distingue nécessairement de l'expérience corporelle et mouvementée qui est celle de l'orchestre. On peut s'interroger sur la place de cette forme de transmission dans les activités de la compagnie. Nos observations nous permettent d'affirmer qu'une telle transmission ne se joue pas lors des répétitions mais plutôt lors de moments plus intimes et non-dansés. Les séances d'enregistrement des chants mnémoniques, de leur transcription et de leur traduction que nous avons eu l'occasion de mener avec Joachim Panapuy et ses fils s'inscrivent pleinement dans cette démarche de transmission, impulsée par le *dzale'et* lui-même. Ces séances complètent un processus amorcé précédemment à travers l'apprentissage par le corps et le mouvement. La trajectoire de la compagnie Teko Makan reflète ainsi ce qui s'apparente aux différentes étapes de la perpétuation d'un savoir-faire : par le mouvement, le jeu et l'intellect.



Figure 47 – Joachim Panapuy s'adresse aux danseurs de la compagnie avant le début de la danse à la Carapa, août 2016 (Image fixe extraite du film réalisé par Jérémie MATA).

Ce que les jeunes musiciens expérimentent par le jeu avec la « tradition », l'ensemble de la compagnie, à commencer par son meneur Joachim Panapuy, semble l'appliquer activement dans ses différentes performances. En tant que maître de musique et directeur de compagnie, Joachim Panapuy insuffle ses inspirations et son impulsion innovatrice au cœur du répertoire du groupe. Il faut dire que par son existence-même, la compagnie incarne déjà une forme puissante de réunion musicale et une manière renouvelée de jouer la musique orchestrale présentée comme issue de la « tradition ». La compagnie rassemble les danseurs et danseuses les plus expérimentés des Teko du moyen Oyapock et issus du réseau de parenté du meneur. Derrière eux, leurs fils et leurs filles figurent aussi par les jeunes danseurs et danseuses le plus actifs et sensibilisés à ces formes musicales. Le directeur de la compagnie peut ainsi compter sur un groupe solide au sein duquel chaque personne apporte un degré de spécialité : l'un est plus expérimenté dans l'accordage des instruments, d'autres se concentrent sur la fabrication des instruments ; certaines femmes ont la charge des peintures corporelles quand les jeunes hommes s'activent à la parure des instruments. Au sein de la compagnie, Joachim Panapuy occupe une place sensiblement à part : il n'est pas seulement le meneur dans la danse, il en est aussi le directeur. Il assume ainsi la responsabilité des grandes décisions stylistiques (pour ne pas dire artistiques) et son autorité est respectée par l'ensemble de l'orchestre. À des degrés variables selon le répertoire

musical joué, sa personnalité émerge du reste du groupe. On assiste donc ici à un glissement dans le statut du musicien par lequel celui-ci s'impose finalement comme un spécialiste à part entière. On ne peut guère parler ici de musicien « professionnel » dans le sens où l'activité musicale ne représente pour celui-ci ni son occupation principale ni sa ressource économique première. Néanmoins, il retire de son statut particulier une forme de reconnaissance de la part de l'orchestre et d'autorité sur celui-ci qui se révèle être atypique dans les modalités d'organisation socio-musicale habituelles sur le moyen Oyapock. Ce statut particulier repose certes sur son rôle de maître de musique – dans le sens du dépositaire de savoirs – mais tient aussi grandement aux élans novateurs et créatifs de ce dernier. Sa participation aux divers projets expérimentaux interculturels que nous mentionnons plus haut renforce également sa prépondérance sur les membres de la compagnie. Parce qu'il est perçu comme un musicien maîtrisant à la fois les codes de la musique ancienne teko et ceux des musiques étrangères, il apparaît aux yeux de la compagnie comme le mieux à même de guider l'orchestre dans les enjeux de représentation culturelle au-delà du moyen Oyapock.

Parce qu'elle existe au-delà du moment de la performance, la compagnie incarne une forme d'institutionnalisation de la pratique musicale. À la différence de la réunion spontanée de musiciens derrière un meneur, l'association Kumaka et la compagnie Teko Makan (les deux étant bien souvent confondus) entraînent une forme de déterritorialisation de la pratique musicale. Celle-ci sort ainsi de son cadre coutumier, relativement spontané et communautaire, pour se positionner dans une forme de représentation davantage tournée vers le monde. On ne joue pas de la même manière lors d'une réunion de boisson au village que lors d'une représentation hors du village pour un public non-familier. Autrement dit, l'existence de la compagnie implique un reformatage, du moins partiel, des codes de la performance.

Depuis les années 2010, la compagnie s'est produite à plusieurs occasions, dont deux des plus remarquables ont eu lieu en 2013 à Muttersholtz (France métropolitaine) lors de la visite d'une délégation teko, et en août 2016 au village de la Carapa, commune de Montsinéry (Guyane). Fait notable : ces deux représentations ont eu lieu loin de Camopi, devant un public n'étant pas composé d'habitants du moyen Oyapock. Ces deux représentations ne sont pas tout à fait

assimilables puisque les cadres de performance diffèrent sensiblement de l'un à l'autre :

- A Muttersholtz, la compagnie Teko Makan s'est produite sur la scène de la salle des fêtes de la ville, devant un public métropolitain ;
- A la Carapa, la compagnie a dansé principalement sur la place du village, dans un environnement finalement assez similaire à celui des cérémonies sur le moyen Oyapock, devant une assemblée en grande partie amérindienne.

18

Dans un cas comme dans l'autre, l'acte musical est doublé d'un acte diplomatique. La compagnie Teko Makan se présente comme l'ambassadrice des Teko du moyen Oyapock, les représentants de la « tradition ». Il s'agit également d'un acte d'échange et une manière de rendre hommage aux personnes pour qui l'on danse. Selon les dires des danseurs, la performance au village de la Carapa en 2016 était réalisée en l'honneur d'Édouard Petit-Pied, présenté comme le doyen de la communauté teko, peu de temps avant sa mort. La danse réalisée en 2013 en France métropolitaine était un hommage rendu à l'ethnologue Eric Navet, fraîchement retraité de ses activités universitaires : une manière de remercier celui qui a largement contribué à « faire parler » des Teko au-delà de Camopi. A travers ces deux performances, ce sont finalement les deux vecteurs de construction de la communauté teko qui apparaissent : d'un côté la trajectoire historique, de l'autre le rapport au monde.

Passées ces observations, reste le constat que la compagnie est amenée à se représenter essentiellement hors de Camopi et que ces nouveaux environnements performatifs entraînent, comme nous l'avons dit, une transformation des codes de la performance. Le passage de la performance villageoise à la représentation scénique fait passer le jeu des formes musicales anciennes d'un schéma souple et étiré à un canevas davantage contrôlé et formalisé, nécessairement adapté aux conditions de représentation : le temps, l'espace et le public. En somme, on joue différemment pour un public non-familier, sur une scène bien différente de l'espace de danse villageois et dans un temps resserré. Les transformations résultantes sont la manifestation de la capacité d'adaptation aux formes culturelles par leurs porteurs, et des choix de représentations de ces derniers. On joue sur scène ce que l'on veut donner à voir à un public particulier. Au village comme sur scène, le fait de jouer la musique comporte une forte dimension identitaire : il s'agit

d'affirmer et d'expérimenter un sentiment d'appartenance collectif. Dans un cas comme dans l'autre, cette représentation identitaire revêt les attributs du *spectacle* : on retrouve dans chacune des configurations une dualité entre les acteurs d'un côté et les spectateurs de l'autre. Cette séparation est néanmoins bien plus souple quand on se produit sur la place du village que lorsque l'on se présente sur une scène – au village, les danseurs peuvent entrer et sortir assez librement de la danse, ce qui n'est pas aussi aisé sur scène. Enfin, sur scène, on ne joue pas pour soi mais pour les autres : le vecteur identitaire n'est plus de l'ordre de l'entre-soi, tourné vers l'intérieur, vers le groupe ou la communauté, mais vers l'extérieur, le reste du monde. En retour, ce vecteur renvoie aux acteurs une vision renouvelée d'eux-mêmes ¹⁰⁸. Soulignons que les degrés d'interaction varient selon les performances. Quand la compagnie danse en 2016 au village de la Carapa, devant un public en grande partie amérindien, la performance est une modalité d'interaction parmi d'autres dans la mesure où acteurs et spectateurs sont amenés à interagir de manière régulière, dans d'autres circonstances, et selon d'autres modalités que par la musique et la danse. Si dans ce cas, les spectateurs ne sont pas des habitants du moyen Oyapock, ils n'en restent pas moins liés aux acteurs de manière plus ou moins proche, par certaines relations de parenté ou d'alliance politique. Quand la compagnie danse en France métropolitaine en 2013 devant un public étranger, le spectacle représente la seule fenêtre interactionnelle avec un public qui assiste alors à la mise en scène d'une « indianité ostensible » (ERIKSON & AL., 2017). En conséquence, les variables de la performance s'adaptent nécessairement d'une performance à l'autre et selon le public visé : on ne joue pas son « indianité » de la même manière devant un public amérindien/guyanais

¹⁰⁸ Nous tenons à insister ici sur la dimension interactionnelle à l'œuvre dans ce genre de mise en spectacle de la culture. Il serait, selon nous, erroné de voir dans ces manifestations le simple prolongement de la terrible « fabrication du sauvage » telle qu'elle a été à l'œuvre au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles dans les zoos humains en Europe. La première grande différence entre le spectacle auquel nous faisons référence ici et les expériences violentes et en tous points condamnables des siècles passés tient en l'absence de coercition : les musiciens sont libres de monter sur scène et d'y présenter ce qu'ils souhaitent. Deuxièmement, et c'est ce que nous cherchons à démontrer dans ce chapitre, les choix et les stratégies de ces musiciens relèvent, en partie ou totalement, d'une stratégie politique de leur part. Ils choisissent en somme de montrer ce qu'ils souhaitent et de la manière voulue. Néanmoins, ces remarques valent pour les exemples que nous présentons ici et ne sauraient être généralisées à l'ensemble des manifestations, passées ou présentes, de mise en scène de l'altérité. Il s'agit là d'un sujet de critique et d'analyse nécessaires et permanentes, tant ce genre de performances entraîne avec lui le danger de l'exotisation, de l'imposition hégémonique et coloniale occidentale.

(proche) que devant des spectateurs métropolitains (éloignés). Néanmoins, la déterritorialisation que supposent ces différentes situations performatives représente un mouvement commun qui nous semble justifier l'analyse conjointe des innovations observées.

L'innovation, paradigme performatif

En effet, dans un cas comme dans l'autre, ces représentations offrent un cadre propice à la mise en œuvre et à la démonstration d'un certain nombre d'innovations. Ces nouveautés sont rendues possibles par les transformations du cadre performatif, autant qu'elles sont le produit de la créativité du directeur de la compagnie. Elles concernent aussi bien les instruments de la performance que son format. Nous les présenterons donc en deux temps : tout d'abord les innovations organologiques et matérielles, puis les transformations stylistiques et formelles.

Du point de vue organologique, nous avons eu l'occasion de présenter en détail dans un précédent chapitre, la fabrication des clarinettes *tule*. Celles-ci sont ainsi généralement fabriquées à partir de chaumes de bambou *kwamã* (*Guadua macrostachya*) mais l'on observe de plus en plus l'utilisation d'une autre espèce de bambou appelée *tsakai* (*Bambusa vulgaris*) ayant la particularité de ne pas s'abimer au séchage et permettant ainsi de converser les tubes d'une danse à l'autre – contrairement aux instruments en bambou *kwamã* qui, comme nous l'avons souligné, sont jetés après la performance car rapidement inutilisables. On distingue aisément les instruments confectionnés à partir de bambou *kwamã* de ceux en bambou *tsakai* à leur couleur : les premiers sont verts, frais (et gardent un aspect verdâtre même après un certain temps de séchage), quand les seconds sont secs et d'une couleur blonde. L'utilisation des clarinettes séchées est aujourd'hui une pratique courante pour les *dzale'et teko* : nous avons pu l'observer à plusieurs reprises lors de moments musicaux avec Joachim Panapuy comme avec Jean-Etienne Couchili. En 2016, pourtant, pour la danse réalisée au village de la Carapa, tous les danseurs, *dzale'et* comme membres de l'orchestre, soufflaient dans des clarinettes séchées. L'adoption généralisée du bambou *tsakai* pour la confection

des clarinettes semble répondre à une nécessité pratique évidente : celle de pouvoir transporter et conserver les instruments plus facilement. Lorsque la compagnie se produit hors de Camopi, il n'est pas aisé d'accéder aux ressources premières nécessaires à la fabrication des instruments. Lors du voyage en métropole en 2013, les tubes de bambou verts ont dû être conservés dans des conditions d'humidité contrôlée afin d'éviter leur détérioration ¹⁰⁹. L'utilisation du bambou *tsakai* permet de se libérer de cette contrainte. Selon les dires de Joachim Panapuy, cette espèce de bambou est plus difficile à obtenir : à la différence du bambou *kwamã*, elle ne pousse pas à proximité des villages du moyen Oyapock – on ne la trouverait que dans la région de Maripasoula et sur le littoral guyanais.

En plus de l'organologie à proprement parler, d'autres aspects matériels associés au jeu des clarinettes et à la danse sont également portés par ce mouvement innovateur. Citons le cas des jupes des danseuses : ces parements sont généralement confectionnés à partir de fibres de palmier-bâche *bilitsi* (*Mauritia flexuosa*) assemblées par une ceinture autour de la taille des danseuses. On observe cependant que lors des dernières représentations de la compagnie Teko Makan, toutes les danseuses sont habillées de jupes en fils de coton industriel de couleur jaune. Ces fils ne sont pas tissés mais, comme pour leur équivalent en fibres végétales, sont noués autour de la ceinture – la différence étant qu'il faut compter bien plus de fils de coton que de fibres végétales (plus larges) pour confectionner une jupe complète. Le gabarit de ces jupes en coton reproduit celui des parements en fibres végétales : elles sont d'une longueur similaire et tombent jusqu'au milieu du mollet des danseuses. La couleur jaune des fils est choisie car elle est celle s'approchant le plus de la coloration naturelle des fibres végétales, bien que la teinture industrielle de ces fils offre un résultat chromatique bien plus vif et saturé – nous reviendrons plus loin sur ce point. Dans le même registre, Joachim Panapuy joue, au moins depuis la danse de la Carapa en 2016, de clarinettes ornées non pas

¹⁰⁹ Jean-Michel Beaudet présente une situation similaire lors de la venue d'un groupe de danseurs wayãpi au Festival d'Avignon en 1987 : « pour parer au risque de dessèchement des instruments en roseau et bambou vert, ceux-ci avaient été transportés depuis le haut Oyapock dans des sacs en plastique, étanches, et contenant un peu d'eau et d'alcool à 90° » (BEAUDET, 2011). Notons, que pour les Teko, bien que le recours aux tubes de bambou séchés présente une solution efficace au problème des tubes, les anches en roseau quant à elles ne peuvent qu'être vertes et fraîches pour sonner. Elles doivent donc être préparées et conservées dans des conditions similaires à celles évoquées précédemment lorsque la compagnie se présente en dehors de Camopi.

de fibres végétales comme le reste des musiciens-danseurs, mais de fils de coton, du même aspect visuel que celui des jupes des danseuses. Ici aussi, les fils de coton représentent une adaptation fidèle de leur équivalent végétal : même système de fixation (les fils sont noués autour des tubes des clarinettes), même longueur. La généralisation de l'usage de ces instruments et de ces parements représente donc un certain investissement pour la compagnie, justifié par la transformation du cadre performatif, et rendu possible par le soutien économique offert par certaines institutions extérieures (le Parc Amazonien de Guyane, la Direction des Affaires Culturelles de Guyane) lors de chacune de ces performances. L'apport financier extérieur apporté par ces institutions est autant un soutien rendant possible la réalisation de telles performances, que le vecteur, du moins en partie, de la transformation du cadre performatif. Il permet d'un côté l'achat de matériaux, en plus de fournir les conditions logistiques nécessaires au transport des musiciens et à la réalisation de la performance. D'un autre côté, il renforce l'institutionnalisation de cette pratique musicale. Sans compter l'investissement correspondant aux innovations contemporaines, l'organisation d'une performance de la compagnie Teko Makan suppose de réunir les conditions matérielles à sa bonne réalisation : de la boisson en quantité suffisante, et donc la rétribution des brasseuses pour leur service ; de la nourriture pour les danseurs et les spectateurs, donc des cartouches et du carburant pour les chasseurs et pêcheurs ; des pagnes pour les danseurs...¹¹⁰ Tout cela participe des transformations contemporaines à l'œuvre dans la production et la performance musicales. Dans le cadre spontané de la performance, ces différents postes sont assurés par les différentes familles impliquées, sans qu'ils ne donnent lieu à une forme de compensation matérielle directe. Dans le cadre institutionnalisé tel qu'on l'observe aujourd'hui, tout cela fait l'objet d'un partenariat avec les institutions extérieures. L'institutionnalisation de formes culturelles, comme on peut l'observer à travers le cas de la compagnie Teko Makan, est donc le produit d'un double mouvement : d'un côté l'action des porteurs culturels en faveur d'une déterritorialisation de leur(s) pratique(s) ; de l'autre la reconnaissance et l'engagement des institutions extérieures. L'action de ces dernières doit bien entendu être observée avec un regard critique, tant elle porte

¹¹⁰ Ce sont du moins les éléments listés par les représentants de la compagnie Teko Makan au moment d'élaborer conjointement le projet d'une grande danse à Camopi, sans que ce projet n'ait pu finalement voir le jour.

en elle-même le risque d'ingérence ou de dégradation des modalités d'existence des formes culturelles concernées. Elle est néanmoins à replacer dans une perspective relationnelle et mouvante permettant de rendre compte à la fois de la capacité d'action des acteurs et de la complémentarité perpétuellement réajustée entre les deux parties (LE GARGASSON, 2020). Dans le cas présent, cette institutionnalisation de la pratique musicale s'inscrit dans le prolongement de la relation diplomatique (et toute aussi institutionnelle) entre les habitants de l'Oyapock (représentés par les membres de la compagnie Teko Makan) et l'Etat français (à travers le Parc Amazonien de Guyane et la Direction des Affaires Culturelles de Guyane).

Si le format de la danse est affectée par le mouvement innovateur, le matériau musical se trouve également transformé. Nous distinguerons ici deux dynamiques parallèles affectant les caractères du matériau musical : l'une est lente, elle concerne les changements de fond ; l'autre possède une périodicité supérieure et affecte les caractéristiques musicales de manière réversible. L'exemple le plus éloquent du changement rapide est l'adaptation de la durée des pièces musicales selon le cadre performatif : une représentation scénique, de par sa temporalité réduite, suppose une réduction de la durée des pièces. Celles-ci sont exécutées dans un espace-temps réduit, différent de celui de la performance villageoise. Cependant, cette adaptation est temporaire, réversible : elle est la simple adaptation du matériau musical au cadre de la performance. À l'inverse, les changements de fond possèdent une périodicité bien plus étirée. Ils représentent de grandes tendances qui peuvent être observées de manière continue d'une performance à l'autre. Ce sont des changements qui affectent le style de la danse et de la musique. On remarque ainsi comment les tempi d'exécution des pièces de clarinettes *tule* ont sensiblement augmenté en quelques décennies. De manière générale, on observe que les variations de tempo au cours d'une performance sont fréquentes : à mesure que la danse se déroule, le tempo de celle-ci tend généralement à augmenter sous l'effet de l'enthousiasme des danseurs et de l'entrain du mouvement collectif. Néanmoins, les mesures comparatives réalisées entre les enregistrements de jeu de *tule* dans les années 1970 et 1980 et ceux

réalisés dans le cadre de cette recherche montrent une augmentation assez claire des intervalles de tempo ¹¹¹ :

| | | | | | |
|------------------------|--------------------------|----------------------|---------------------------------|------------------------|----------------------|
| | Camopi, 12 décembre 1971 | Camopi, 11 août 1983 | Muttersholtz, 21 septembre 2013 | La Carapa, 9 août 2016 | Camopi, 27 août 2018 |
| Battements par minutes | 108-112 | 105-110 | 122-128 | 120-130 | 114-127 |

Cette augmentation du tempo semble déconnectée de tout impératif formel : on ne peut guère imputer ces variations à la modification du cadre performatif. Autrement dit, on ne joue pas plus vite sur scène qu'au village. Comment donc interpréter ce changement ? Selon les témoignages de certains membres de la compagnie Teko Makan, le tempo de la danse est associé à ce que l'on appelle la « cadence » (cf. chap.7 – *Séquences et variations*). La préférence des danseurs d'aujourd'hui pour des tempi plus élevés et des cadences plus syncopées participerait donc d'une dynamique générale de la danse. Le « swing » de la cadence et un rythme plus soutenu serait ainsi les vecteurs de l'efficacité du mouvement collectif.

Des études récentes dans le domaine de la psychologie et de la cognition se sont intéressées à la perception et à la production du mouvement périodique en Occident pour définir la notion de « tempo préféré ». Ces études postulent ainsi l'existence d'un « tempo moteur spontané » situé autour de 120 battements par minutes (bpm) que l'on retrouverait notamment dans la marche spontanée et diverses activités quotidiennes (PECKEL, 2014). De plus, d'autres études établissent un parallèle entre ce tempo moteur spontané et le tempo musical. Selon Moelants, après analyse de plus de 74 000 morceaux de musique de danse occidentale (« western dance music ») – morceaux de musique diffusés en radio, morceaux à succès de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, et une grande variété de genres musicaux allant de la polyphonie de la Renaissance au jazz moderne ¹¹² – le tempo

¹¹¹ La marque basse de l'intervalle représente généralement le tempo en début de danse. La marque haute représente le tempo le plus élevé relevé. Les variations de tempo (accélération, décélération) au cours de la danse se situent systématiquement dans cet intervalle.

¹¹² La méthode utilisée ici, de par l'échantillon extrêmement vaste sur lequel elle s'appuie, privilégie l'approche statistique. Cette étude quantitative, avec les réserves que l'on peut lui apporter, est utilisée ici avant tout pour appuyer l'idée d'une influence de l'importation de musiques mondialisées sur l'accélération du tempo dans le jeu des *tule*.

moyen tourne autour d'une période moyenne de 500 ms, soit 120 bpm, pour un intervalle allant de 115 à 127 bpm (MOELANTS, 2002). Bien qu'il soit difficile à ce stade d'approfondir le lien entre le « tempo moteur spontané » et le tempo musical avant d'en tirer quelconque conclusion quant à la perception du mouvement périodique chez les habitants du moyen Oyapock, les études anthropologiques permettent déjà d'appuyer le lien existant entre le mouvement quotidien de la marche et celui de la danse (BEAUDET & PAWE, 2010 ; GELL, 2006). Quant à l'interprétation de la tendance générale dans les performances de *tule* allant vers une accélération du tempo, et son apparente stabilisation ces dernières années autour de 120 bpm, nous émettons ici une double hypothèse. D'un côté, cette accélération peut être entendue comme une rénovation esthétique du mouvement dansé. Associé à la cadence que nous évoquions précédemment, le tempo relativement plus élevé permet le renforcement du sens du mouvement – une manière de dire : « nous sommes « plus » vivants, nous dansons plus vite ». D'un autre côté, cette accélération du tempo peut être interprétée comme le résultat de l'influence des musiques exogènes (et donc occidentales) sur l'esthétique musicale des danseurs teko. Nous avons analysé dans les chapitres précédents, l'importance des musiques importées dans les pratiques musicales et festives des habitants du moyen Oyapock. Il est tout à fait probable que ces musiques, de par la place qu'elles occupent dans le champ musical local, aient une incidence sur le jeu des clarinettes *tule*. S'il existe bien une imperméabilité musicologique entre les musiques de clarinettes d'un côté, et les musiques importées de l'autre, cela n'empêche pas pour autant la possibilité d'une influence dont le vecteur ne se situerait pas tant dans le registre des caractéristiques musicologiques mais plus largement, dans la perception et la production du mouvement périodique.



Figure 48 - Danse des jeunes femmes avec les baraka, lors de la représentation de la compagnie Teko Makan à Muttersholtz, 21 septembre 2013 (Image fixe extraite du film réalisé par Jérémie MATA)

Un groupe de jeunes femmes dansent en agitant des hochets (baraka), pendant que Joaquim Panapuy chante au micro et que des jeunes hommes, en retrait, jouent des baraka, de la carapace de tortue (tawalupilet) et du tambour sanpula (membranophone d'origine kali'na).

L'innovation dans le champ musical répond en partie à une nécessité d'adaptation aux nouvelles situations de performance. On comprend aisément comment l'adoption des clarinettes en bambou séché répond à la satisfaction d'une exigence matérielle. En se dotant d'instruments solides et non-périssables, on peut se présenter plus facilement en dehors du village, de manière plus régulière, tout en économisant l'effort sinon répété à chaque occasion de musique, de la recherche et de la découpe des chaumes de bambou et de la fabrication des instruments. L'innovation organologique permet (ou du moins facilite) le rayonnement culturel ¹¹³. Cette même logique s'applique sans aucun doute au remplacement des fibres de palmier-bâche *bilitsi* par les fils de coton industriel. On ne saurait pourtant résumer ces

¹¹³ A Camopi, entre 2019 et 2020, le musicien métropolitain Nicolas Bras a mené un projet expérimental de fabrication de clarinettes à partir de tubes de PVC, inspirées du modèle des clarinettes *tule*, en collaboration avec Takulumã / André Suitman et plusieurs jeunes de la commune. Ce projet a permis la fabrication d'une soixantaine d'instruments qui, comme l'affirme N. Bras, ne sont pas destinés à remplacer les instruments originaux en bambou mais à ouvrir certaines possibilités de création pour les musiciens locaux. Cette expérimentation fait évidemment écho à la démarche des musiciens et des *dzale'et* d'adoption d'instruments durables dans le cadre même des performances du répertoire *tule*. On peut se demander dans quelle mesure ce genre d'instruments expérimentaux en PVC pourra être adopté localement dans les prochaines années. Quelques extraits vidéos de ce projet sont accessibles en ligne : <https://youtu.be/AWjev6AqZDI> [consulté le 21 janvier 2020].

expérimentations novatrices, qu'elles soient matérielles ou stylistiques, à la simple adaptation pragmatique du matériau musical aux conditions de la performance. En effet, ces transformations portent également en elles-mêmes une modification de la temporalité de l'acte musical. Le jeu des clarinettes *tule* dans sa version coutumière, villageoise, s'amorce dès le début de la fabrication des instruments : couper, tailler, percer, fendre et accorder les bambous et les roseaux fait partie intégrante de l'acte musical, elle en est sa préfiguration et sa mise en forme matérielle, en même temps qu'un moment d'échange entre les musiciens sur le répertoire qui sera joué. Le jeu des clarinettes sur scène avec des instruments en grande partie préfabriqués modifie la chronologie du moment musical : la préparation des instruments occupe un temps réduit, dédié principalement à l'accordage des clarinettes. La discussion autour du répertoire occupe une importance moindre étant donné qu'il suit un programme préétabli par le directeur de la compagnie et conditionné par les contraintes temporelles de la performance scénique.

On peut se demander si l'on n'assiste pas ici à un changement de paradigme dans le rapport entre musique et temps. Nous l'avons vu précédemment, une des principales caractéristiques formelles de l'efficacité musicale du jeu des clarinettes *tule* tient dans son étirement temporel : chaque pièce d'une suite est jouée pendant plusieurs dizaines de minutes, l'exécution de la danse (c'est-à-dire de la suite de pièces) dans son ensemble s'étend généralement sur plusieurs heures. Constitutive de cette pensée musicale, la répétition est à la fois le déterminant d'un rapport particulier au temps, en même temps qu'une condition de l'efficacité musicale. La répétition, et donc la temporalité étirée, permet l'émergence d'un sentiment de plaisir partagé dans l'acte musical. Il en va de même pour le rôle de la boisson.

Il serait exagéré d'installer ce changement de paradigme comme un mouvement principal traversant le jeu des clarinettes *tule* dans leur ensemble – rappelons que ces analyses ne se basent que sur des observations réalisées lors de situations relevant du registre de l'exceptionnel, pour un répertoire musical dont les occasions de performance sont certes irrégulières. A l'instar de la dualité formée par les deux situations performatives que nous avons exposées ci-dessus (Muttersholtz, 2013 / Carapa, 2016), on considère que le jeu des clarinettes *tule* s'insère dans deux modèles paradigmatiques qui ne semblent guère se superposer. Il serait tout aussi exagéré de disqualifier la mise en scène des pratiques musicales

dites « traditionnelles » sur le principe d'une perte de sens (du moins dans ce que nous avons pu observer et où l'on considère que les intentions et les volontés des musiciens ont été respectées). La mise en scène des pratiques musicales teko s'inscrit en réalité dans une double sémantique. Jouer ces musiques peut exprimer à la fois le sentiment d'appartenance collective dans l'espace resserré de la communauté, comme elle peut exprimer ce même sentiment face à l'altérité. Dans un cas, la dynamique sociale resserrée (le groupe joue pour lui-même) va de pair avec une dynamique musicale et temporelle étirée et fluctuante. Dans l'autre cas, la dynamique sociale élargie (le groupe joue pour les autres) implique une dynamique musicale et temporelle resserrée et stabilisée. Dans les deux cas, la musique représente un vecteur efficace de construction et d'affirmation d'un sentiment de reconnaissance partagé.

Jeux de couleurs : une esthétique de la vibrance

Calimbés rouges ;

Calimbés noir et blanc, parfois agrémentés de jaune et de rouge ;

Jupes jaunes ;

Colliers en bandoulière rouges, orange, jaunes, blancs, bleus et violets ;

Colliers pectoraux aux multiples couleurs ;

Couronnes *kanetat* rouge, jaune et noire ;

Plumes d'ara rouges ;

Brassières et jambières blanches ;

Chaque performance musicale collective représente, pour les acteurs comme pour les spectateurs, l'étalage et la mise en mouvement d'une vive palette de couleurs et d'un puissant jeu de contrastes. Ce jeu de couleurs n'est pas incidentel, il est un des éléments déterminants de l'efficacité de la performance.

Les études anthropologiques ont montré comment la perception et la catégorisation des couleurs rendent compte de la manière dont une société élabore sa connaissance et ses représentations de l'environnement auquel elle est confrontée (CONKLIN, 1955 ; SAHLINS, 1976b ; SURRALLES, 2017 ; ECZET, 2019 ;

parmi d'autres). Une culture s'appuie en effet sur les différenciations perceptives du spectre chromatique (ce que l'on appelle « couleurs ») pour établir les classifications et les modes de relations propres à tout système de pensée. Quelles soient nommées ou non, les couleurs transmettent un sens et représentent l'un des fondements de l'élaboration d'une vision du monde. Si elles sont perçues par tous les êtres humains, les couleurs ne peuvent néanmoins pas être considérées comme un ensemble de concepts universels : l'idée-même de « couleur » n'existe pas en tant que telle dans toutes les langues. Le seul dictionnaire de la langue teko existant (MAUREL & AL., 2020) ne fait ainsi aucune mention d'un terme vernaculaire renvoyant à la notion de « couleur » telle que nous l'utilisons. En revanche, on constate l'existence d'un champ lexical dédié à la perception chromatique, révélateur de la pensée locale de la perception chromatique. Nous relevons ainsi trois termes précis permettant de désigner ce que nous considérons comme des couleurs définies : *pināng* (rouge), *bik* (noir) et *tsīng* (blanc). D'autres termes renvoient à des parties du spectre chromatique : *pitāng* (de l'ocre jaune à l'ocre rouge), *tawa* (du jaune à l'orange), *ku'i* (du vert au violet en passant par le bleu). Le terme *tsowi* désigne quant à lui, une couleur grisâtre, bleuâtre ou violacée – il est ainsi utilisé pour parler d'une ecchymose ou de la couleur du ciel annonçant la pluie. La racine *-hun* évoque une nuance de couleur foncée. Enfin, les termes *pelap* (brillant, doré, argenté, utilisé également pour désigner l'éclair) et *pelalap* (brillant et bariolé, pailleté) s'inscrivent également dans ce champ lexical.

Signe de la dimension structurante de cette pensée chromatique dans la relation des Teko à leur environnement, certains de ces termes sont employés pour décrire l'état ou la nature des espèces animales ou végétales qui les entourent. On différencie ainsi les espèces animales et végétales selon ces catégorisations chromatiques : *pakupitāng* et *pakuhun* désignent deux sous-espèces de poissons de la famille du pacou (*Myleus pacu*) ; *dzawapitāng* (puma, littéralement « jaguar ocre rouge », *Puma concolor*), *dzawanūn* (jaguarondi, littéralement « jaguar foncé », *Puma yagouaroundi*) et *dzawapinim* (jaguar, littéralement « jaguar tacheté », *Panthera onça*) sont construits à partir de la racine *dzawat* désignant le jaguar ¹¹⁴. Les termes *tawa* et *pināng* désignent quant à eux l'état à maturité d'une

¹¹⁴ Le terme générique « *dzawat* » désigne les félins carnivores apparentés au jaguar. Il désigne ensuite le chien domestique. Le chat domestique, appartenant pourtant selon la taxonomie occidentale à la famille des félins, est appelé « *mimi* ».

plante ou d'un fruit (*bope itawa* : les mombins sont mûrs). Ils connotent donc un état d'abondance : l'arrivée à maturité des plantes et des fruits signifie une situation d'abondance de nourriture pour les humains et les animaux (qui plus tard deviendront à leur tour nourriture pour les humains, du moins pour certains d'entre eux). Les couleurs jaune, orange et rouge portent une connotation fortement valorisée puisque renvoyant à la notion d'abondance et donc de festivité : il n'est donc pas surprenant d'en constater l'omniprésence dans les tenues et les parures des musiciens. Peut-on avancer que, chez les Teko, la couleur jaune possède également une connotation relative à la bière de manioc préparée par les femmes et rappelle ainsi « les bons moments de la vie, l'hospitalité et la convivialité » comme l'observe A. Surrallés chez les Candoshi de l'Amazonie péruvienne (SURRELLES, 2017) ? Cette couleur est dotée d'une véritable connotation positive, puisqu'elle sert à habiller les danseuses. Entre la bière de manioc dont la production est profondément inscrite dans le domaine d'activité des femmes et les jupes des danseuses, il nous semble distinguer une relation solide dont la couleur jaune en serait le lien ¹¹⁵.

Dans le prolongement de cette pensée chromatique, la portée de la couleur apparaît également comme étroitement liée à son degré d'intensité, de saturation. Une couleur saturée est ainsi dotée d'une forte connotation positive ¹¹⁶. Le remplacement des graines dans la confection des colliers par les perles de verroterie *katsulu*, aux couleurs vives en est une preuve, et la manifestation d'une esthétique teko motivée par la recherche de l'intensité. Aujourd'hui, tous les colliers et les parures portés sur le moyen Oyapock sont réalisés à partir de perles de verroterie, une ressource pourtant bien plus difficile d'accès – les femmes et les hommes n'ont souvent d'autres choix que de compter sur le don ou le troc avec des

¹¹⁵ Nuançons néanmoins ces interprétations quelques peu univoques du sens chromatique en précisant que ces couleurs (rouge, jaune) hautement valorisées pourraient renvoyer à d'autres connotations moins amènes. Ainsi, dans les théories d'interprétation des rêves chez les Teko, la vue de couleurs jaunes et rouges serait l'annonce de la venue d'un malheur sur la personne ou ses enfants.

¹¹⁶ L'idée d'intensité colorimétrique est associée aux notions de brillance et de chatoiement. Nous avons vu que le champ lexical relatif à la couleur comptait deux termes associés à ces notions : *pelap* (brillant, doré, argenté) et *pelalap* (brillant et bariolé, pailleté). Un exemple de l'importance de cette dimension est la place centrale qu'occupe, dans la mythologie teko, le chef des guerriers *makan*, appelé *Tamtsi Pelalap* (Grand-Père Doré, selon la traduction proposée par MAUREL & AL., 2020).

personnes venant de Cayenne ou de France métropolitaine pour se fournir en perles¹¹⁷. Il en va de même pour les tissus avec lesquels sont confectionnés les pagnes féminins et masculins : les tissus rouges (surtout pour les hommes) ou multicolores (pour les femmes) de fabrication industrielle sont particulièrement prisés car leur coloration synthétique offre un degré d'intensité plus élevé que les méthodes de coloration naturelle auxquelles les habitants pourraient avoir accès dans leur environnement direct. L'intensité colorimétrique est donc hautement valorisée, et la signification d'une couleur proportionnelle à son degré d'intensité. La palette chromatique exposée lors des célébrations apparaît donc comme une affirmation pleine de sens pouvant être lue à différents niveaux :

- Le choix des couleurs et la préférence marquée pour les couleurs associées à la maturation végétale (*tawa* et *pinãng*) est la matérialisation visuelle d'un ethos festif lié à la notion d'abondance.
- Le degré d'intensité de l'ensemble des couleurs amplifie ce sentiment d'abondance : une couleur intense est interprétée comme une couleur « en quantité ».

Nous n'avons pas pu relever de terme en langue teko désignant cette sensation d'intensité et de saturation. À défaut, nous mobilisons ici la notion de vibrance pour analyser la portée émotionnelle et sensorielle de l'intensité : plus que la notion de saturation, la vibrance renvoie en effet à une sensation de force et de puissance. Dans le registre visuel, elle renvoie à une sensation de vivacité et de luminosité. Dans le registre acoustique, elle évoque un stimulus puissant, en plus de convoquer, de manière évidente de par son étymologie, la notion de vibration, phénomène à l'origine de toute production sonore. En effet, comment ne pas voir la correspondance qui se forme entre la vibrance chromatique et les réflexions autour de l'intensité sonore que nous avons développées précédemment (cf. chap. 9 – *Amplification : volume et timbre*) ? La matrice de l'abondance apparaît une nouvelle fois comme une grille d'analyse opérante pour comprendre l'ethos festif

¹¹⁷ Les perles représentent un des biens les plus précieux des peuples de Guyane, et ce depuis l'époque des premiers contacts avec les Européens qui les introduisirent dans la région. « Sur la côte des Guyanes (...), les perles y furent introduites très tôt et peu à peu, par voie de troc, elles essaimèrent dans l'arrière-pays. Le rythme de leur dissémination à l'intérieur de l'aire guyano-brésilienne a été sans doute fort inégal, en fonction, en particulier, des aléas du terrain et des relations de voisinage que ces populations entretenaient entre elles » (SCHOEPF, 1976 : 57).

des Teko du moyen Oyapock. Celle-ci se développe comme une série de correspondances entre les différents paramètres de la fête : la musique (le son) bien sûr, mais également le mouvement, la boisson, et finalement les couleurs.

À travers l'expérience sensorielle se dessinent donc les marqueurs d'une esthétique sociale. « Si nous reconnaissons que l'esthétique joue un rôle dans la société, nous devons également accepter la possibilité qu'elle exerce des effets plus profonds, tant sur le plan culturel qu'historique. Certains stimuli sensoriels, une fois combinés, semblent ainsi contribuer à renforcer de manière significative des sentiments de masse » (MACDOUGALL, 2012). Dans quelle mesure alors le jeu sur les couleurs, ancré si solidement au cœur du mode de pensée teko, peut-il devenir un enjeu de positionnement social ? Comment envisager *in fine* l'esthétique comme un outil de négociation d'une forme de modernité ?

Un premier élément de réponse tient dans l'observation de divers phénomènes de variations chromatiques. Ces variations apparaissent comme des stratégies à la fois personnelles et historiques. La préférence marquée pour l'intensité colorimétrique est rendue possible en même temps qu'elle est amplifiée par la trajectoire sociale et historique du peuple teko : l'accès aux perles de verroterie, aux tissus et aux fils de coton industriels est le reflet de l'inscription de la société teko dans un réseau d'échanges avec le reste du monde. La pensée chromatique locale précède certainement les possibilités offertes par ces dynamiques circulatoires. Il n'en reste pas moins que ce processus permet la redéfinition et l'approfondissement d'une esthétique sociale, elle-même mouvante et poreuse. De plus, les variations chromatiques se manifestent également au sein du groupe : elles apparaissent comme des stratégies d'affirmation et de différenciation entre les personnes. Une observation rapide montre l'existence de différentes stratégies selon les groupes d'âge et selon les positionnements individuels. On peut voir ainsi comment Jean-Etienne Couchili, maître de musique incarnant une tendance plus conservatrice au sein du groupe teko, privilégie, dans ses parures et son habillement, les couleurs les plus valorisées au sein de l'esthétique classique du groupe, à savoir *tawa* (jaune-orange) et *pināng* (rouge). De son côté, Joachim Panapuy, *dzale'et* davantage réformateur, ajoute du bleu ciel ou du vert (*ku'i*) à ses parements. L'un comme l'autre manifestent de la sorte certains choix dont la portée dépasse la simple dimension esthétique pour devenir des positionnements sociaux

et politiques. Ces mêmes enjeux se retrouvent mis en œuvre entre les groupes d'âge. J'ai pour habitude, lors de chacun de mes séjours sur le moyen Oyapock, d'emporter dans mes valises plusieurs kilos de perles de verroterie de diverses couleurs. Au moment de les offrir à mes hôtes et mes amis, j'ai pu remarquer comment les perles de couleur jaune, orange, rouge et blanche étaient particulièrement appréciées par les femmes les plus âgées, quand les perles bleu clair ou vertes faisaient le bonheur des jeunes femmes. Le goût pour ces « nouvelles » couleurs marque donc une forme d'affirmation générationnelle : si ces couleurs sont moins valorisées au sein de l'esthétique classique teko, elles prennent une autre valeur pour certaines personnes et certains groupes d'âge désireux d'affirmer dans ces choix leur rapport renouvelé au monde.

Cette volonté d'actualisation du rapport esthétique au monde n'est pas nouvelle : elle s'inscrit dans un processus historique qui semble traverser la société teko depuis aussi longtemps que les archives iconographiques et les témoignages nous permettent d'en attester. Le remplacement dans la confection des parures, des graines par les perles de verroterie est ancien : dans son article détaillé de 1933 à propos des Émerillon du Tampok, J. Perret constate déjà l'attrait des hommes et des femmes pour ces petites perles (et même les boutons à deux trous), en plus de l'existence de « colliers purement indiens faits de graines, de dents de jaguar ou de pécar, de vertèbres de raie venimeuse ou d'élytres d'insectes » (PERRET, 1933 : 74)¹¹⁸. L'utilisation des fils de coton industriel en remplacement des fibres végétales est bien plus récente puisqu'elle apparaît comme une innovation du *dzale'et* Joachim Panapuy. Dans les deux cas, on observe que le jeu des couleurs est également associé à un jeu sur les matières – matières transformées industriellement contre matières transformées artisanalement¹¹⁹. Enfin, la pensée

¹¹⁸ De manière surprenante, J. Perret note que les perles les plus appréciées sont celles de couleur bleu clair, rose ou blanche. Or, ces couleurs ne sont que très rarement portées lors des cérémonies chez les Teko de Camopi en ce début de XXI^{ème} siècle. On peut donner deux explications à cela : d'un côté, on peut y voir l'illustration d'un glissement antérieur dans les préférences chromatiques du groupe, ou la manifestation d'une esthétique propre aux habitants du Tampok. Par ailleurs, les couleurs dont parle J. Perret sont peut-être davantage associées aux parements de la vie quotidienne quand les couleurs allant du jaune au rouge relèvent du registre de la fête.

¹¹⁹ Ce jeu entre les matières transformées artisanalement et celles transformées industriellement entre également directement en écho avec la boisson : boisson produite artisanalement par les femmes (bière de manioc) et la boisson industrielle (bière importée).

esthétique ne saurait être complète sans présenter l'association entre couleurs et formes. Cela est particulièrement visible sur les colliers pectoraux et les ceintures en perles. Ces pièces servent ainsi de support à de nombreux motifs, eux-mêmes l'expression d'une pensée esthétique et sociale ¹²⁰. On trouve ainsi des motifs présentés comme proprement teko et d'autres similaires à ceux qu'utilisent les voisins wayãpi ou wayana. Certaines représentations sont plus largement

¹²⁰ Cela n'est pas sans évoquer un parallèle certain avec l'art des « ciels de case » *maluwana* des Wayana. Cet objet est un disque de bois de fromager (*Ceiba pentandra*) suspendu au sommet du dôme de la maison communautaire *tukusipan* abritant les différentes fêtes et réunions. Sur ce disque sont peintes des figures mythiques censées protéger les habitants des mauvais esprits, en premier lieu les chenilles bicéphales *ëlukë*, motif fondamental. L'origine du « ciel de case » sous la forme qu'on lui connaît est estimée au cours du XIX^{ème} siècle. Par le passé, la confection du *maluwana* était réservée aux hommes âgés (*tamus*). Il est devenu aujourd'hui un savoir plus largement partagé, à mesure que cet art s'est vu entouré d'enjeux économiques. L'histoire du *maluwana* telle qu'elle peut être reconstruite aujourd'hui, met en évidence une série d'innovations motiviques et chromatiques. Progressivement, d'autres représentations motiviques sont ainsi venues compléter la présence des chenilles bicéphales. Les motifs de la frise du disque se sont diversifiés. Surtout, à partir des années 1960 et 1970, les peintures acryliques, aux couleurs intenses, se sont progressivement substituées aux pigments naturels. La création de l'association CAWAY (Culture et Artisanat Wayana) à la fin des années 1980 a largement contribué à diffuser la culture matérielle wayana, tout en l'inscrivant dans un circuit de commercialisation. Ce glissement a entraîné certaines modifications dans les techniques de production (standardisation, mécanisation). À travers l'art du *maluwana*, on observe comment les innovations stylistiques, avant de devenir une tendance, sont le fruit de l'inventivité individuelle. Chez les Wayana, la personne de Kulijaman (décédé en 2001) est ainsi présentée comme un audacieux innovateur dans l'art du *maluwana* dans les années 1990, tant dans ses motifs que dans ses couleurs (KULIJAMAN, 2013 ; KULIJAMAN & CAMARGO, 2019).



Ci-dessus : deux ciels de case *maluwana* wayana. A gauche, un exemplaire collecté par Jules Crevaux (1850-1879), d'auteur inconnu (collection du Musée du Quai Branly). A droite, un *maluwana* peint par Kulijaman (1992, collection de R. GRAS). On remarque sur ces deux exemplaires la récurrence des chenilles à deux têtes *ëlukë*, motif fondamental du *maluwana* wayana.

d'influence caribéenne ou véhicule un sentiment pan-amérindien à travers l'imaginaire de l'Amérindien global.



Figure 49 – Deux exemples de ceintures portées par Siméon Monerville (à gauche) et Jean-Etienne Couchili (à droite). Premier Congrès Autochtone de Guyane, village Kuwano (Kourou), décembre 2020 (Photos : Mari TRINIGINER).

La ceinture de perles est une création moderne des Wayana datant du milieu du 20^{ème} siècle qui rencontre un certain succès sur l'Oyapock. La ceinture de gauche figure un ensemble de motifs anciens tels qu'ils peuvent également être représentés dans la vannerie, le tissage ou les peintures corporelles (tsonoñ, tinamou cendré, *Crypturellus cinereus* ; tsilolo, hirondelle ; tapidja'i-lupa, là où sont prises les fourmis ; tipoko, crabe). La ceinture de droite comporte des motifs modernes, notamment inspirés de l'iconographie de la culture rastafari (un buste d'homme secouant ses dreadlocks et la mention « rasta », le drapeau éthiopien, un homme à cheval). De manière surprenante, le plus jeune des deux hommes porte la ceinture aux motifs anciens, quand l'ainé porte l'autre, bien plus moderne.

Ces questions de couleurs et de parures peuvent sembler secondaires dans la performance musicale chez les Teko, et dans les spectacles de la compagnie Teko Makan en particulier. Pourtant, il faut rappeler que, si le matériau musical et le mouvement dansé représentent le pivot de toute performance (en plus d'être le sujet principal de ce travail), celle-ci ne peut être pleinement comprise et analysée que dans une perspective multi-sensorielle (ouïe, vision, toucher et goût) et pluridimensionnelle (son, mouvement, boisson, habillements et parures) (MARTINEZ, 2009). La mise en scène de la culture utilise la musique et la danse comme vecteur principal mais la portée de la performance ne saurait se départir de sa dimension visuelle. Au contraire, le domaine visuel est un registre tout aussi impliqué dans la fabrication de sens. Cela tient finalement à deux raisons : la place du corps comme matrice de symboles, et l'importance des couleurs, des matières et des formes dans la perception, l'interprétation et l'affirmation du rapport qu'entretient un ensemble de personnes avec son milieu.

La fin de la tradition

Dans son interprétation de la créativité teko, l'anthropologue Perle Møhl affirme que cette action :

« ne fait pas que reproduire des pratiques émerillon conventionnelles, mais révisé les formes artistiques et défie les conventions (...). Cela revient à tester ses propres capacités tout en testant la réceptivité de ces formes, déterminant si celles-ci peuvent être assimilées à l'émerillonité [« *Emerillonhood* »] par les autres (...) Ce ne sont pas uniquement les objets eux-mêmes qui sont testés, mais également l'action de les produire et ainsi le producteur qui fait la démonstration de ses compétences et de sa capacité à explorer le cadre social de production et sa position dans ce cadre » (MØHL, 2012 : 169) ¹²¹.

P. Møhl base son interprétation sur le travail de l'artiste teko Ti'iwan Couchili, engagée depuis le début des années 1990 dans la réalisation de « ciels de case » teko, par ailleurs co-fondatrice de l'association *Kobue Olodju* (« nous existons ») et activiste politique. Elle-même fille du *dzale'et* et chamane Etienne Couchili (également père du *dzale'et* Jean-Etienne Couchili), elle se présente comme ayant été élevée entre les cultures teko et wayana. Ses expérimentations autour des « ciels de case » sont le reflet de cette double appartenance, bien que Ti'iwan Couchili se définisse aujourd'hui avant tout comme une femme teko, en plus d'une artiste. Elle reprend ainsi le format des « ciels de case » wayana appelés *maluwana* qu'elle revisite en y peignant les motifs de l'iconographie teko collectés dans les archives et auprès de ses parents et grands-parents. Elle désigne ses créations par le terme de « ronds » afin de les distinguer des « ciels de case » wayana. À la différence des *maluwana* utilisant depuis plusieurs décennies la peinture acrylique (cf. note 120 *supra*), Ti'iwan privilégie les teintures et les pigments naturels qu'elle trouve aux alentours de son village. Non seulement ses ouvrages rencontrent-ils un certain succès commercial et institutionnel (Premier prix de l'Artisanat d'Art traditionnel décerné par la Chambres des Métiers de Guyane), ils sont aussi un outil

¹²¹ "creativity does not just reproduce conventional Emerillon practices, but revises artistic forms and challenges convention (...). It is to test one's own capacities while equally testing the receptivity of those designs, determining whether they can be assimilated to Emerillonhood by others (...). It is not only the objects themselves that are being tested, it is also the act of producing them and thus the producer who demonstrates her skills and her capacity to explore the social setting of production and her position within it"

d'expression et d'expérimentation d'une forme d'amérindianité teko faite d'origines multiples et de conventions ouvertes (*ibid* : 154-156).



Figure 50 - « Rond » teko de Ti'iwan Couchili intitulé « pakukom » (les pacous)
(2004, collection privée)

Cette peinture représente un ensemble de motifs identifiables : (1) *okat*, place du village ; (2) *batui*, bécasseau (*Actitis macularia*) ; (3) oiseau ? ; (4) *batuiuhu*, râle grêle (*Lateralus exilis*) ; (5) *ti'poko*, crâbe ; (6) *wala*, ibis rouge (*Eudocimus ruber*) ; (7) *tsilolo*, hirondelle chalybée (*Progne chalybea*) ; (8) *pikauhu*, pigeon ; (9) *tsipali*, raie d'eau douce (*Rhinobatos Lentiginosus*) ; (10) poisson ? ; (11) *paku*, pacou (*Myleus pacu*).

Ce que P. Møhl décrit à propos de Ti'iwan Couchili peut être transposé en de nombreux points à la démarche de la compagnie Teko Makan et de son directeur Joachim Panapuy. La méthode et les effets de ces acteurs peuvent être décomposés en trois mouvements faisant de la créativité un processus culturel :

- La créativité comme sortie de l'existant. Dans le champ musical, et dans les actions de la compagnie Teko Makan, cela consiste à s'appuyer sur des formes anciennes, préexistantes, que l'on adapte selon les besoins et les intentions – cela se manifeste à la fois dans le matériau musical comme dans l'organologie et les accessoires de la performance musicale. Il y a dans ce premier mouvement un rapport évident à la mémoire dans le sens où l'on mobilise un

certain nombre de références au passé. Néanmoins, ces références ne sont pas pensées comme normes inaltérables mais davantage comme des données manipulables de telle sorte qu'elles acquièrent une certaine valeur aux yeux des acteurs concernés ;

- La performance comme expérience liminaire. La notion de liminarité, telle qu'elle a notamment pu être développée dans la théorie du rituel d'Arnold van Gennep, désigne un entre-deux, une étape de transition entre ce qui était et ce qui sera. Les innovations sont expérimentées, vécues, observées. Ce moment suppose une forte horizontalité entre les membres de l'orchestre faisant l'expérience d'une socialité alternative sous la guidance du *dzale'et*.
- La reconnaissance comme la réincorporation de la création dans la culture. Par ce dernier mouvement, la création acquiert une place dans le cadre social de production. Ces actions sont à la fois un moyen de compréhension et d'actualisation de la position des personnes au sein du groupe, et un vecteur de reconnaissance plus large, du groupe vis-à-vis du reste du monde (GINSBURG, 1994).

Ce que nous cherchons à montrer, c'est que la créativité est non seulement la partie émergente de la culture, elle en est aussi son moteur, celui-ci alimenté par la dialectique de la variation et de la répétition. Les membres d'un groupe sélectionnent, redéfinissent et transforment en permanence les éléments dont ils ont hérité. La perpétuation de formes culturelles suppose l'invention autant que la répétition. La décision-même de reproduire des éléments du passé sans les altérer est toute aussi signifiante que l'innovation dans le sens où le changement de circonstances – pour la musique et la danse, le cadre performatif – est déjà une transformation du sens et de la portée de la répétition de formes anciennes (WAGNER, 2014). Le cas de la compagnie Teko Makan, en ce qu'elle cristallise nombre d'enjeux de la création culturelle par son recours important à l'innovation, nous permet ainsi de saisir efficacement les mouvements à l'œuvre dans la définition d'une culture. Ces mouvements ne sont néanmoins pas propres à l'ensemble dirigé par Joachim Panapuy : ils s'appliquent en réalité à chaque performance musicale.

Penser la culture dans ce mouvement perpétuel de transformation sensible nous permet de mieux comprendre l'ensemble des décisions opérantes dans

chaque performance musicale. Comment expliquer que toutes les fibres de palmier-bâche n'aient pas été remplacées par des fils de coton aux couleurs plus vives ? Comment interpréter le fait que, malgré la forte connotation positive associée aux couleurs les plus « chaudes » du spectre chromatique, certains Teko préfèrent arborer des calimbés à rayures noir et blanc ? Ces choix ne sont pas le fruit du hasard mais bien le produit de décisions et de positionnements, voire de stratégies de différenciation, qui ne peuvent être comprises qu'une fois réinsérées dans le cadre de leur démonstration. La portée d'une performance, et donc de chacun de ses éléments, dépend largement du public concerné. Quand les musiciens-danseurs se produisent à Camopi devant un public teko-wayãpi, à la Carapa devant un public en grande partie amérindien, ou sur la scène du théâtre de Muttersholtz devant un public métropolitain, leur choix (de formats musicaux, d'habillement, de parures) ne sont pas perçus et analysés de la même manière. Chaque performance porte donc en elle-même les ferments d'une recréation culturelle – une recréation reposant sur un jeu d'équilibres, de variations par petites touches.

Ce que certains (à l'intérieur du groupe comme à l'extérieur) ont pour habitude d'appeler « musique(s) traditionnelle(s) teko » ne relève finalement que bien peu de la tradition. La notion-même de tradition est problématique car elle suppose, en premier lieu dans l'imaginaire commun d'un public extérieur, l'existence d'un corpus défini et rigide attaché au passé. La tradition serait un ensemble de pratiques et d'habitudes qui, quand bien même celles-ci pourraient être réinventées ¹²², se retrouverait trop souvent prisonnier de sa propre nature – une nature faite d'opposition entre tradition et modernité, entre individuel et collectif. Or, nous voyons à travers les actions de la compagnie Teko Makan que la culture, plus qu'un « amas » de formes, s'apparente à un champ de possibilités créatives dont les formes et les pratiques en sont les instruments, et où la figure individuelle du créateur n'a de sens que dans son articulation avec le collectif de l'orchestre. La culture n'est pas un état, elle est un mouvement. La modernité d'une culture ne serait donc pas ce qui la différencie par rapport à sa tradition, mais davantage sa

¹²² On pense notamment ici à la thèse défendue par Hobsbawm & Ranger dans leur ouvrage « The Invention of Tradition » (1983).

capacité à se penser comme un mouvement de conjugaison créative du passé, du présent et du futur.

CHAPITRE 11

LE CHANT DE LA JEUNESSE

La voix des guerriers

Les jeunes hommes reviennent d'une petite excursion en aval de Camopi. La pirogue est chargée des chaumes de bambou qui seront bientôt transformées en instruments de musique ¹²³. L'allégresse est palpable : ce genre de petites expéditions, qu'elles soient de chasse, de pêche ou comme ici, de récolte de bambou, suscitent souvent l'enthousiasme des jeunes gens qui y voient une occasion de démonstration de leurs savoir-faire ; et la session de jeu de clarinettes *tule* qui s'annonce ne fait qu'amplifier leur douce excitation. La pirogue est chargée, le moteur démarre : il est temps de rentrer au village.

À peine quelques minutes après avoir quitté la berge, Lucien Panapuy coupe le moteur au beau milieu du fleuve et annonce : « On va faire un petit son là ». Il attrape un *chacha* ¹²⁴ au fond de la pirogue, un long hochet tubulaire fait d'un morceau de bambou bouché aux deux extrémités (de type « bâton de pluie »). Siméon Monerville se met à frapper le flanc de la pirogue du plat de sa main,

¹²³ Ce récit fait suite à celui développé dans le chapitre 6 - *Un tour de pirogue*.

¹²⁴ Le *chacha* est un instrument créole utilisé dans les orchestres de carnaval.

produisant un son grave aux résonances métalliques, tout en agitant des sonnailles qu’il tient au creux de son autre main. Il bat une pulsation d’environ 70 battements par minute, marquant ainsi les premiers et troisièmes temps de chaque mesure. Lucien se cale rapidement sur ce tempo en faisant sonner le *chacha* à l’unisson des battements de son cousin, puis double le rythme en jouant un motif régulier de doubles croches. Il se met ensuite à chanter un petit refrain qu’il répète plusieurs fois, accompagné par Siméon qui le rejoint en chœur :

chant

ko-dja pamo ho oh! ko dja pamo ho te ko ma kan

hoche

pirogue

Kodj apam oho, oh! Voilà l'étranger qui arrive, oh!
 Kodj apam oho Voilà l'étranger qui arrive
 Teko Makan Guerrier teko

À mesure que le chant s’étire, leur voix se font de plus en plus assurées. La tonalité du chant s’élève progressivement (écart d’une quinte approximativement), ainsi que le volume de leur voix. Les deux jeunes hommes répètent le même refrain en n’y ajoutant que très peu de variations. Puis au bout de quelques minutes, Lucien s’exclame : “*Elekuwapa!*” (« tu connais déjà ») et conclut ainsi la performance. Ce chant sonne comme un prélude à la session de fabrication et de jeu des clarinettes *tule* qui s’annonce. “*Kodj apam oho*” (« voilà l’étranger qui arrive ») est le vers principal du chant *apam*, pièce emblématique du répertoire de *tule teko* tel qu’il est joué par les musiciens du moyen Oyapock ; « *kodj oho* » (« voilà qui vient »), une formule exclamative employée par les danseurs de *tule* ; « *teko makan* » (« guerrier teko »), la devise des acteurs culturels teko.

Lucien Panapuy et Siméon Monerville sont deux jeunes chanteurs teko de Camopi. Quelques années les séparent mais tous les deux font partie de cette jeunesse locale qui a choisi de s’exprimer en musique, dans leur langue et sur des pièces instrumentales importées. Sur le moyen Oyapock, on compte aujourd’hui une dizaine de jeunes chanteurs (entre 15 et 25 ans en moyenne), teko et wayāpi

confondus, ayant enregistré et diffusé au moins un titre depuis le milieu des années 2010.

| Titre | Chanteur(s) | Instrumental | Genre | Durée | Année | Vidéoclip |
|-------------------------------|--|--|-------------------|-------|--------|-----------|
| <i>Teko iwí</i> | Teko Makan (Lucien Panapuy) | SAS Prod | Dancehall | 2'39 | 2013 | Non |
| <i>Love connection</i> | Teko Makan | « Dime donde estas » de Seven the Producer | Reggae (one-drop) | 3'38 | 2014 | Non |
| <i>Olopotat etunaïgn</i> | Teko Makan | SAS Prod | Reggae (one-drop) | 2'43 | 2014 | Oui |
| <i>Evolution</i> | Teko Makan | SAS Prod | Reggae (one-drop) | 3'44 | 2015 | Non |
| <i>No suicide</i> | Teko Makan | SAS Prod | Dancehall | 3'38 | 2016 | Oui |
| <i>Camopi wanakom</i> | On Similyan (Siméon Monerville) | ? | Reggae (rockers) | 3'36 | 2017 | Oui |
| <i>Kompa futbol</i> | Teko Makan | ? | Konpa | 2'49 | 2018 | Non |
| <i>No dead baby</i> | Will Jhaman (Fernando Yakali) C-DHJI (Martial Yakali) | « In the rain riddim », de Alann Ulises | Reggae (rockers) | 3'07 | 2018 | Oui |
| <i>Non à la Montagne d'Or</i> | Teko Makan | ? | Reggae (one-drop) | 5'01 | 2018 | Oui |
| <i>Real family</i> | D'vil Killer Tpl-King KR2.0 Will Jhaman | Blesstoko Record | Dancehall | 2'22 | 2019 * | Oui |

* La période concernée par ce tableau s'arrête à l'année 2019, mais de nouveaux titres ont néanmoins été enregistrés et diffusés depuis.

De tous ces jeunes chanteurs, Lucien Panapuy est sans aucun doute le plus actif et le plus reconnu : il compte une bonne dizaine de titres diffusés sur le moyen Oyapock et au-delà. Il fait également figure de précurseur, étant le premier à s'être engagé dans cette démarche au début des années 2010 – son premier titre « *Teko iwí* » (« la terre des Teko »), datant de 2013. Il signe ses morceaux sous son nom d'artiste « Teko Makan », « le guerrier teko » – le même nom que celui que son père Joachim Panapuy a donné à la compagnie de musique et de danse qu'il dirige (cf. supra). Cette filiation n'est pas le fruit du hasard, la continuité entre l'activisme

musical du père et celui du fils s'inscrit sans aucun doute dans le même mouvement de revendication culturelle, chacun à sa manière et avec ses instruments. Plus largement, on constate que les jeunes chanteurs du moyen Oyapock, s'ils ne sont pas tous fils de musiciens reconnus localement, appartiennent aux familles de notables de la région, des familles qui se distinguent par leur maîtrise des savoirs et par leur implication dans la vie politique et culturelle locale. Lucien Panapuy et Siméon Monerville participent ainsi régulièrement aux performances de la compagnie Teko Makan, le second dansant aussi derrière le *dzale'et* Jean-Etienne Couchili. L'un comme l'autre ont été ou sont encore (au moment où nous écrivons ces lignes) des animateurs du Point Information Jeunesse de la commune de Camopi, une structure dédiée à l'accompagnement et à l'orientation de la jeunesse locale, et un lieu de réunion et de socialisation pour cette dernière. De ces observations découlent deux idées : la première est que l'activisme musical en chanson de ces jeunes gens ne situe pas en opposition avec la pratique des formes musicales anciennes (tel le jeu des clarinettes *tule*) malgré ce que pourraient laisser penser les grandes différences musicologiques qui distinguent ces deux grands répertoires ; la seconde est que la musique de ces jeunes chanteurs ne saurait se résumer à une simple activité ludique ou marginale : ces morceaux chantés occupent une place importante dans les répertoires de musique enregistrée écoutés lors des réunions de boisson ou par les jeunes sur leur téléphone portable. Plus largement, cette musique signe, comme nous le verrons ci-après, une forme d'engagement social qui parle *de* et *pour* la communauté.

Chanter n'est pas une chose nouvelle pour les habitants du moyen Oyapock. Ce que les Teko désignent sous le terme de *kanigat* relève d'une diversité de formes dont le dénominateur commun est la vocalité et l'individualité. Chanter est un acte personnel, il se différencie ainsi de la pratique musicale collective des *tule*. Cela ne signifie pas pour autant que le chant soit un acte privé : dans bien des situations, le chant est réalisé publiquement, lors de cérémonies ou de réunions de boisson. Là où la musique instrumentale est une forme collective impliquant l'ensemble du groupe, la musique vocale est une forme individuelle dirigée vers le reste du groupe. Les régimes de valeur associés aux différentes formes vocales permettent d'opérer une distinction entre deux genres de chants :

D'un côté, les chants du genre « majeur ». S'inscrivent dans cette catégories les chants chamaniques et les chants mnémoniques de *tule* (cf. chap.7 – *Du texte chanté au texte soufflé*). Les chants du genre majeur ont en commun que leur acquisition et leur transmission sont entourées d'enjeux importants. Ils sont généralement appris auprès d'entités non-humaines, ou empruntés à d'autres groupes humains. Ils sont entourés d'une forme de secret qui assure leur valeur et leur efficacité. Ils sont ainsi chantés dans un registre linguistique distinct de la langue ordinaire et leur exécution assure la reconnaissance sociale du chanteur, en tant que chamane ou maître de musique. Ces chants sont l'apanage des hommes adultes.

De l'autre, les chants du genre « mineur ». Ces chants peuvent être de divertissement ou autobiographiques. Ils sont improvisés sur le moment et ne sont guère conservés ou transmis au sein du groupe. Ils sont chantés dans un registre linguistique ordinaire et ne confèrent pas de reconnaissance sociale particulière au chanteur. Seule son intention est reconnue sur le moment par les réactions (rires et commentaires) des auditeurs. Ces chants sont généralement exécutés par les jeunes hommes.

Les chants des jeunes hommes, enregistrés sur des pièces instrumentales importées, s'inscrivent à première vue dans le genre « mineur ». Ils sont enregistrés et diffusés hors de tout cadre rituel ou cérémoniel. Leur composition est le fait du chanteur qui s'exprime en langue teko, wayãpi, créole ou plus rarement portugais – un registre linguistique intelligible par tous, et surtout par les jeunes habitants de l'Oyapock. Les textes chantés sont écrits avant d'être enregistrés, ils ne sont guère improvisés sur le moment. Les pistes enregistrées assurent à ces chants une perpétuation qui les distingue de la temporalité des chants du genre mineur. Pour le chanteur, posséder un ou plusieurs chants à son répertoire est également un vecteur de reconnaissance de sa singularité. Par le chant, les jeunes hommes font la démonstration de leur style personnel, de leur capacité à s'appropriier les codes musicaux de genres étrangers et à adapter la langue (teko ou wayãpi) et sa prosodie aux caractéristiques musico-rythmiques de ces genres. La reconnaissance que tirent les jeunes chanteurs de leur activité musicale est certes relative : pour la quasi-totalité d'entre eux, leur renommée ne dépasse pas la région de l'Oyapock. Mais elle est suffisante pour conférer à ces

musiques un rôle qui dépasse le simple acte de divertissement individuel. Elles sont un outil original d'expression de la jeunesse.



*Figure 51 - Lucien Panapuy « Teko Makan » en session d'enregistrement. Camopi, février 2014
(Photo : Association SAS Prod).*

Sur un riddim de reggae ou de dancehall

Depuis près d'un demi-siècle, les musiques caribéennes sont jouées et écoutées dans les villages de l'Oyapock. La diffusion de ces musiques est avant tout l'affaire de la jeunesse, celle d'hier comme celle d'aujourd'hui. Les genres musicaux préférés se succèdent, en suivant les grandes tendances observables bien au-delà de Camopi dans la région circum-caribéenne. Dans les réunions de boisson, le zouk et le konpa tiennent le haut de l'affiche : ce sont les genres de prédilection capables de rassembler largement les hommes et les femmes dans la danse et qui marquent généralement le point culminant de l'allégresse partagée. Dans le répertoire des jeunes chanteurs, le konpa et le zouk occupent cependant une place secondaire. Leur genre de prédilection est plutôt le reggae et sa variante dancehall. Ainsi, sur les vingt-cinq titres enregistrés en circulation sur le moyen Oyapock, nous avons relevé une grande majorité de chansons en rythme de reggae (treize titres, 52%) et

dancehall (cinq titres, 20%) contre seulement quatre titres de konpa (16%) et deux de rap (8%). Les genres musicaux d'origine jamaïcaine sont ainsi les plus représentés (plus de 70%) et constituent de la sorte le vecteur privilégié pour l'expression de la parole des jeunes chanteurs. En effet, au-delà des préférences musicales propres à chaque chanteur, le choix des genres musicaux est étroitement lié au type de message que la chanson véhicule. Le reggae (qu'il soit de type « one-drop » ou « rockers », cf. infra) est le genre de prédilection des chansons d'amour (« *Love connection* » et « *Olopotat etunaïgn* » de Teko Makan, « *No dead baby* » de Will Jhaman & C-DHJI ¹²⁵). Il est également associé aux chansons consacrées à l'exaltation du milieu et du mode de vie local (« *Evolution* » de Teko Makan, « *Camopi wanakom* » de Siméon Monerville « On Similyan »). Le genre dancehall est le vecteur de messages politiques : il exprime la détresse de la jeunesse locale face aux suicides périodiques (« *No suicide* » de Teko Makan) ou la lutte pour la préservation du milieu et du mode de vie amérindien (« *Teko iwï* » de Teko Makan). Le konpa reste lié à la fête et sert de véhicule pour des chansons de divertissement à connotation humoristique (« *Kompa futbol* » de Teko Makan). Le hip hop/rap enfin occupe une catégorie à part. De tous les genres, il est sans aucun doute celui dont l'introduction est la plus récente dans les habitudes d'écoute de la jeunesse de l'Oyapock. Il n'est que rarement diffusé lors des réunions de boisson, ou alors à une heure avancée, lorsque les adultes abandonnent la piste de danse au profit des plus jeunes. Dans le répertoire des chanteurs, il occupe une place minoritaire, bien que croissante. De manière significative, les rares titres de rap enregistrés sur le moyen Oyapock sont le produit de collaborations entre les chanteurs locaux et des musiciens de passage (« *Freestyle #1* » et « *A potal da potali* » de Makanakom System ¹²⁶). Le rap représente donc un genre musical encore faiblement ancré dans le répertoire des jeunes chanteurs de Camopi mais qui tend progressivement à s'inscrire parmi les genres de prédilection. À l'échelle

¹²⁵ Fernando « Will Jhaman » Yakali et Martial « C-DHJI » Yakali sont deux chanteurs wayãpi.

¹²⁶ Makanakom System est un projet initié en 2017 par quelques jeunes hommes métropolitains et musiciens articulé autour d'un petit studio d'enregistrement installé au bourg de Camopi. En quelques années, l'association a enregistré et produit une quinzaine de titres et quatre vidéoclips. Auparavant, l'association SAS Prod, basée à Cayenne, a mené deux sessions de formation (2014 et 2015) à la musique assistée par ordinateur (MAO), ayant notamment permis l'enregistrement des premiers titres de Lucien « Teko Makan » Panapuy.

locale, reggae, dancehall et rap sont perçus comme un ensemble associé à une jeunesse amérindienne ouverte sur le monde. Plus largement, le complexe musical formé par ces différents genres est couramment reconnu comme un continuum cohérent, inscrit dans le registre des pratiques culturelles globalisées vecteur de messages politiques et d'engagement identitaire (ULLESTAD, 2006 ; LAMAISON-BOLTANSKI, 2020).

À la suite d'une session de jeu de clarinettes *tule*, nous discutons avec Lucien Panapuy de l'articulation dans la pratique musicale des jeunes de Camopi entre la musique instrumentale de clarinettes et les chansons des jeunes chanteurs. Selon lui, bien que ces chansons soient largement diffusées dans les réunions de boisson, elles restent encore et avant tout un référent pour la jeunesse, et non un répertoire capable de rassembler l'ensemble des différents groupes d'âge. Pour que cette musique parle à tout le monde, c'est-à-dire que jeunes, adultes (et anciens) s'y reconnaissent et qu'elle puisse devenir un véritable vecteur d'identification pour l'ensemble de la population du moyen Oyapock, il serait nécessaire d'y intégrer des éléments mélodico-rythmiques du répertoire orchestral de clarinettes. Selon les dires du chanteur et apprenti musicologue, les motifs des pièces de *tule* pourraient tout à fait être apposés sur le modèle rythmique du reggae : il existerait ainsi une similitude entre ce que l'on appelle la « cadence » *tule* et le patron rythmique du reggae, et cette proximité serait précisément la raison de la préférence des chanteurs pour le genre musical jamaïcain.

Tule:

Musical notation for *Tule* in 4/4 time. The top staff is for Sonailles, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third beats. The bottom staff is for Clarinettes, showing a similar pattern with a slur over the last two beats.

*Reggae*¹²⁷ :

Musical notation for *Reggae* in 4/4 time. The top staff is for Charleston, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the first and third beats. The second staff is for Caisse claire, showing a pattern of eighth notes with accents on the first and third beats. The third staff is for Grosse caisse (rockers), showing a pattern of eighth notes with accents on the first and third beats. The bottom staff is for Grosse caisse (one-drop), showing a pattern of eighth notes with accents on the first and third beats.

Cette pensée n'a pas, jusqu'à présent, donné lieu à une véritable expérimentation concrète. Elle permet néanmoins de soulever une hypothèse quant au choix majoritaire du reggae comme véhicule instrumental de la parole des jeunes chanteurs. Les patrons rythmiques du reggae et du *tule* auraient ceci de particulier de posséder une accentuation, si ce n'est similaire, du moins compatible. À l'accentuation typique du reggae sur le troisième temps de la mesure, marquée par la caisse claire – et la grosse caisse dans le cas du reggae « one-drop » – correspondrait le pas également marqué sur le troisième temps de chaque répétition de l'ostinato rythmique dansé du *tule*. Cette hypothèse, aussi intéressante soit-elle dans une perspective expérimentale de fusion musicale potentielle entre répertoires, ne saurait expliquer à elle seule, les raisons de la place

¹²⁷ On distingue au sein du genre reggae, deux variantes rythmiques. La première, appelée « rockers » se distingue par le coup de grosse caisse sur le premier temps de chaque mesure, quand la deuxième, « one-drop », est marquée par la présence de la grosse caisse sur le troisième temps de la mesure, soulignant ainsi l'accent de la caisse claire. Il existe une troisième variante appelée « steppers » dans laquelle la grosse caisse marque tous les temps de la mesure, mais nous n'avons relevé aucune occurrence de cette variante dans les productions chantées des jeunes habitants du moyen Oyapock.

qu'occupe le reggae dans le répertoire des musiques enregistrées sur le moyen Oyapock. Elle permet néanmoins de dessiner une esquisse de classification des genres musicaux selon le public auquel les chansons enregistrées s'adressent. Genre musical, thématique chantée et auditeurs (réels ou potentiels) forment ainsi une triangulation de laquelle émerge deux grands mouvements. D'un côté, les titres enregistrés sur des instruments de reggae, dont les paroles abordent les thématiques de l'amour et de la valorisation du mode de vie amérindien, sont avant tout destinés à un public local, jeunes et adultes habitants de l'Oyapock. De l'autre, les titres du genre dancehall sont le vecteur d'un discours politique revendicatif, ou du moins d'une volonté de médiatiser les problématiques sociales auxquelles font face les mêmes habitants de l'Oyapock. Si ces chansons trouvent un véritable écho chez ces derniers, elles visent également à être entendues (et donc diffusées) au-delà de leur territoire de création. Dans une moindre mesure, les genres konpa et rap s'insèrent respectivement dans l'une et l'autre de ces catégories.

Par le reggae et le dancehall, et plus ponctuellement, le konpa et le rap, la jeunesse de Camopi utilise des genres musicaux importés pour exprimer ses positions et ses émotions. Les musiques que les jeunes produisent possèdent une valeur communicationnelle certaine : elles véhiculent un message, une parole. Ces chansons sont également hautement performatives : elles font du chanteur le représentant d'un groupe (la jeunesse) ou d'une communauté (les Teko).

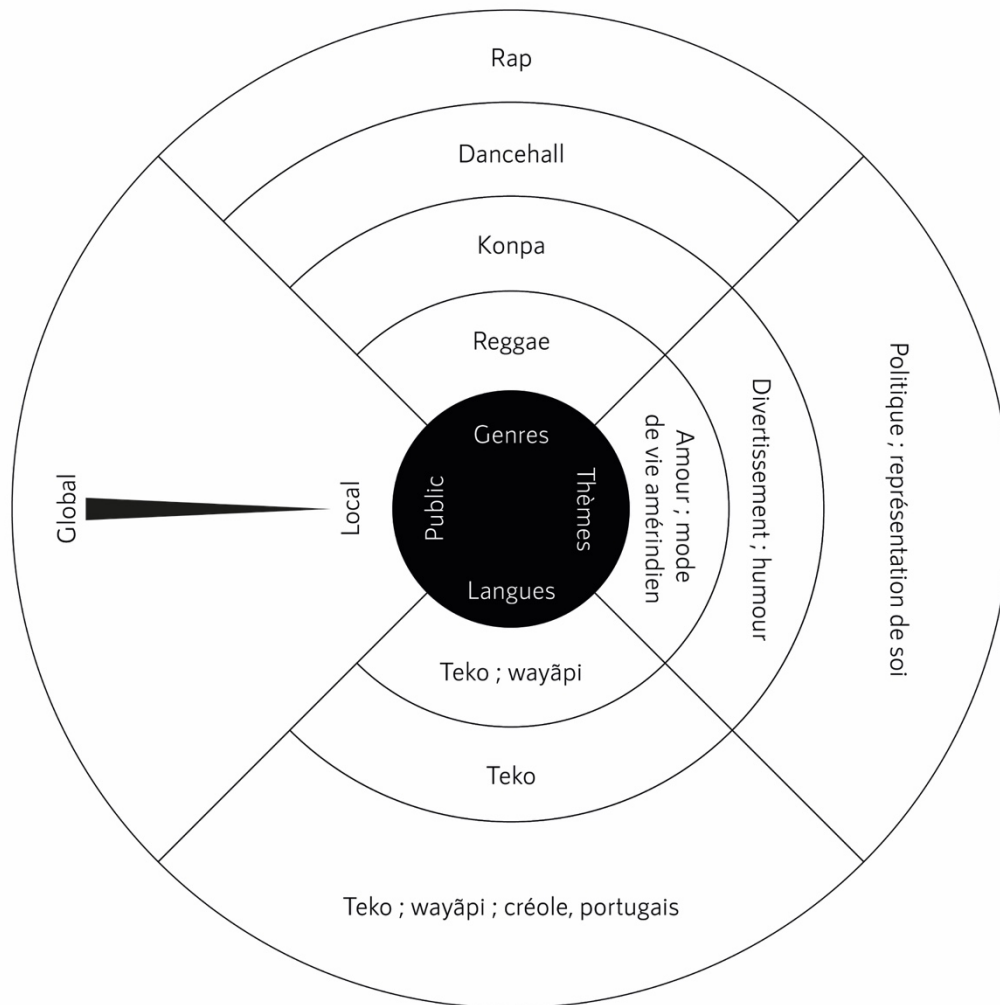


Figure 52 - Répartition des genres musicaux selon les thèmes abordés, les langues utilisées et le public visé

La langue au service du message

La préservation de la langue représente un pilier de la vie culturelle des habitants du moyen Oyapock. Bien que la trajectoire historique du peuple teko et la grande proximité entre Teko et Wayãpi et, plus largement, la réalité socioculturelle régionale soient à l'origine d'un multilinguisme généralisé chez les habitants du moyen Oyapock, la langue n'en reste pas moins un vecteur identitaire revendiqué pour ceux se définissant aujourd'hui comme teko. Ce que remarquait J. Hurault en 1963 semble toujours valide aujourd'hui : la langue est un élément culturel

« conservé avec acharnement » (HURAUULT, 1963 : 137). Elle reste la langue maternelle de l'intégralité du groupe et est encore aujourd'hui activement transmise de génération en génération – sa transmission se fait uniquement dans le milieu familial, et l'on ne peut nier que le système scolaire de l'Éducation nationale, ne lui accorde que peu de place.

Si cette volonté de conservation est bien réelle, celle-ci implique par ailleurs d'approcher la langue comme un objet dynamique. Les études linguistiques montrent que, bien que relativement peu nombreux, les emprunts lexicaux sont régulièrement intégrés et adaptés (ROSE, 2011). La langue s'enrichit également de néologismes formés selon les mécanismes linguistiques indigènes (MAUREL, 2015 : 113). Chez les jeunes et jeunes adultes, la langue s'hybride avec le créole guyanais ou le français, poursuivant ainsi – mais à marche accélérée – la dynamique d'emprunts et d'adaptations déjà constatée. Les jeunes sont par ailleurs quotidiennement amenés à se positionner dans ce multilinguisme : ils parlent teko ou wayãpi au village, français dans les lieux de scolarisation (à Camopi ou dans le reste de la Guyane), créole dans les espaces alternatifs de socialisation qu'ils fréquentent, portugais au contact des habitants de la rive brésilienne.

Malgré l'existence d'une forme avancée de multilinguisme et le nombre réduit de ses locuteurs, la langue teko ne peut guère être véritablement considérée comme une langue menacée, en premier lieu parce qu'elle reste le vecteur premier de communication et une pierre angulaire de la valorisation culturelle – le champ lexical relatif au milieu vécu, aux techniques (vannerie, organologie, etc.) et à la cosmologie est un indéniable outil de représentations et à ce titre, fait l'objet d'une véritable attention. Sa conservation reste néanmoins un enjeu dans le cadre du bilinguisme local teko-wayãpi, du multilinguisme régional et de la scolarisation dans le système national. Cela fait donc de la langue un outil logiquement privilégié par les jeunes chanteurs engagés dans la promotion culturelle et la diffusion d'un discours sociopolitique en musique. En utilisant la langue teko (ou wayãpi) dans leurs paroles, les jeunes chanteurs choisissent de se présenter comme chanteurs teko (ou wayãpi) : la langue et les décisions linguistiques dessinent ainsi un mouvement de (re)localisation de genres musicaux globalisés (reggae, dancehall, rap) en les établissant fermement au sein des pratiques culturelles du moyen Oyapock – un mouvement contemporain que l'on observe de manière semblable dans de nombreuses régions à travers les multiples initiatives locales de

valorisation des langues vernaculaires par la musique et le chant (CRU, 2015 à propos du rap maya (Yucatán, Mexique) ; LEPPÄNEN & PIETIKÄINEN, 2010 à propos du rap sámi (Sápmi, Finlande) ; SWINEHART, 2012 à propos du rap aymara et quechua (El Alto, Bolivie), parmi beaucoup d'autres). Ces études montrent que l'utilisation des langues indigènes pour chanter/rapper permet indéniablement d'ancrer localement des pratiques musicales que l'on peut caractériser comme globales et/ou importées. Le hip hop/rap est ainsi aujourd'hui plus que l'expression culturelle africaine-américaine de ses origines, il est devenu « un véhicule d'affiliation de la jeunesse globale et un outil de redéfinition de l'identité locale dans l'ensemble du monde » (MITCHELL, 2001 : 1-2)¹²⁸ – et ce qui est valable au sujet du hip hop/rap s'applique également pour d'autres genres globalisés tels que le reggae. Ces études soulignent aussi que l'utilisation de ces langues indigènes représente une stratégie linguistique parmi d'autres, produit d'une décision individuelle et instrument sociopolitique. Ainsi, les décisions linguistiques que prennent les représentants locaux de genres musicaux globalisés, parmi lesquels le hip hop/rap représente le courant le plus saillant, se situent dans un éventail de possibilités liées à la variété des configurations offertes par le multilinguisme (LIADI, 2012 ; LOW & AL., 2006). Chez les jeunes chanteurs du moyen Oyo, parallèlement à l'utilisation des langues vernaculaires comme outil de localisation et d'indigénisation des pratiques musicales extérieures, s'observe également le recours, en premier lieu chez les jeunes rappers, au multilinguisme enchevêtré et au mélange linguistique – nous y reviendrons plus loin.

Nous avons transcrit et traduit ci-après un extrait significatif du texte de la chanson « No suicide », écrit et chanté par Lucien Panapuy « Teko Makan » sur une piste instrumentale de dancehall.

19

¹²⁸ « *a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world* »

[TEKO]

Mamen tsidzedzikakom
Mokonēpili nūwātsipo nōde tsidju
Tsidzēbokatsinen aipoñ
Wanē nōdeletamanam todzekuwanē kuwiñ

Mamen tsidzelo'at aipoñ
Mamen 'awuāi tsimomōdo dzeipeñ
Dzehe aipo'at tsiwataiñ
Towiḱ kuwiñ nōdeletamanakom

Eledzemoiñōnawe
Eledzeanūngtanē
Ĕndelaiopotanawe
Tamanō eleneñ
Tadzea'āng eletedzepe'enañ
Wañetat eledzewite'e ki'i
Eledzatpatat ndeñuwān eleho
A'uwedzepe nde'at dowikio
Ba'elai lemiatamanūwā eledjutat
Ndeñuwānakom elemōdja'okapatat

[KRIYÒL]

La to kòlè
To lé tchwé to kò
La to boulé to pa mélé ké lavi-a
Pann to kò a pa roun bon lidé
To pé ké pouvé apré roulévé
To ké lésé tout to family
A pa menm maladi ki fini tchwé to
Tout blada ya ké byen trist pou to

[PORTUGUÊS]

Quando tu ta braba
Tu quer te matar
Bem chapado tu não quer mais viver
Tu queria só experimentar
Tu não posso mais voltar
Vai deixar tudo seu familia
A parada vai ficar muito difícil
Tenho andar com muito coragem
Para acabar seu projeto na vida

[TEKO]

Il ne faut pas que nous nous suicidons
Nous ne sommes pas plus que quelques-uns
Nous nous donnons de la force ensemble maintenant
Pour assurer le futur des nôtres (ceux qui parlent la même langue)
Il ne faut plus que nous nous bagarrions
Il ne faut pas que nous nous envoyions de mauvaises paroles
Ensemble maintenant nous avançons
Pour les nôtres qui arriverons après nous

Quand tu te mets en colère
Tu as envie de te pendre
Quand tu es saoul
Tu veux mourir
Tu veux peut-être disparaître
Il sera alors impossible pour toi de revenir
Tu pars et tu laisseras tous les tiens
Mais ce n'est pas encore ton jour
Tu ne seras pas mort de maladie
Tu feras pleurer tous les tiens

[CRÉOLE]

Quand tu es en colère
Tu veux te suicider
Quand tu es saoul tu ne vois plus le sens de la vie
Te pendre (te suicider) n'est pas une bonne idée
Tu ne pourras plus te relever
Tu laisseras toute ta famille
Ce n'est pas la maladie qui te tuera
Tous tes amis seront bien tristes pour toi

[PORTUGAIS]

Quand tu es en colère
Tu veux te tuer
[Quand tu es] bien ivre tu ne veux plus vivre
Tu voulais seulement essayer
Tu ne peux plus revenir en arrière
Tu vas laisser toute ta famille
L'arrêt sera très difficile
Il faut marcher plein de courage
Pour réaliser ses projets dans la vie

Lucien Panapuy utilise ici trois langues différentes dans une même chanson : il chante ainsi successivement en teko, en créole guyanais et en portugais. Après une première partie porteuse d'un discours engageant sur le présent et l'avenir de la société teko, il s'adresse ensuite, de manière répétée en teko, créole et portugais, à un interlocuteur imaginaire, en déroulant un discours de sensibilisation contre la tentation de suicide. Chanter en teko est une stratégie évidente de communication adressée à l'ensemble des locuteurs indigènes. Les parties chantées en créole et en portugais interrogent autrement : le chanteur s'adresse-t-il toujours aux mêmes personnes ? Pourquoi répéter le message, dont la teneur est similaire d'un paragraphe à l'autre, dans d'autres langues ? Un premier élément de réponse peut être apporté par l'environnement sociolinguistique dans lequel émergent et se diffusent ces chansons : chanter dans ces différentes langues apparaît comme un moyen de s'adresser à la communauté teko, habituée à s'exprimer et communiquer dans une forme de multilinguisme. Chanter en créole et portugais pourrait également permettre de toucher d'autres groupes sociaux – mais l'argument ne convainc guère étant donné que les thèmes abordés dans les chansons (ici, le suicide) sont en prise avec la réalité sociologique indigène, plus que « créole » ou « brésilienne ».

En réalité, l'utilisation du multilinguisme apparaît davantage comme une stratégie consciente de légitimation de la langue teko (en la plaçant au même niveau que le créole ou le portugais) en contraste avec un arrière-plan idéologique faisant de cette langue, un objet de peu de valeur, inapproprié au chant en rythme de reggae ou de dancehall (à la différence du créole ou du portugais). L'utilisation de la langue indigène est le premier levier d'action pour de jeunes activistes pour qui la musique et le chant représentent un vecteur de choix dans la communication de leur message. La juxtaposition de la langue indigène avec d'autres langues exogènes apparaît comme une volonté claire de la légitimer. En associant différentes langues, le chanteur construit une réalité linguistique où le teko/wayãpi tient une place égale voire supérieure à celle du créole ou du portugais – et ce faisant, il renforce la portée de son message.

À la différence de chanteurs comme Lucien Panapuy « Teko Makan » ou Siméon Monerville « On Similyan » privilégiant l'utilisation de la langue teko dans leur texte, et appliquant une distinction nette entre les langues le cas échéant, de plus jeunes chanteurs, sur des pièces instrumentales de dancehall ou de rap,

tendent à fusionner les codes communicationnels et ainsi brouiller davantage les frontières entre les langues. L'émergence de ces nouvelles stratégies linguistiques en faveur du mélange linguistique s'inscrit dans un registre de pratiques communes dans le rap à l'échelle globale. Ces stratégies se situent du côté de la croissante complexification des registres linguistiques, se construisant par contraste avec les idéologies linguistiques dominantes émanant du reste de la société – l'injonction des adultes à parler une langue teko/wayãpi non-mélangée – ou des institutions publiques telles que l'école, où le multilinguisme est marginal – on y apprend le français métropolitain, et dans une bien moindre mesure, les langues indigènes « normalisées ». Dans la bouche de ces jeunes chanteurs, ce mélange linguistique apparaît comme une ressource stratégique, source de créativité, et centrale dans la définition d'une culture urbaine telle que celle véhiculée par les musiques dancehall ou hip-hop/rap, et activement portée par les plus jeunes chanteurs et auditeurs de Camopi.

L'utilisation de la langue teko par les jeunes chanteurs célèbre la préservation d'une langue tout en l'accommodant sans ambages au multilinguisme. Néanmoins, la préservation de la langue telle que l'entendent ces jeunes gens se trouve assez éloignée des politiques éducatives institutionnelles ou même de l'usage qu'en font leurs aînés : en chanson, elle devient un acte créatif et politique. Le mélange des langues est une pratique commune dans l'utilisation quotidienne de la langue chez les jeunes locuteurs teko et wayãpi – une pratique que l'on retrouve dans une moindre mesure dans le discours de leurs aînés et que l'on désigne parfois par l'expression « teko banane »¹²⁹. En chanson, ce mélange est bien plus ambivalent : il est présent dans les textes des jeunes chanteurs de dancehall ou de hip/hop qui mélangent allégrement les expressions et les vers en teko/wayãpi et en créole, le tout dans une forme de performance de soi visant à projeter une forme de double revendication d'appartenance à la fois amérindienne et créole / guyanaise / caribéenne. Néanmoins, dans les chansons « à message », à forte dimension politique, l'usage du multilinguisme répond à d'autres enjeux. On y préfère une nette séparation entre les langues et des registres d'énonciation. Ces choix symboliques sont le produit de la mobilisation stratégique des langues qui forment

¹²⁹ Le terme « banane » dans le registre linguistique est une expression courante dans la région, de connotation dépréciative, synonyme de « sabir » ou de « pidgin », souvent utilisée à la première personne sous forme de plaisanterie autodérisoire.

leur répertoire communicationnel au moment de chanter. Ces différentes positions illustrent la complexité et la malléabilité des idéologies autour de la langue que les locuteurs adaptent selon les circonstances d'utilisation. Bien que ces chansons s'inscrivent dans une dynamique de revendication linguistique et d'un certain activisme culturel ayant un impact positif parmi la jeunesse, se pose la question des répercussions de ces stratégies linguistiques à terme sur les habitudes des jeunes locuteurs et futurs adultes. Quoiqu'il en soit, là où le mélange et le multilinguisme dans l'usage quotidien peuvent être présentés comme étant en contradiction avec la volonté de préservation de la langue, ils deviennent dans les textes chantés, un instrument de valorisation culturelle – un acte qui ne saurait se départir de sa dimension politique. De Teko Makan aux jeunes rappers, le constat est le même : l'instrument est linguistique, mais l'enjeu le dépasse. La valorisation de la langue indigène et le multilinguisme sont des actes sociaux et politiques forts.

Vidéoclip : le discours en images

Alors que l'accès au réseau internet est pratiquement inexistant pour les habitants de la commune de Camopi, une rapide recherche à partir de mots-clés tels que « musique » et « Camopi » sur le moteur de recherche de la principale plateforme en ligne de partage de contenus vidéos Youtube donne un accès direct à une sélection de vidéoclips dans lesquels apparaissent les jeunes chanteurs de la commune. Ces vidéoclips oscillent entre 10 et 30 milliers de visionnages chacun – un chiffre affiché sous la fenêtre de reproduction de la vidéo. Au-dessous, une section de commentaires est composée de messages d'encouragement, de congratulation et de soutien. Certains émanent d'habitants de Camopi ou de la Guyane : « big up teko makan » ; « montrez que vous avez une place dans une société qui nous a retiré beaucoup de choses » ; « on est les boss, vous savez déjà que nous sommes les MAKAN » ; « sages paroles ! continue pour nos jeunes ! ». D'autres viennent de plus loin : « force à vous mes frères et sœurs, la musique est universelle » ; « bravo à vous, excellent clip... mon soutien depuis la Calédonie ! » ; « soutien à nos frères guyanais depuis la Martinique ».

Le premier constat, qui sonne comme une évidence, est que la présence des jeunes chanteurs sur internet par le biais de ces vidéoclips donne à leur musique une diffusion bien plus large que celle des réseaux locaux de circulation entre jeunes par smartphones interposés. La présence de ces vidéoclips sur une plateforme telle que Youtube offre aux chansons une audience incomparablement plus large que le milieu dans lequel ont émergé ces titres. Mais la redéfinition du public potentiel de ces chansons ne tient pas uniquement au système de diffusion dans lequel celles-ci s'inscrivent : le format-même du vidéoclip fait de ces chansons un objet renouvelé. L'agencement complexe entre la musique et l'image animée que permet le vidéoclip fait de ce dernier un objet hybride : le titre mis en image devient plus que musique, mais sans que le vidéoclip ne devienne un objet cinématographique dont la narration l'emporterait sur le discours musical. Cette complexité du rapport entre son et image dans le vidéoclip fait de ce format devenu omniprésent dans la production musicale à l'échelle globale, qu'elle soit industrielle ou non, un support d'expression original et un vecteur de diffusion indispensable (KAISER & SPANU, 2018 ; OLIVEIRA, 2012). Le terme de « vidéoclip » ou simplement de « clip » renvoie à une diversité de productions audiovisuelles dont le dénominateur commun est d'associer musique et image dans une relation unique. Dans chaque situation, l'enjeu est finalement de comprendre le sens de cet objet pour ceux qui produisent et ceux qui regardent ces vidéoclips. Dans le cas des jeunes chanteurs de l'Oyapock, le clip semble s'inscrire dans la prolongation de l'intentionnalité à l'œuvre dans la production des chansons. Le vidéoclip, dans ce qu'il donne à voir, agit comme amplificateur du discours musical. En ce sens, nous reprenons la définition du vidéoclip comme une « musique vidéalisée » (PEQUIGNOT, 2018) : l'image est pensée comme un soutien du message des chanteurs. Le vidéoclip permet à la fois de valider et d'asseoir la posture particulière du chanteur, entre individualité et truchement du collectif, tout en développant une ou plusieurs trames de narration complémentaires au discours chanté. Pour en faire la démonstration, nous nous basons sur l'analyse de deux vidéoclips : « No suicide » de Lucien Panapuy « Teko Makan » (2016) ; et « Camopi wanakom » de Siméon Monerville « On Similyan » (2017). Ces deux objets ont en commun d'être des clips/chansons « à message », porteurs d'un discours explicite (lutte contre le suicide d'un côté ; hymne à Camopi, ses habitants et leur mode de vie de l'autre). Ils font également partie des premiers titres

enregistrés et « clipés » sur le moyen Oyapock. Nous proposons ci-après un scénarimage (« *storyboard* ») analytique ne reprenant qu'une partie significative des plans de chacun des objets audiovisuels. Les plans sont présentés de manière chronologique, suivant le montage du vidéoclip.

Soulignons par ailleurs que les vidéoclips que nous analysons ici sont le résultat d'une collaboration entre un spécialiste extérieur de la vidéo et les jeunes chanteurs de Camopi. Ces objets filmiques sont donc à interpréter comme se situant à la jonction d'une double intentionnalité : celle du spécialiste extérieur cherchant à produire un objet répondant aux critères techniques propres au format du vidéoclip, et celle du chanteur et de son entourage cherchant à donner à voir sa perception du monde en adéquation avec le message qu'il énonce par le chant. Pour les seconds, l'enjeu se situe dans la négociation d'une distinction opérée de manière implicite entre une « culture en soi », vécue dans l'espace communautaire et se cristallisant dans le mode de vie et les habitudes sociales, et d'autre part, une "culture pour soi", valorisée en tant que moyen d'authentifier son amérindianité face au reste du monde (NAHUM-CLAUDEL & AL., 2017 : 49). Là où la chanson seule est travaillée selon le public auquel elle s'adresse, le vidéoclip est pensé d'emblée comme un objet destiné à un public élargi, et cela pour au moins deux raisons : tout d'abord car l'intentionnalité du chanteur doit être comprise par le spécialiste extérieur pour s'assurer de la bonne réalisation de l'objet, et ensuite car les modalités de diffusion de cet objet diffèrent sensiblement de celles de la chanson seule. Plus que pour l'objet musical, le vidéoclip est un moyen de communication s'inscrivant dans les circuits de diffusion globalisés – la plateforme de partage de vidéos en ligne Youtube en premier lieu. Pour les jeunes chanteurs, le vidéoclip représente donc un objet puissant de médiatisation dont le contenu et la portée ne sont guère laissés au hasard.

« No suicide », 2015



1. Lucien Panapuy « Teko Makan » chante face à la caméra en dansant. Il effectue des mouvements réguliers du haut du corps. Les gestes effectués avec les bras et les mains en direction du spectateur viennent accentuer la prosodie du texte chanté mais sont dépourvus de sens. Au second plan, plusieurs jeunes esquissent également des mouvements du haut du corps. En arrière-plan, le fleuve et la forêt.



2. Trois jeunes femmes, de la famille du chanteur, dansent sur le ponton principal du bourg de Camopi. L'une d'elles porte une couronne de plumes *kanetat*. Elles combinent des mouvements du haut du corps avec des mouvements des hanches (de type lemniscate). En arrière-plan, on distingue un panneau annonçant : « Bienvenue à Camopi ».



3. Dans une mise en scène réaliste, un groupe de jeunes hommes – les mêmes que ceux accompagnant le chanteur dans le plan n°1 – boit et discute sur la terrasse d'un commerce de Vila Brasil. Dans la suite de la scène, une jeune femme fait son apparition et semble se disputer avec l'un des jeunes hommes.



4. Lucien Panapuy (au premier plan, au centre) chante et danse en compagnie du groupe de jeunes hommes présents dans le reste du vidéoclip. Leur gestuelle est similaire à celle observée dans le plan n°1. Ils se trouvent maintenant sur une cascade située à l'écart des villages de Camopi, entourés de la forêt.



5. Après s'être disputé avec la jeune femme, le jeune homme, visiblement ivre, s'éloigne en pirogue du reste du groupe et tente de se suicider. Il est sauvé *in extremis* par son ami et reprend conscience.

« Camopi wanakom », 2017



1. Siméon Monerville « On Similyan » chante face à la caméra en dansant. Il effectue des mouvements réguliers du haut du corps. Les gestes effectués avec les bras et les mains en direction du spectateur viennent accentuer la prosodie du texte chanté mais sont dépourvus de sens.



2. Le plan est élargi et l'on observe le chanteur au milieu d'une réunion de boisson, sur la piste de danse entouré de danseuses. Une femme s'approche et lui tend unealebasse de cachiri que le chanteur saisit et dirige ensuite vers le spectateur (la caméra).



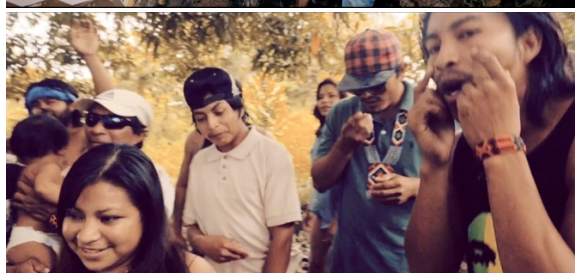
3. Siméon Monerville fait une démonstration d'un point de vannerie à un jeune garçon, à l'ombre d'un carbet de boisson.



4. Extrait d'une danse de *tule* par la compagnie Teko Makan, menée par Joachim Panapuy (au centre). Cette danse n'a pas été réalisée expressément pour les besoins du vidéoclip.



5. Quatre jeunes hommes posent, dansent et chantent dans les contreforts de l'arbre-fromager se dressant au centre du bourg de Camopi. Ils sont liés à la fois par leur parenté et par leur appartenance au même groupe d'âge.



6. Siméon Monerville chante parmi une petite assemblée composée des membres de sa famille. L'environnement visible laisse penser qu'ils se trouvent dans un village.

Bien que ces deux chansons traitent de sujets différents – la problématique du suicide chez les jeunes d’un côté, l’exaltation du milieu et de la culture locale de l’autre – l’analyse de leur mise en images par le vidéoclip soulève plusieurs points communs dans leur organisation textuelle et dans les moyens utilisés afin d’appuyer le sens véhiculé dans les paroles. Ainsi, chacun des deux vidéoclips est organisé autour de l’alternance et l’entrelacement de deux trames énonciatives¹³⁰ :

- la première est structurée autour de la figure du chanteur et de son groupe d’âge (les jeunes). Elle replace le chanteur en tant que figure principale d’énonciation du texte musical : on le voit ainsi chanter et effectuer des mouvements du haut du corps face à la caméra. Parfois seul, il est souvent représenté entouré d’autres jeunes qui, s’ils ne chantent pas, partagent avec le chanteur, les mêmes techniques corporelles : mouvements, habillement, postures et attitudes ;
- la seconde trame opère un décentrement par rapport à la figure du chanteur en tant qu’énonciateur principal. Si celui-ci apparaît toujours, il devient le personnage d’une narration secondaire. Dans le clip « No suicide », cette seconde trame narre l’histoire d’une jeune homme qui, sous l’effet de l’alcool, tente de mettre fin à ses jours. Dans le clip de « Camopi wanakom », cette narration est faite d’une juxtaposition d’images dont le contenu sémantique et symbolique renvoie à des pratiques hautement valorisées chez les habitants de l’Oyapock (réunions de boisson, vannerie, jeu des clarinettes *tule*). Dans les deux cas, cette seconde trame se distingue de l’organisation du discours chanté – ce qui est chanté n’est pas ce qui est montré à l’image – et de la première trame énonciative centrée autour de la figure du chanteur et de son groupe d’âge. De la juxtaposition de ces différents registres d’énonciation émerge un métadiscours qui sera interprété différemment selon la perspective de l’auditeur-spectateur.

¹³⁰ En ce qui concerne le vidéoclip « No suicide », la distinction entre les deux trames énonciatives est marquée par des variations de traitement de l’image. Les images de la seconde trame sont ainsi caractérisées par une colorimétrie bien plus saturée et l’ajout de certains effets visuels. Cela n’est pas le cas dans le vidéoclip « Camopi wanakom ».

En tant qu'amplificateur du discours chanté, le vidéoclip est donc un puissant outil de médiatisation d'une parole portée par la jeunesse. Il est le vecteur de représentations qui, émanant de l'intérieur du groupe, se trouvent indéniablement dirigée vers l'extérieur. Ces représentations apparaissent comme un condensé des manières d'être au monde de la jeunesse de Camopi – un autoportrait de cette jeunesse qui s'inscrit pleinement dans les dynamiques d'appropriation, de circulation et d'ouverture qui la caractérisent. Dans la multiplicité des trames énonciatives qui structurent ces objets filmiques, transparait la duplicité du positionnement des jeunes gens : se représenter pour soi et se représenter face au monde. Parce qu'il permet de multiples agencements de la musique et de l'image, le vidéoclip est un objet complexe et fuyant. Pour ces mêmes raisons, il devient un support de choix pour l'expression d'une jeunesse se situant au carrefour de multiples branchements. Les histoires et les discours véhiculés dans ces vidéoclips échappent aux formats d'énonciations préexistants. Ils dépeignent un mouvement offrant une pluralité de lectures. La dimension suggestive de ce format audiovisuel sied finalement aisément à la composition ouverte et critique de la jeunesse.

Jeunesse (en)chantée

Si la jeunesse amérindienne de l'Oyapock trouve dans le reggae, le dancehall, ou encore le konpa et le rap, le moyen efficace de se raconter et de véhiculer ses messages et son éthos, c'est que ces genres musicaux font partie, et ce depuis plusieurs décennies, des habitudes d'écoute locale. Ces musiques importées ont été et sont encore aujourd'hui les vecteurs d'une identité musicale qui, bien qu'en apparence discontinuité avec les répertoires musicaux endogènes anciens, n'en reste pas moins l'expression d'un rapport renouvelé au monde. La diffusion de ces musiques chez les Teko et les Wayãpi de Camopi signent une démarche volontaire d'inscription individuelle et collective dans un réseau de circulation et d'échanges avec le reste du monde. Depuis moins d'une décennie, de jeunes Amérindiens se sont appropriés ces musiques en les « indigénisant », afin d'en faire un espace d'expression de leur spécificité et de leur parole. Dans le prolongement de leurs

ainés qui ont contribué par le passé à l'introduction progressive de musiques enregistrées venues d'ailleurs, les jeunes chanteurs d'aujourd'hui contribuent activement à approfondir cette dynamique ancienne d'appropriation culturelle. Les jeunes chanteurs de ce début de XXI^{ème} siècle œuvrent, en quelque sorte, à une seconde « indigénisation » de ces musiques importées en y apposant leurs paroles, leurs discours.

Il y a dans ces musiques un moyen de dire : « Nous existons, nous existons. Pour cela nous nous considérons comme des guerriers. Nous sommes présents et capables de défendre notre culture, notre langue, notre mode de vie ». On y dit aussi : « Nous sommes un peuple ouvert sur le monde, nous nous inspirons de ce qui se fait ailleurs pour porter plus fort et plus loin notre parole ». En agissant de la sorte, les jeunes prennent la parole de manière originale, alors que leurs aspirations peinent à trouver une résonance dans les canaux classiques de la parole publique. Pendant que leurs positions sont souvent difficilement audibles, prises entre les injonctions d'une modernité importée et celles de la préservation d'un mode de vie hérité de leurs aînés, la musique que ces jeunes créent agit comme le catalyseur de ce tiraillement contradictoire. Elle permet l'affirmation personnelle d'une multiplicité de branchements (générationnel, familial, communautaire, intercommunautaire, régional et global) à laquelle ils donnent un nouveau sens.

Les jeunes chanteurs, à l'instar des autres membres de leur groupe d'âge, sont de grands auditeurs. Ils possèdent une connaissance fine du champ musical caribéen, tout en étant sensiblement familier des formes musicales indigènes. S'ils ne participent pas tous directement à la production de ces musiques, jeunes et anciennes confondues, ils se trouvent indéniablement dans une position de spectateurs éclairés, condition produite par une acquisition prolongée et invisible de connaissances. De manière indifférenciée entre les répertoires musicaux indigènes et les musiques importées, l'acquisition de savoirs (dont l'écoute fait partie) et la transmission se font par imprégnation dès le plus jeune âge. L'ancienneté des répertoires indigènes (on pense ici en premier au jeu des clarinettes tule) confère au processus de transmission intergénérationnelle, un caractère d'évidence. Mais il en va finalement de même pour les musiques exogènes importées et relocalisées. Du point de vue des jeunes d'aujourd'hui, le critère d'historicité opérant une distinction entre les différents répertoires n'est pas le

même que pour leurs aînés qui ont activement participé à l'introduction des musiques enregistrées sur le moyen Oyapock. Autrement dit, la « jeunesse » d'une musique est un critère réévalué par chaque groupe d'âge. Pour les jeunes gens d'aujourd'hui, la nouveauté musicale se situe davantage dans l'appropriation de « nouveaux » genres musicaux (dancehall, rap) et l'émergence d'une génération engagée dans la production de chansons teko et wayãpi.

Au sein de cette génération de chanteurs, Lucien Panapuy « Teko Makan » fait figure de doyen. Cette posture se reflète à la fois dans le choix des genres musicaux – principalement le reggae, un genre finalement bien ancré dans les habitudes d'écoute des habitants du moyen Oyapock, et le dancehall – et dans les thématiques qu'il aborde dans ses chansons – il a certes enregistré plusieurs chansons d'amour mais ses productions les plus récentes traitent principalement de sujets politiques. Les plus jeunes chanteurs (entre 15 et 20 ans), quant à eux, semblent privilégier le dancehall et le rap au reggae et utilisent la chanson comme un moyen de représentation personnelle. La musique sert ainsi de véhicule à une conception de soi renouvelée, et la poétique du dancehall et du rap devient un moyen efficace de la narration de soi. S'opère alors un glissement de l'affirmation « je suis *teko* » ou « je suis *amérindien* » vers une démonstration renouvelée : « *je suis teko* » ou « *je suis amérindien* ». Il existe sans aucun doute une forme de continuité entre la musique de ces jeunes gens et la pratique des autoportraits photographiques (« selfie », cf. chap 8 – *Technologies du soi et du nous*). Ces deux technologies (musicales et photographiques) réfléchissent en somme les représentations personnelles et collectives de la jeunesse camopienne.



Figure 53 – Trois jeunes wayãpi posent dans le vidéoclip du titre « Real Family ». Bourg de Camopi, 2019 (Images fixes extraites du vidéoclip produit par ATIPA RECORD).

Casquettes, cheveux tressés ou rasés, chaînes et bijoux... : ces trois jeunes wayãpi arborent les signes caractéristiques de la jeunesse urbaine caribéenne, tout en l'incarnant et en la relocalisant à leur manière. Le drapeau de la Guyane porté sur les épaules est un symbole évident du sentiment d'appartenance de ces jeunes, et plus largement de la jeunesse camopienne, autrement mobile et connectée par rapport à ses aînés, à une identité guyanaise moderne. En se revendiquant ostensiblement guyanais, ils opèrent une forme de décentralisation et de relocalisation délibérée et consciente de la « guyanité » vers Camopi – un rééquilibrage de la centralité guyanaise au profit de l'intérieur du territoire, historiquement construit comme périphérie de la région littorale, centre économique, politique et culturel. En s'affichant de la sorte au milieu du bourg de Camopi, ils font de leur lieu de résidence, un foyer d'urbanité.

En musique, le « je » n'en reste pas moins une prise de parole publique. Le chanteur apparaît ainsi comme le porte-parole de ses pairs, il représente (son groupe d'âge, son village, son groupe) et témoigne, même indirectement, de la réalité de la jeunesse amérindienne de l'Oyapock. La parole chantée devient performative, l'énonciation rappée devient acte : elle permet l'affirmation d'une subjectivité. La performativité de la parole chantée est rendue efficace par sa juxtaposition sur des pièces musicales exogènes. Elle est rendue audible par son inscription dans un canal de communication original. La parole des jeunes chanteurs tient sa capacité d'action sur le monde par sa nature chantée ou rappée – un tel discours serait autrement inaudible dans la sphère familiale ou communautaire. Dans le geste musical, chanté ou rappé, se conjuguent donc deux mouvements indissociables. Il y a d'abord un premier mouvement, fondé sur l'expérience personnelle, à l'origine d'une narration impliquée : chanter pour soi. Il y a ensuite un second mouvement, dans lequel la prise de parole permet l'insertion du chanteur/rappeur dans un univers social et symbolique auquel il entend revendiquer son appartenance (groupe d'âge, communauté, région) : chanter pour le monde. Dans la complémentarité de ces deux mouvements se situe toute la capacité dynamique de participation et de transformation du monde par la musique de ces jeunes chanteurs. Ces derniers trouvent ainsi dans l'utilisation créative de la langue (multilinguisme, mélange) et du vidéoclip, des outils dont

l'efficacité tient à leur souplesse, à la capacité d'adaptation aux différentes stratégies communicationnelle et performative mises en œuvre.

Il est une expression que l'on retrouve communément dans la bouche des jeunes habitants du moyen Oyapock, qu'ils soient chanteurs ou auditeurs, « chantants » ou « chantés » : « *elekuwapa* », soit « tu sais déjà » ¹³¹. *Elekuwapa* est une adresse, un appel inventé et couramment utilisé par ces jeunes dans la vie quotidienne, dans les chansons ou sur les réseaux sociaux (internet). Il y a dans cette formulation un principe sous-entendu de reconnaissance collective : l'énonciateur et le destinataire revendiquent le partage d'un savoir et d'un vécu commun, celui des membres de la jeunesse se reconnaissant entre eux par le partage d'expériences et de codes communs. *Elekuwapa* est donc autant une adresse au destinataire qu'une reconnaissance de la part de l'énonciateur : en affirmant à l'autre que celui-ci « sait déjà », l'énonciateur reconnaît que lui-même « sait » également. L'un comme l'autre sont rassemblés dans l'expérience du vécu d'un groupe d'individus se définissant comme jeunes. *Elekuwapa* : tu sais ce que je vis, je sais ce que tu vis.

Cette expression, souvent énoncée dans les premières secondes d'un titre, forme un préambule introductif avant l'entrée dans le texte de la chanson à proprement parler. Le style vocal dans lequel elle est énoncée, un style liminaire entre la voix chantée et la voix parlée, la distingue du registre énonciatif du reste du texte. Elle est une adresse pour l'auditeur, une forme de dédicace incluant d'emblée l'auditeur dans l'acte musical. Il s'agit là d'une forme d'énonciation interpellative et interactionnelle, que l'on retrouve en substance dans d'autres formules récurrentes dans le champ des musiques urbaines, telles que les « *big up* » des musiques jamaïcaines – une formule par ailleurs également utilisée par les jeunes chanteurs de l'Oyapock. Ainsi, Lucien Panapuy « Teko Makan » ouvre-t-il sa chanson « Olopotat etunaïgn » (2014) par cette longue dédicace : « Big up Camopi, Trois-Sauts, Saint-Georges, wadzatpukuwanakom [les habitants du grand fleuve, en teko], Regina, Pasoula [Maripasoula], Cayenne, Kourou, Awala ». En

¹³¹ *elekuwapa*

ele-kuwa-pa

2^{ème} pers-verbe-complétif

tu-savoir, connaitre-déjà

Cette adresse est parfois également traduite en créole : « *to ja konèt* ».

procédant de la sorte, Lucien Panapuy dessine ainsi une géographie suggestive, une forme potentialisée de réseau social qu'il entend représenter dans sa musique. Cette usage de la dédicace se rapproche fortement de l'usage de l'expression « *represent* » (en anglais) ou « représente », couramment utilisée dans le rap anglo-saxon et par extension, dans d'autres formes localisées du même genre. À ce sujet, C. Béthune écrit : « lorsque les rappeurs proclament de façon récurrente qu'ils « représentent », cette déclaration ne signifie pas stricto sensu qu'ils parlent au nom ou à la place de qui que ce soit ; ils signalent plutôt que l'ensemble de la collectivité hip hop s'exprime par le truchement de leurs productions ou de leurs performances » (BETHUNE, 2011). Plus qu'une simple représentation de soi, l'usage de ces expressions signe véritablement une représentation collective, celle de la jeunesse. Quand les chanteurs déclarent à l'intention de leurs auditeurs qu'ils « savent déjà », ils affirment ainsi que les membres de ce groupe qu'est la jeunesse savent implicitement ce qui les rassemble, ce qui les définit comme groupe cohérent, ce qui fait d'eux des jeunes Amérindiens teko/wayãpi. Chaque acteur, chantants et chantés confondus, quand bien même il n'est pas l'auteur de prestations musicales, constitue une occasion pour le groupe de se produire, de se retrouver et d'apparaître comme collectif. Par l'habillement, les postures corporelles, la langue et finalement la musique, la jeunesse partage un ensemble de codes et d'habitudes offrant les moyens d'une reconnaissance collective – une reconnaissance qui trouve dans la musique importée et relocalisée, un moyen efficace d'expression et d'action. Ainsi (se) chante la jeunesse, ainsi avancent les guerriers *makan* dans le monde.



Figure 54 - Un groupe de jeunes pose sur la piste d'atterrissage de l'aérodrome de Camopi (Image fixe extraite du vidéoclip « A potal da potali » (2017), réalisé par Olga SEDJERARI / MAKANAKOM SYSTEM).

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous pouvons affirmer la grande valeur de la production musicale chez les habitants du moyen Oyapock : les actes de musique sont ainsi des éléments récurrents et nécessaires aux moments de socialité. Espace-temps emblématique de cette socialité, les réunions de boisson représentent le champ par excellence d'expression d'une capacité d'action par la musique. De la petite réunion de boisson familiale ou villageoise aux grands rassemblements inter-villageois, la musique occupe une place centrale et indispensable. Il n'y a guère de réunion sans musique, et guère de musique sans danse et sans boisson. Musique, danse et boisson forment une triangulation structurante dans les modalités de socialisation chez les Teko et plus largement parmi les habitants du moyen Oyapock.

Par l'étude du fait musical se dessinent les mouvements et les forces à l'œuvre au sein de la société teko. La réalité vécue par ses représentants apparaît comme un mouvement constant, une effervescence oscillant entre l'existant et le potentiel. Concrètement, ce balancement se retrouve matérialisé dans la dualité apparente entre les deux figures notables de la musique de clarinettes *tule*, entre les deux meneurs de danse *dzale'et* Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili, incarnant chacun et respectivement deux visions de ce répertoire musical et *in fine* deux manières d'être au sein de la société teko. Ce même balancement se retrouve dans l'organisation du territoire et le rapport au milieu des habitants de la confluence de l'Oyapock et de la Camopi, se construisant dans cet aller-retour régulier entre la concentration urbanisante de la confluence, artifice de l'histoire récente, et le

morcellement différenciateur du cours moyen du fleuve, imprégné de l'ethnogenèse de ce peuple. Une interprétation de ce balancement en termes d'opposition et de polarités semble cependant fallacieuse. S'il serait tout à fait illusoire de résumer l'identité teko selon un archétype unique et défini, il serait tout aussi erroné de penser la société teko comme prise dans un tiraillement inextricable entre deux mouvements inconciliables. La réalité vécue par ceux se définissant aujourd'hui comme teko se situe indéniablement *quelque part entre les deux*. Dans ce sens, la culture teko ne peut être pensée comme un ensemble fini mais comme un champ multidimensionnel dont certains points forment les lignes du rapport au passé, d'autres les conditions du rapport à l'extérieur, d'autres encore les multiples mouvements qui traversent le mode d'être de chacun des membres du groupe. Sur cette toile de fond nébuleuse se reflètent positivement les réseaux d'alliance et d'échange qui, assemblés, forment la carte polymorphe et métamorphe de la société teko. Une telle perspective permet assurément d'éviter les écueils de l'essentialisation en faisant de la culture un objet mouvant, circulant et fluctuant entre mémoire et imaginaire, entre l'édification de la personne et celle du collectif. Ainsi, la personne (les membres d'un groupe), loin d'être soumise à l'existence d'un organisme superorganique déterminant que l'on appellerait « culture » ou « société », représente bel et bien le moteur et le capteur de la réalité sociale. La personne, par ses actes et ses discours, agit concrètement dans le processus d'édification culturelle, selon le degré de liberté qui lui est propre. Quand les *dzale'et* Joachim Panapuy et Jean-Etienne Couchili jouent des clarinettes *tule*, quand les jeunes DJ jouent des musiques importées sur leur téléphone, ou quand de jeunes chanteurs enregistrent leurs chansons, ils le font selon leur *style* propre. Ils réinterprètent, chacun à leur manière, des pièces instrumentales préexistantes – ou des fragments de celles-ci, ou en inventent de nouvelles à partir de codes antérieurs – et le font selon le degré de liberté dont ils jouissent : un degré de liberté relatif à la flexibilité du matériau musical et à l'appréciation du groupe. Aussi, si continuité culturelle il y a, celle-ci est indissociable de la rupture et du changement. En somme, la continuité ne s'oppose pas au mouvement : la seule continuité existante serait celle du changement culturel (MERRIAM, 1964 ; SAHLINS, 1994).

En définissant ainsi le cadre conceptuel de cette étude, l'objectif est d'éviter le risque de l'enfermement dans la contemplation de structures immobiles, de l'essentialisation d'une culture en tant que système fermé. Dans cette recherche, la

culture, dont les productions musicales en sont une expression saillante, est appréhendée comme un phénomène dynamique. La musique est pensée comme un flux. A ce titre, elle est remplacée dans l'étude plus globale de la production et la perception sonore dans le milieu, où elle apparaît comme un indice de l'organisation spatiale et sociale de la société. Une telle démarche suppose également l'évitement de la recherche de l'idéal dans les formes et les pratiques musicales. Cette recherche se situe avant tout dans une approche performative de la musique, visant la compréhension de la manière dont la performance *fait, défait et refait* une forme musicale. C'est pour cela que nous préférons l'expression de « pratiques musicales » à toute autre pour parler de ce qui se fait en musique, pour souligner la mise en application et l'efficacité d'un savoir-faire musical. Les outils musicologiques analytiques mobilisés pour cela veulent souligner cette dimension dynamique : ils illustrent ce que la musique fait et ce que la performance fait de la musique. Cela ne signifie pas pour autant le refus de la caractérisation des formes et des structures musicales – nous nous sommes efforcés, par exemple et avec le recul dont nous disposons, d'identifier et de différencier les différentes suites de *tule* jouées, au passé ou au présent, chez les Teko – mais sans tenter, sans doute vainement, d'en isoler les influences et les origines. Cela n'empêche pas non plus de se pencher sur les mécanismes de création et le rapport que ces formes musicales entretiennent avec le passé, avec la « tradition ». En présentant d'emblée la trajectoire historique comme un mouvement de fond animant la société teko, nous espérons avoir pu éviter l'écueil d'analyser ses productions musicales en termes de survivance des traditions, d'authenticité ou de modernité destructrice, et ainsi sortir du double piège de la détermination du présent par l'histoire passée, et du modernisme. Au contraire, cette notion de trajectoire historique, appliquée à la musique, se veut un outil permettant de mesurer l'empreinte des expériences passées et leur réactualisation dans le cadre de pratiques contemporaines.

Un ethos musical, un rapport au monde

La recherche développée tout au long des chapitres précédents se veut une anthropologie du fait musical au présent. Elle prend sa source dans une volonté locale marquée par un certain degré d'urgence, de conservation, d'analyse et de transmission de formes musicales anciennes, pour suivre son propre cheminement aboutissant à une ethnomusicologie du contemporain. Elle cherche à répondre à la question de savoir ce que permet de faire la musique en s'intéressant aux modes de relation qu'elle induit. Elle arrive à la conclusion que chez les Teko du moyen Oyapock, la musique permet, dans le sens qu'elle rend tangible, l'articulation entre la personnalité et la collectivité, et entre le groupe et le reste du monde. Des clarinettes *tule* à la musique des *sound systems*, les productions musicales apparaissent comme différents jeux d'alternance entre l'individu et le groupe : entre le meneur de danse, le reste de l'orchestre et l'assistance ; entre le DJ et le public. Elles rappellent la dimension sociale de la personne et l'importance de ce niveau infrastructural en tant que premier registre de fluidité et de flexibilité constitutif de la réalité sociale. Leur étude souligne le rôle et la place de l'initiative personnelle et de la manipulation individuelle dans les dynamiques de conservation et de création. Elle fait également du corps individuel construit en mouvement et en danse, mais aussi par l'habillement et les parures, une matrice expérimentale de projection sociale et symbolique. Au cœur de chacune de ces expériences, la musique apparaît comme un vecteur commun, l'instrument efficace de la transformation. En ce sens, la musique agit de manière originale sur la conception de *soi*, du *nous* et des *autres*. Qu'elle soit jouée en réunion de boisson, à l'extérieur du village ou sur internet, les pratiques musicales rendent tangibles et matérielles ces dynamiques sociales. Elles les publicisent, elles les médiatisent. Plus que cela, ces pratiques musicales, en tant qu'actes performatifs, proposent une critique des structures sociales. Elles sont notamment un puissant vecteur de socialisation alternative pour la jeunesse, catégorie sociale émergente, qui trouve dans l'adoption de nouvelles formes musicales et culturelles, des outils interrogeant les structures existantes de parenté, d'organisation spatiale, de transmission, etc.

Il y a, dans la culture en tant qu'objet dynamique, ce qui change et ce qui reste : des formes lourdes et des formes volatiles. Une fois que les courants vifs du changement se sont écoulés, se décantent au fond de la batée les éléments chargés de l'habitus. Autrement dit, et pour reprendre l'image de la carte-réseau développée précédemment, entre les lignes mobiles des tendances et des pratiques, se dessinent des points de convergence. La perspective volontairement transversale dans cette recherche, si elle peut paraître à première vue déroutante, permet de mettre en exergue ce que nous identifions comme les motifs de la pensée musicale des habitants du moyen Oyapock. En superposant les calques gravés des cartes de chaque champ musical, apparaissent les foyers de concentration de l'ethos. Au bout de cette recherche, nous arrivons à la conclusion que cet ethos musical s'élabore autour de deux notions, deux leitmotifs qui ont animé l'étude des deux principaux champs musicaux à l'œuvre chez les Teko : ceux de la répétition et de l'abondance.

Beaucoup a déjà été écrit et spéculé sur la notion de répétition, aussi bien en anthropologie, en ethnomusicologie, qu'en philosophie ou en psychanalyse. Notre intention n'est pas de proposer ici une nouvelle théorie de la répétition. La récurrence de cette notion dans le fil de ce travail s'impose comme un fil rouge, une ritournelle qui ne prend pleinement son sens que lorsqu'elle s'agence à la notion de différence (Deleuze, 1968). La répétition ne se présente pas comme la reproduction du même mais elle porte en elle sa conséquence, qu'elle produit de la différence, du changement, de l'ouverture. Elle inscrit de la sorte les pratiques musicales des Teko dans le champ plus large des musiques indigènes sud-américaines au sein duquel les études de ces dernières décennies ont montré l'importance d'une approche large du système de production musicale afin de saisir la présence de la variation derrière l'apparente répétition (BEAUDET, 1997 ; BORRAS, 1998 ; MENEZES BASTOS, 2013 ; PIEDADE, 2004 ; TURINO, 1993 ; parmi d'autres). Répétition et différence sont donc deux notions indissociables, non seulement parce que l'une produit l'autre mais également dans le sens où la seconde est rendue compatible par la première. Ces deux notions s'autoalimentent et l'une ne peut donc pas être saisie sans l'autre. Leur dynamique réciproque est une mécanique vitale qui traverse les pratiques socio-musicales des Teko du moyen Oyapock. Le fait musical, par sa dimension répétitive, produit une différence, soit une dynamique sociale constamment renouvelée. En retour, l'intégration du

changement dans le schéma interne de la répétition permet l'assimilation de la différence entendue comme « diversité ». La mise en performance de cette altérité selon les modalités formelles de la répétition propres à l'ethos musical local ouvre ainsi la possibilité de l'« indigénisation » de formes musicales exogènes.

De la répétition découle l'abondance. Pour la musique comme pour la boisson, l'abondance est le critère principal d'émergence du sentiment de plaisir partagé. On joue comme l'on boit : en quantité, à ceci près que l'abondance musicale s'exprime à la fois dans le temps et dans l'espace. Dans le temps tout d'abord car la répétition de pièces, de motifs, de séquences représente le premier mécanisme d'abondance. Dans l'espace ensuite car les techniques d'amplification rendues possibles par les systèmes de sonorisation produisent une occupation sonore de l'espace conséquente : la quantité est fonction du volume. Cependant, la quantité n'est pas une fin en soi et pour être effective, se doit de correspondre aux valeurs du groupe. Répétition musicale et volume sonore ne sont le signe d'une abondance valorisée qu'à condition qu'ils s'inscrivent dans les modalités locales de production. Alors l'abondance permet l'émergence du sentiment d'ivresse, force motrice des réunions de boisson – une ivresse dont l'efficacité ne tient pas tant dans l'effet physiologique induit par l'alcool mais plutôt dans l'état d'exaltation et de ravissement du corps et de l'esprit. En tant que flux, musique et boisson sont les substances de la circulation collective, entre les corps individuels et à travers le corps social. L'ivresse, signe du plaisir partagé, devient un sentiment recherché et partagé, par les musiquants comme les musiqués, les buveurs comme ceux ne buvant pas ou peu (anciens, femmes enceintes, jeunes), à condition que les flux liquides et acoustiques circulent de manière fluide et adaptée.

Si la musique, par le sentiment collectif qu'elle crée, offre les moyens d'expression d'une manière d'être propre aux habitants du moyen Oyapock, elle s'avère être également un instrument utile et efficace d'analyse des relations passées et présentes du groupe avec l'extérieur. La notion d'appropriation apparaît comme une autre ritournelle traversant cette recherche et s'accordant à chaque répertoire musical. Dans la continuité des théories de l'altérité dans les basses terres amazoniennes, l'appropriation de formes musicales exogènes peut être interprétée comme une forme de prédation dans une situation de guerre (de résistance guerrière) symbolique. De plus, l'appriovissement – l'« indigénisation » – des techniques de mise en scène (spectacles) et mise en images (vidéoclips) de

leur culture apparait comme un outil supplémentaire dans la maîtrise de leurs représentations face au reste du monde au service de leur stratégie diplomatique d'ouverture. En agissant de la sorte, les Teko, forts de leurs relations d'alliance, ne sont plus les victimes d'une influence étrangère imposée ou les acteurs passifs d'une mondialisation subie, mais les acteurs conscients de leur propre modernité et de leur ouverture au monde. Ils forment un groupe inscrit dans un réseau d'échange et de circulations. De par leur trajectoire historique et les stratégies culturelles contemporaines, les Teko apparaissent comme un peuple interface, fait de la juxtaposition de multiples branchements.

Un orchestre à Camopi

Décembre 2017 : les réunions de boisson prennent une nouvelle tournure au village Saint Soi. Il aura suffi d'une fin d'après-midi et de quelques cannettes de bières pour que se constitue une nouvelle formation musicale dont l'écho ne tardera pas à se répandre dans les différents villages de la commune. J'ai pour habitude d'emporter ma guitare à chacun de mes séjours sur le moyen Oyapock : jouer et chanter les quelques chansons de mon répertoire représente toujours un acte d'échange bienvenu lors des réunions de boisson. Ce jour-là, alors que nous sommes réunis chez René Monerville et Christelle Suitman, je ne suis soudain plus le seul à jouer. René Monerville a sorti un clavier synthétiseur à piles, et James Panapuy, une caisse claire et un large bidon ouvert faisant office de grosse caisse. En ce mois de décembre, nous approchons à la fois des festivités de Noël et de celle du Carnaval (janvier-février). Après quelques hésitations et quelques bières supplémentaires, sur demande des femmes présentes, nous improvisons une chanson de Noël, en reprenant le standard « Petit Papa Noël » en rythme de zouk et sur des paroles improvisées par René. Les débuts sont confus, mais la cadence s'installe progressivement. Nous répétons encore et encore le même refrain jusqu'à ce que les différents instruments s'accordent. À mesure que nous jouons, la musique prend forme et l'ambiance s'installe. Emportés par le sentiment qui nous anime, et après un nouveau service de bière, nous improvisons une nouvelle

chanson aux paroles grivoises pour la « bonne année ». Déjà deux jeunes hommes se sont approchés et filment la performance à l'aide de leur téléphone portable. L'assistance, hommes et femmes confondus, rit copieusement. James m'interpelle : « regarde, on joue tellement bien que les femmes se mettent à danser ! ». Nous jouerons ainsi jusqu'à épuiser les quelques caisses de bière, répétant en boucle les deux morceaux de notre répertoire fraîchement constitué.

Quelques jours plus tard, les enregistrements ont circulé de téléphones en téléphones jusqu'aux villages plus en amont sur la rivière Camopi. Dans les semaines et les mois qui suivent, ces séances musicales en forme de réunion de boisson se font régulières. D'autres musiciens nous rejoignent, on ajoute une guitare basse électrique et quelques percussions à la formation. Avec l'expansion du groupe et de son public se pose la nécessité de l'amplification. Microphones, guitares, clavier : tout cela implique quelques branchements. Le répertoire aussi s'épaissit : de nouvelles chansons, toutes improvisées sur le moment, s'ajoutent aux deux premières. Des jeunes gens prennent soin de filmer chaque chanson, que nous prenons plaisir à réécouter après chaque performance – des moments suscitant invariablement de nombreux rires, commentaires et approbations. Ces enregistrements servent également de support de mémoire pour l'ensemble du groupe, d'une session de musique à l'autre. Ils circulent par ailleurs largement dans les villages alentours, au point que le groupe est invité à se produire lors de réunions de boisson en dehors de Saint Soi.



Figure 55 - Une partie de l'orchestre lors d'une réunion de boisson. Village Saint Soi, septembre 2018.

Au centre, René Monerville apparaît concentré sur son clavier, tout comme Serge Suitman à la guitare (de dos au premier plan) et le voisin jouant de la guitare basse invité pour l'occasion. Siméon Monerville lit attentivement les paroles de la chanson écrites sur son téléphone. Les auditeurs assis (de gauche à droite, Bertrand Pawe et Dimitri Suitman) adoptent une attitude sérieuse, attentifs au jeu des musiciens. Légèrement en retrait, Cyndie Monerville (fille de René Monerville) attend la fin du morceau pour servir des Calebasses de cachiri aux musiciens.

Lors d'une répétition au cours du mois de janvier, René Monerville se présente avec son clavier sous le bras et dans l'autre main, une feuille dactylographiée où figurent les paroles d'une nouvelle chanson de son autorat.

*Makanate adju*¹³² [je suis un guerrier]

Je suis un guerrier

Un guerrier pour la paix

Avec un cœur de fraternité

Je suis un guerrier

Avec comme seule arme ma pagaie

Qui me fait avancer dans mes projets

Makanate adju

Je combats à ma façon

Pour réussir mon intégration

Je combats à ma façon

Ici à Camopi

Makanate adju

¹³² *makanate adju*

makan-a-te a-dju

guerrier-(cheville de liaison)-copule 1^{ère} personne-être

Après plusieurs dizaines de minutes passées à chercher un arrangement pour ce texte, la chanson commence à tourner sur un rythme de zouk et une progression d'accords simple (Ie-IVe-Ie-Ve degrés). Encore plusieurs dizaines de minutes passent où nous répétons notre nouvelle composition ad libitum. Nous nous arrêtons, essoufflés, rassasiés. Les musiciens poussent des cris de satisfaction. L'assistance, hommes et femmes confondus, applaudissent. Une certaine émotion se fait sentir, déjà certaines femmes en redemandent. Nous avons bien joué, mais il semblerait qu'il y ait un peu plus que cela. Quelques hommes commentent la performance et à les écouter, la chanson parle, touche. Ce rythme de zouk, joué par des musiciens de Camopi, est devenu un peu plus qu'un air importé ou une chanson de divertissement. Le message résonne parmi l'assistance, elle renvoie au passé mythique des guerriers makan en même temps qu'elle véhicule les aspirations d'un groupe. Elle rappelle, par le mélange des langues, les relations d'alliance et d'échange qui relient les Teko au reste du monde. Le discours qu'elle porte émane d'une partie de la population se revendiquant comme teko mais parle et agit plus largement pour les habitants de l'Oyapock. Il véhicule une vision de la société emprunte de combativité et d'ouverture dans laquelle semble pleinement engagée la communauté.

Être teko, c'est porter en soi une partie de cet ethos de résistance guerrière et d'ouverture sur le monde. Mais l'identité teko n'est ni classificatoire ni objective : elle désigne une concomitance, une coprésence, un mouvement produit par un ensemble d'individus agissant collectivement et parlant la même langue. L'identité teko est performative, elle est réactualisée à chaque acte de musique. Les Teko contemporains, issus d'une complexe trajectoire historique, expriment par leurs musiques, leur raison de vivre et leur vision du monde. Ils projettent l'image d'un peuple fier et en mouvement, ayant su dépasser la crise démographique et la disparition culturelle à laquelle les destinaient certains observateurs extérieurs. Le présent et le futur des Teko de la Camopi est étroitement lié à leur milieu de vie. Les intermariages et les circulations tendent à brouiller progressivement les frontières entre les groupes et à faire de la confluence du fleuve Oyapock et de la rivière Camopi une zone interface où Teko et Wayãpi se rassemblent en une même communauté socio-politique. Nul doute que l'esprit de résistance et d'ouverture sur le monde des *teko makan* perdurera dans cet ensemble en devenir.

LEXIQUE

Aãnga : image, reflet, photographie, ombre (l'un des principes vitaux de l'être humain). Augmenté du morphème passif-réflexif, le terme « *dzeaãnga* » désigne l'appareil photo.

Apam : étrangers. Dans l'ethnogénése teko, le terme *apam* est également utilisé pour se référer aux différents groupes formateurs.

Apidj : maison, carbet.

Apika : banc, siège, du verbe *-apik*, s'asseoir. Le terme *apikadjakãng* désigne le banc à têtes zoomorphes.

Badjuli : séance de travail collectif, couramment appelé mayouri en Guyane.

Ba'ekwöt : conte, histoire, mythe.

Ba'ekwöwöt : chapelet aide-mémoire figurant l'ordre des différentes pièces d'une suite *tule*.

Balaka : hochet chamanique.

Bilitsi : palmier-bâche (*Mauritia flexuosa*) dont les fibres sont notamment utilisées pour les parures des clarinettes *tule* et les jupes des danseuses.

Carbet : construction typique de l'architecture amérindienne. Sa structure est en bois, et sa toiture, autrefois composée de feuilles de palmier, est aujourd'hui communément faite de tôles.

Dancehall / reggae-dancehall : genre musical originaire de la Jamaïque. Le terme *dancehall* désigne littéralement l'espace de danse. Il est utilisé en Jamaïque pour se référer aux festivités autour d'un *sound system*. Par dérivation, il désigne un sous-genre du champ musical du reggae, se distinguant de la forme classique de celui-ci par son patron rythmique et l'utilisation de sonorités électroniques.

Datuluwa : canot-cachiri, tronc de bois creusé servant de récipient pour la bière de manioc. Celui-ci est tombé en désuétude aujourd'hui, au profit des grandes marmites en aluminium.

Dzale'et : maître de musique, meneur de la danse *tule*. Parfois traduit comme « chef d'orchestre ».

Dzēbi'a : musique.

Dzēbulupa : ami, camarade.

Dzetapia : carbet-cuisine. Espace couvert attenant à la maison, dédié à la cuisine.

Ga'u : grandes réunions de boisson, rassemblant les membres de plusieurs groupes de résidence.

Ga'uha : lieu où l'on boit le cachiri.

Kaluwat : entité non-humaine.

Kamitcha : pièce de tissu, pagne (masculin et féminin), calimbé.

Kanetat : couronne de plumes de toucan (*Rhamphastos vitellinus*).

Katsulu : perles de verroterie.

Kawai : sonnailles formées à partir des fruits séchés du laurier jaune (*Thevetia ahouai*) assemblées sur une bande de coton.

Ko : jardin, abattis, plantation sur brûlis.

Konpa : genre musical originaire de Haïti, descendant du merengue. Le terme « konpa » vient de l'expression « konpa-dirèk » (« battement direct », « rythme direct », probablement de l'espagnol « compás » et du français « direct ») attribuée au saxophoniste haïtien Nemours Jean-Baptiste pour désigner ce genre dansé.

Kûbaka : arbre fromager (*Ceiba pentandra*).

Kuku : cachiri, bière de manioc.

Kwamã (*Guadua macrostachya*) : variété de bambou utilisée pour fabriquer les clarinettes *tule*.

Makan : guerriers dotés de pouvoirs extraordinaires de la mythologie teko. Leur chef est Tamsi Pelalap (« Grand-père doré »).

Maraké : rituel initiatique d'origine wayana de passage de la puberté à l'âge adulte.

Meleyõ : nom de l'un des groupes fondateurs de la société teko contemporaine. Le terme est encore utilisé par les voisins wayana (*melejo*) et wayãpi (*meleyõ*). Francisé, ce nom donna « émerillon », terme longtemps utilisé pour désigner les Teko.

Okat : place centrale du village.

Padzalu : cachiri, bière de manioc.

Padzahuwa : petite réunion de boisson.

Padze : chamane.

Panem : malchance.

Ponãng : chance (à la chasse ou à la pêche); remède à base de plantes médicinales.

Riddim : de l'anglais « rhythm », rythme. Dans le champ des musiques jamaïcaines, piste instrumentale d'accompagnement construite à partir d'un ostinato, celui-ci comprenant souvent une partie rythmique et une partie mélodique, sur laquelle le chanteur pose sa voix.

Dans le champ de rap/hip-hop, on parle de « *beat* ».

Tailu'ut : beau-frère.

Takwali (*Lasiacis ligulata*) : roseau utilisé pour la fabrication des anches de clarinettes *tule*.

Tapidja'i (*Neoponera commutata*) : fourmi dont la piqûre douloureuse intervient dans différents rituels propitiatoires.

Tawalu : tortue.

Tawalupilet : de « *tawalu-* » et « *-pilet* », la peau, l'écorce (d'un arbre), les écailles (d'un poisson). Carapace de tortue. Ce terme désigne par extension l'instrument de musique fabriqué à partir dudit organe animal.

Tekowo : Amérindien non teko.

Tsakai (*Bambusa vulgaris*) : variété de bambou utilisée pour fabriquer les clarinettes *tule*.

Tule : clarinette de bambou. Par extension, désigne le genre musical joué par l'orchestre de clarinettes.

Tulekun : trompe latérale de bois-canon (*Cecropia peltata*).

Tule'i : littéralement, petit *tule*. Désigne une clarinette double composée de deux tubes jumelés.

Tule'uhu : littéralement, grand *tule*. Désigne une clarinette simple, plus longue et plus grave que *tule'i*.

Uluku : fruit de l'arbre roucou (*Bixa orellana*). Désigne également la pâte de couleur rouge préparée à partir de ce fruit dont on s'enduit le corps.

Wadzatpuku : fleuve principal dans lequel se jettent les affluents.

Waita : hotte de portage, également appelé *katouri* en Guyane.

Widja (*Mourera fluviatilis*) : salade-coumarou.

Wilakala : dieu créateur, au centre de la cosmologie teko.

Zouk : genre musical produit de la synthèse de différents genres caribéens (biguine guadeloupéenne, konpa et kadans haïtiens, merengue dominicain calypso trinidadien, gwoka guadeloupéen). Le terme « *zouk* » en lui-même vient du créole martiniquais où il est un synonyme de « *festoyer* ». Il désigne aussi les bals où l'on danse au son de la musique enregistrée.

BIBLIOGRAPHIE

ABU-LUGHOD Lila

1989 « Bedouins, Cassettes and Technologies of Public Culture ». *Middle East Report* (159) : 7-11+47.

AGHABABAIE Mona Junger et Frédéric JUNGER

2018 « Graffiti : un processus de communication rituel ». *L'Autre* 19 : 115-122.

AHLBRINCK W.

1956 *L'encyclopédie des Caraïbes (Encyclopaedia der Karaïben)*. Paris, France : s.n.

ALEMÁN Stéphanie F.

2011 « From Flutes to Boom Boxes. Musical Symbolism and Change among the Waiwai of Southern Guyana », in Hill et Chaumeil (éd.), *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln : University of Nebraska Press : 217-238.

AMSELLE Jean-Loup

2001 *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.

ANTONIOLI Manola

2019 « Ritournelle et phonotope », in Bourdeau, Canova et Soubeyran (éd.), *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*. Paris : CNRS Éditions : 167-174.

ARAÚJO Samuel M.

1988 « Brega: Music and Conflict in Urban Brazil ». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 9 : 50-89.

AUBERTIN Catherine et Geoffroy FILOCHE

2008 « La création du parc amazonien de Guyane : redistribution des pouvoirs, incarnations du « local » et morcellement du territoire », in Aubertin et Rodary (éd.), *Aires protégées : espaces durables ?* Marseille : IRD : 163-185.

AVERILL Gage

- 1993 « Toujou Sou Konpa : Issues of Change and Interchange in Haitian Popular Dance Music », in GUILBAULT, Jocelyne, *Zouk : World Music in the West Indies*. Chicago : The University of Chicago Press : 68-89.

BALLOY Benjamin

- 2016 « Le motif de la régurgitation dans les « fêtes » amérindiennes ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69501>

BASSO Ellen

- 1985 *A Musical View of the Universe: Kalapalo Myth and Ritual Performances*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- 1993 « A Kalapalo Testimonial ». *L'Homme* 33 (126) : 379-407.

BEAUDET Jean-Michel

- 1980 *Wayãpi-Guyane*. Paris : Orstom ; Sela.
- 1983 *Les orchestres de clarinettes tulle des Wayãpi du haut Oyapock*. Thèse de doctorat. Nanterre : Université de Paris X
- 1989 « Les « Turè, » des Clarinettes Amazoniennes ». *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 10(1) : 92-115.
- 1992 « Musique et alcool en Amazonie du Nord-Est ». *Cahiers de sociologie économique et culturelle* (18) : 79-88.
- 1993 « L'Ethnomusicologie de l'Amazonie ». *L'Homme* 33(126) : 527-533.
- 1996 « Rire. Un exemple d'Amazonie ». *L'Homme* 36(140) : 81-99.
- 1997 *Souffles d'Amazonie ; les orchestres tulle des Wayãpi*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- 2001 « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) ». *Protée* 29(2) : 59-66.
- 2011 « Les Wayãpi au Festival d'Avignon. Un spectacle interculturel, un acte diplomatique », in Fouck et Hidair (éd.), *La Question du patrimoine en Guyane française. Diversité culturelle et patrimonialisation. Processus et dynamiques des constructions identitaires*. Cayenne : Ibis Rouge : 357-373.
- 2013 *Parikwene agigniman. Une présentation de la musique parikwene (Palikur)*. Cayenne : Ibis Rouge.
- 2017 *Jouer, danser, boire: carnets d'ethnographies musicales*. Paris : EHESS.

BEAUDET Jean-Michel et Jacky PAWE

- 2010 *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

BENTAHILA Abdelali et Eirlys DAVIES

- 2002 « Language Mixing in Rai Music: Localisation or Globalisation? ». *Language & Communication* 22.

BERNABÉ Jean, Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIANT
1989 *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard ; Presses universitaires créoles.

BLANCO ARBOLEDA Darío

2008 *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica: Los colombianos de Monterrey-México (1960-2008). Interculturalidad, identidad, espacio y cuerpo*. Thèse de doctorat. México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos

BLOCH Anny

2002 « Tags, graffs et fresques murales : revendications identitaires, expressions communautaires ? (San Francisco Strasbourg) ». *Agora débats/jeunesses* 29(1) : 66-77.

BORRAS Gérard

1998 « *Poco varía: le sésame de l'organologie aymara* ». *Musiques d'Amérique latine: actes du colloque des 19 et 20 octobre 1996*. Cordes : La Talavera : 33-46.

BRABEC DE MORI Bernd

2009 « Words can doom. Songs may heal: Ethnomusicological and indigenous explanations of song-induced transformative processes in Western Amazonia ». *Curare* 32(1-2) : 123-144.

BRABEC DE MORI Bernd et Anthony SEEGER

2013 « Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans ». *Ethnomusicology Forum* 22(3) : 269-286.

BRADLEY Lloyd

2017 *Bass culture : quand le reggae était roi*. Paris : Éditions Allia.

BREWSTER Bill et Frank BROUGHTON

2006 *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. New York : Grove Press.

BURGUET Delphine et Olivia LEGRIP-RANDRIAMBELO

2017 « Des rhums et des hommes: Questions d'alcoolisation sur des terrains de recherche en sciences humaines. ». *Civilisations* 66(1/2) : 9-22.

BUTLER Mark J.

2014 *Playing with Something That Runs: Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*. New York : Oxford University Press.

CAILLÉ Alain

2001 « La rareté reconsidérée ». *Revue du MAUSS* 18(2) : 119-125.

CANDAU Joël et Marie-Barbara LE GONIDEC

2013 *Paysages sensoriels: essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

CENDO Raphaël

2008 « Les paramètres de la saturation » [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21512/>.

CHANG Jeff

2008 *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York : St. Martin's Press

CHAPUIS Jean, Hervé RIVIÈRE, KUPI ALOÏKE et Aïmawale OPOYA

2003 *Wayana eitoponpë. Une histoire orale des Indiens Wayana*. Cayenne : Ibis Rouge.

CLASTRES Hélène

1975 *La terre sans mal: le prophétisme Tupi-Guarani*. Paris : Ed. du seuil.

CLASTRES Pierre

1962 « Échange et pouvoir : philosophie de la chefferie indienne ». *L'Homme* 2(1) : 51-65.

1974 *La société contre l'état: recherches d'anthropologie politique*. Paris : Éditions de Minuit.

COLLOMB Gérard

2016 « Mobiliser des ressources symboliques par-delà les frontières : les « nouvelles » musiques kali'na, entre Guyane et Surinam », in Collomb et Mam Lam Fouck (éd.), *Mobilités, ethnicités, diversité culturelle. La Guyane entre Surinam et Brésil*. Cayenne : Ibis Rouge : 111-140.

CONKLIN Harold C.

1955 « Hanunóo Color Categories ». *Southwestern Journal of Anthropology* 11(4) : 339-344.

COOPER Carolyn

2004 *Sound Clash : Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York : Palgrave Macmillan.

COUCHILI Ti'iwan

2015 « Réflexions autour de la « conformité » d'un itinéraire artistique. Manani-l-eheto-teko-l-emi-ba'ekwötakom-dzaba'e? pedzetso ». Riehl Olivier (éd.), *Guerriers de la Paix. Les Teko de Guyane*. Paris : Borealia : 97-107.

COUCHILI Ti'iwan, Didier MAUREL et Éric NAVET

1994 *Contes des Indiens Émerillon*. Paris, France : Conseil International de la Langue Française (CILF).

COUDREAU Henri

1893 *Chez nos Indiens. Quatre années de la Guyane française, 1887-1891*. Paris : Hachette.

CRU Josep

2017 « Bilingual rapping in Yucatán, Mexico: strategic choices for Maya language legitimation and revitalisation ». *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 20(5) : 481-496.

CRUSE Romain et François TAGLIONI

2020 « La Guyane écartelée : entre Europe, Amérique du Sud et Caraïbe », in Noucher et Polidori (éd.), *Atlas critique de la Guyane*. Paris : CNRS Editions : 26-27.

DA SILVA RONDON Cândido Mariano

2019 *Índios do Brasil das cabeceiras do Xingu, rios Araguaia e Oiapoque*. Brasília : Edições do Senado Federal.

DAVY Damien

2007 « *Vannerie et vanniers* » : *Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*. Thèse de doctorat. Orléans : Université d'Orléans

DAVY Damien, Geoffroy FILOCHE, Françoise ARMANVILLE et Armelle GUIGNIER

2014 *Zones de Droits d'Usage Collectifs et concessions en Guyane française : bilan et perspectives 25 ans après*. Cayenne. IRD.

DAVY Damien, Isabelle TRITSCH et Pierre GRENAND

2012 « Construction et restructuration territoriale chez les Wayãpi et Teko de la commune de Camopi, Guyane française ». *Confins. Revue franco-brésilienne de géographie / Revista franco-brasilera de geografia* (16).

DE NORA Tia

2009 *Music in everyday life*. Cambridge : Cambridge University Press.

DÉLÉAGE Pierre

- 2007 « Les répertoires graphiques amazoniens ». *Journal de la Société des Américanistes* 92(93-1) : 97-126.
- 2010 « Une pictographie amazonienne. À propos des chapelets émerillons du musée du quai Branly ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* (12) : 176-197.
- 2012 « Transmission et stabilisation des chants rituels ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie* (203-204) : 103-137.

DELEUZE Gilles

- 1968 *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.

DELEUZE Gilles et Felix GUATTARI

- 1980 *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

DESCOLA Philippe

- 1988 « La chefferie amérindienne dans l'anthropologie politique ». *Revue française de science politique* 38(5) : 818-827.
- 1993 « Les Affinités sélectives. Alliance, guerre et prédation dans l'ensemble jivaro ». *L'Homme* 33(126) : 171-190.

DESCOLA Philippe et Anne-Christine TAYLOR

- 1993 « Introduction ». *L'Homme* 33(126) : 13-24.

DE VIDAS Anath Ariel et Anne-Marie LOSONCZY

- 2016 « Alcool et ivresse en Amérique – Approches historiques et anthropologiques ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69032>.

DE VIENNE Emmanuel

- 2011 « Pourquoi chanter les ragots du passé ? Itinéraire historique d'un chant rituel trumai (Mato Grosso, Brésil) ». *Journal de la Société des Américanistes* (97-1) : 291-319.

DE VIENNE Emmanuel et 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) : 127-145.

DOYLE Peter

- 2005 *Echo and reverb: fabricating space in popular music recording, 1900-1960*. Middletown : Wesleyan University Press.

DURING Jean et Elie DURING

- 2015 « De l'espace lisse au temps troué: à propos des musiques nomades », in Criton et Chouvel (éd.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*. Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine : 213-220.

ECZET Jean-Baptiste

- 2019 « Ceci n'est pas une couleur ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie* (230) : 117-132.

ERIKSON Philippe

- 1986 « Altérité, tatouage et anthropophagie chez les Pano : la belliqueuse quête du soi ». *Journal de la Société des Américanistes* 72(1) : 185-210.
- 1987 « De l'appivoisement à l'approvisionnement : chasse, alliance et familiarisation en Amazonie amérindienne ». *Techniques & Culture* (9) : 105-140.
- 1998 *La Griffes des Aïeux. Marquage du corps et démarquages ethniques chez les Matis d'Amazonie*. Paris : Éditions Peeters.
- 2004 « Qu'est-ce qu'un « ethnonyme » ? ». *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 10.
- 2006 *La pirogue ivre. Bières traditionnelles en Amazonie*. Saint-Nicolas-de-Port, France : Musée Français de la Brasserie.
- 2017 « Déjouir ». Note sur l'exhibitionnisme pudique et les affinités électives en Amazonie ». *Terrain* (67) : 24-45.

ERIKSON Philippe, Chloé NAHUM-CLAUDEL et Cédric YVINEC

- 2017 « Indiens sur scènes, étrangers captivés ? Mise en spectacle de la culture et secret ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70119>.

ERLMANN Veit

- 2004 *Hearing cultures: essays on sound, listening, and modernity*. Oxford; New York : Berg.

ESTIVAL Jean-Pierre

- 1993 « Quelques aspects des polyphonies instrumentales tulle des Asurini du Moyen-Xingu ». *Cahiers d'ethnomusicologie* (6) : 163-179.

FABRE-VASSAS Claudine

- 1989 « La boisson des ethnologues ». *Terrain* (13) : 5-14.

FAUSTO Carlos

- 1999 « Of Enemies and Pets: Warfare and Shamanism in Amazonia ». *American Ethnologist* 26(4) : 933-956.

FELD Steven

- 1996a « Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis ». *Yearbook for Traditional Music* 28 : 1-35.
- 1996b « Waterfalls of Song: an acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea », in Feld et Basso (éd.), *Senses of place*. Santa Fe : School of American Research Press : 91-135.
- 2004 « Une si douce berceuse pour la “World Music” ». *L’Homme. Revue française d’anthropologie* (171-172) : 389-408.

FELD Steven et Donald BRENNEIS

- 2008 « Doing anthropology in sound ». *American Ethnologist* 31(4) : 461-474.

FERNANDES Eurico de Melo Cardoso

- 1953a « A festa do Turé dos índios emerenhom », in Rondón (éd.), *Índios do Brasil das cabeceiras do rio Xingu, dos rios Araguáia e Oiapoque*. Rio de Janeiro : Conselho Nacional de Proteção aos Índios : 273-278.
- 1953b « Os Emerenhom », in Rondón (éd.), *Índios do Brasil das cabeceiras do rio Xingu, dos rios Araguáia e Oiapoque*. Rio de Janeiro : Conselho Nacional de Proteção aos Índios : 269-273.

FLEURY Marie

- 2007 « Parc de Guyane : Un rendez-vous manqué ? ». *Vacarme* (39) : 34-37.

FRANCHETTO Bruna et Tommaso MONTAGNANI

- 2011 « Flûtes des hommes, chants des femmes ». *Gradhiva* (13) : 94-111.

FUKS Victor

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

GALINIER Jacques et Antoinette MOLINIÉ

- 2006 *Les néo-Indiens: une religion du IIIe millénaire*. Paris : Odile Jacob.

GALLAND Olivier

- 2017 *Sociologie de la jeunesse*. Paris : Armand Colin.

GELL Alfred

- 2006 « Style and meaning in Umeda dance ». *The Art of Anthropology. Essays and diagrams*. Oxford; New York : Berg : 136-158.
- 2010 *L’art et ses agents: une théorie anthropologique*. Dijon : Presses du réel.

GILROY Paul

1993 *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge : Harvard University Press.

GINSBURG Faye

1994 « Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media ». *Cultural Anthropology* 9(3) : 365-382.

GLISSANT Édouard

1997 *Traité du tout-monde: Poétique IV*. Paris : Gallimard.

GREENE Paul D. et Thomas PORCELLO

2005 *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown : Wesleyan University Press.

GRENAND Françoise

1982 *Et l'homme devint jaguar. Univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane*. Paris : L'Harmattan.

1989 *Dictionnaire wayãpi-français: lexique français-wayãpi (Guyane française)*. Paris : Peeters-SELAF.

2006 « Cachiri : un art de vivre chez les Wayãpi de Guyane française », in Erikson (éd.), *La pirogue ivre. Bières traditionnelles en Amazonie*. Saint-Nicolas-de-Port : Musée Français de la Brasserie : 13-24.

2012 « Enjeux de territoires sur une frontière méconnue. Entre la France et le Brésil : le fleuve Oyapock ». *Confins. Revue franco-brésilienne de géographie / Revista franco-brasilera de geografia* (16).

GRENAND Françoise et Pierre GRENAND

1979 « Les Amérindiens de Guyane française aujourd'hui : éléments de compréhension ». *Journal de la Société des Américanistes* 66(1) : 361-382.

1990 *Les Amérindiens : des peuples pour la Guyane de demain : un dossier socio-économique*. Cayenne : ORSTOM.

GRENAND Françoise et Claudie HAXAIRE

1977 « Monographie d'un abattis Wayãpi ». *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée* 24(4) : 285-310.

GRENAND Pierre

1980 *L'univers wayãpi. Ethnoécologie des Indiens du Haut Oyapock*. Paris : SELAF.

1982 *Ainsi parlaient nos ancêtres: essai d'ethnohistoire wayapi*. Paris, France : ORSTOM.

- GRENAND Pierre, Françoise GRENAND, Pierre JOUBERT et Damien DAVY
 2017 « Pour une histoire de la cartographie des territoires teko et wayãpi (Commune de Camopi, Guyane française) ». *Revue d'ethnoécologie* (11).
- GUILBAULT Jocelyne
 1993 *Zouk : World Music in the West Indies*. Chicago : The University of Chicago Press.
- GUILCHER Jean-Michel
 1971 « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle ». *Ethnologie française* 1(2) : 7-48.
- GUILLEBAUD Christine (éd.)
 2017 *Toward an anthropology of Ambient Sound*. New York : Routledge.
- GUNTHERT André
 2015 « La consécration du selfie. Une histoire culturelle ». *Études photographiques* (32).
- HENNION Antoine
 1986 « La prise de son : une redéfinition de l'unité musicale ». *Vibrations. Musiques, médias, société* 2 : 124-132.
- HENRIQUES Julian
 2003 « Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session », in Bull et Back (éd.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford : Berg : 451-480.
 2008 « Sonic diaspora, vibrations, and rhythm: thinking through the sounding of the Jamaican dancehall session ». *African and Black Diaspora: An International Journal* 1 : 215-236.
 2011 *Sonic bodies: reggae sound systems, performance techniques, and ways of knowing*. New York : Continuum.
- HILL Jonathan
 2013 « Instruments of Power: Musicalising the Other in Lowland South America ». *Ethnomusicology Forum* 22(3) : 323-342.
- HILL Jonathan et Jean-Pierre CHAUMEIL
 2011 *Burst of breath: indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- HURAUULT Jean
 1965a « La population des Indiens de Guyane française. I. Vue historique générale ». *Population* 20(4) : 603-632.

- 1965b « La population des Indiens de Guyane française. II. Les Indiens de Guyane aux XVIIe et XVIIIe siècles ». *Population* 20(5) : 801-828.
- 1966 « La population des Indiens de Guyane Française. III. Situation démographique actuelle des Indiens de Guyane française ». *Population* 21(2) : 333-356.
- 1968 *Les Indiens Wayana de la Guyane Française : structure sociale et coutume familiale*. Paris : ORSTOM.

HURAUULT Jean et P. FRENAY

- 1963 « Les Indiens Émerillon de la Guyane française ». *Journal de la Société des Américanistes* 52(1) : 133-156.

INGOLD Timothy

- 2007 « Against soundscape », in Carlyle (éd.), *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Paris : Double Entendre : 10-13.

JONES Simon

- 1995 « Rocking the House: Sound System Cultures and the Politics of Space ». *Journal of Popular Music Studies* 7(1) : 1-24.

JOUVENET Morgan

- 2001 « « Emportés par le mix ». Les DJ et le travail de l'émotion ». *Terrain* (37).

KAISER Marc et Michael SPANU

- 2018 « « On n'écoute que des clips ! » Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image ». *Volume ! La revue des musiques populaires* 14 (2) : 7-20.

KARTOMI Margaret

- 2001 « The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s ». *Ethnomusicology* 45(2) : 283-314.

KOSMICKI Guillaume

- 2004 « Free party : la fin d'un rêve? ». *Musique et sociétés*. Paris : Cité de la Musique : 159-173.
- 2010 « Musique techno, mix, sample. Un défi à la notion de propriété ». *Gradhiva* (12) : 98-115.

KULIJAMAN Mataliwa

- 2013 « *Timilikhem* "ce qui peut être inscrit" ». Musée du Quai Branly [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02188364>.

KULIJAMAN Mataliwa et Eliane CAMARGO

2019 *Kaptëlo: l'origine du ciel de case et du roseau à flèches chez les Wayana, Guyanes*. Rémire-Montjoly ; Paris : GADEPAM ; Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

LABORDE Denis

2012 « Faire profession de la tradition? ». *Cahiers d'ethnomusicologie* (25) : 205-218.

LAMAISON-BOLTANSKI Jeanne

2020 « La « jeunesse » comme répertoire critique ». *Ateliers d'anthropologie. Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative* (47).

LATOUR Bruno

1991 *Nous n'avons jamais été modernes: essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.

2004 « Le rappel de la modernité - approches anthropologiques ». *ethnographiques.org* 6 [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.ethnographiques.org/2004/Latour>

LE GARGASSON Ingrid

2020 « Les enjeux de l'institutionnalisation des savoirs musicaux ». *Revue d'anthropologie des connaissances* 14(14-2).

LEPPÄNEN Sirpa et Sari PIETIKÄINEN

2010 « Urban Rap Goes to Artic Lapland : Breaking through and Saving the Endangered Inari Sámi Language" », in Kelly-Holmes et Mautner (éd.), *Language and the market*. Basingstoke : Palgrave Macmillan : 148-158.

LÉRY Jean de

1992 *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Montpellier : M. Chaleil.

LÉVI-STRAUSS Claude

1993 « Un autre regard ». *L'Homme* 33(126) : 7-11.

LÉZY Emmanuel

2000 *Guyane, Guyanes*. Paris : Belin.

LIADI Olusegun Fariudeen

2012 « Multilingualism and Hip Hop Consumption in Nigeria: Accounting for the Local Acceptance of a Global Phenomenon ». *Africa Spectrum* 47(1) : 3-19.

LÓPEZ-CANO Ruben

2015 « Mexican Sonideros: Alternative Bodies on Streets ». *Inmediaciones de la comunicación* 10(10) : 145-155.

LOW Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER

2009 « 'Ch'us mon propre Bescherelle': Challenges from the Hip-Hop nation to the Quebec nation¹ ». *Journal of Sociolinguistics* 13(1) : 59-82.

MACDOUGALL David

2012 « L'expérience de la couleur ». *ethnographiques.org* 24 [en ligne].
Disponible à l'adresse :
<https://www.ethnographiques.org/2012/MacDougall>

MACEDO Silvia

2016 « Un universel très particulier : l'éducation autochtone chez les amérindiens wayãpi au Brésil et en Guyane française ». *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs* (15) : 101-122.

MAIA ANDRADE Ugo (éd.)

2009 *Turé dos povos indígenas do Oiapoque*. Rio de Janeiro : Museo do Indio - FUNAI.

MALLET Julien

2004 « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie* (171-172) : 477-488.

2009 *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar: ancêtres, cassettes et bals-poussière*. Paris : Karthala.

MANUEL Peter et Wayne MARSHALL

2017 « La méthode du *riddim* : esthétique, pratique et propriété dans le dancehall jamaïcain ». *Volume !* 13:2(1) : 25-59.

MAUREL Didier

1998 « Éléments de grammaire émerillon ». *Chantiers Amerindia* (1.23).

MAUREL Didier, Jean-Marc CACHINE, Ti'iwan COUCHILI, Eddy MONERVILLE et Jammes PANAPUY

2020 *Kaleta teko 'awu panaĩtsĩ 'awu ipope ma'ẽ / Dictionnaire teko-français*. [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://corporan.humanum.fr/Lexiques/dicoTeko.html>.

MARTÍNEZ Rosalía

- 1992 « Boire pour jouer, jouer pour boire: relations entre musique et alcool dans la fiesta des Jalq'a (Bolivie) ». *Cahiers de sociologie économique et culturelle* (18) : 63-78.
- 2009 « Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine ». *Terrain* (53) : 84-97.

MELLO Maria Ignez Cruz

- 2005 *Iamurikuma: música, mito e ritual entre os wauja do Alto Xingu*. Thèse de doctorat. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina.

MENEZES BASTOS Rafael José de

- 2007 « Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte ». *Mana* 13(2) : 293-316.
- 2013 *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis : Editora UFSC.

MENGET Patrick

- 1985 « Guerre, société et vision du monde dans les basses terres de l'Amérique du Sud. Jalons pour une étude comparative. ». *Journal de la Société des Américanistes* 71(1) : 131-141.

MÉTRAUX Alfred

- 1927 « Migrations historiques des Tupi-Guarani ». *Journal de la Société des Américanistes* 19(1) : 1-45.
- 1947 « Note sur les Indiens de la Guyane française. ». *Journal de la Société des Américanistes* 36(1) : 232-235.
- 1967 *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*. Paris : Gallimard.

METZ Kathryn Ann

- 2010 *Music from Amazonia : roots, cosmopolitanism, and regional expression in Iquitos, Peru*. Thèse de doctorat. Austin : University of Texas.

MITCHELL Tony (éd.)

- 2001 *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown : Wesleyan University Press.

MOELANTS Dirk

- 2002 « Preferred tempo reconsidered », in Stevens, Burnham, McPherson, Schubert et Renwick (éd.), *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition*. Sydney ; Adelaide : Casual Productions : 580-583.

MØHL Perle

2012 *Omens and effect: divergent perspectives on Emerillon time, space and existence*. S.l. : Semeions Editions.

MORIN Olivier

2011 *Comment les traditions naissent et meurent: la transmission culturelle*. Paris : Jacob.

NAHUM-CLAUDEL Chloé, Nathalie PÉTESCH et Cédric YVINEC

2017 « Pourquoi filmer sa culture ? Rituel et patrimonialisation en Amazonie brésilienne ». *Journal de la Société des Américanistes* (103-2) : 47-80.

NAVET Éric

1990 « Introduction à une ethnologie du rêve chez les Indiens Émerillon de la Guyane française ». *Cahiers de sociologie économique et culturelle* (14) : 9-29.

1992 « Les sources mythiques de la fonction chamanique chez les Indiens Émerillon de Guyane française ». *Cahiers ethnologiques* (14) : 49-77.

1995 « Qu'est-ce qui fait bouger le mythe? Création et recréation du mythe chez les Émerillon de Guyane française », in Grenand et Randa (éd.), *Transitions plurielles, exemples dans quelques sociétés des Amériques*. Paris : Editions Peeters-SELAF : 91-113.

1998 « Le Parc de la forêt tropicale guyanaise : espace de vie ou dernier avatar du colonialisme ? ». *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée* 40(1) : 329-354.

2002 « La quête de la « Terre sans mal » chez les peuples traditionnels : l'exemple des Tupi-Guarani (Amérique du Sud) ». *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines* (10).

2007 *Les Makan : une société guerrière chez les Indiens Emerillon de Guyane Française*. S.l. : s.n.

2015 « Les Teko dans leur pays », in Riehl Olivier (éd.), *Guerriers de la Paix. Les Teko de Guyane*. Paris : Borealia : 21-68.

NAVET Éric et Vincent BRAILLY

2015 « Les Amérindiens de la commune de Camopi (Teko et Wayãpi) et la mise en place du parc amazonien de Guyane », in Navet et Hoffmann-Schickel (dir.), *Résistances culturelles et revendications territoriales des peuples autochtones. Actes de la journée d'étude de l'Université de Strasbourg*. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs : 231-259.

NAVET Éric et Ouriel PEREZ

2002 « L'anthropophagie des Tupi-Guarani: du sujet bon à penser à l'objet bon à manger ». *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft* (66-67) : 101-112.

NEAL Mark Anthony et Murray FORMAN

2004 *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge.

NOVA Nicolas

2018 *Figures mobiles: une anthropologie du smartphone*. Thèse de doctorat. Genève : Université de Genève.

OAKDALE Suzanne et Marnie WATSON

2018 « The Diversity of the Modern in Amazonia ». *Journal of Anthropological Research* 74(1) : 1-9.

OBADIA Lionel

2004 « Le « boire ». Une anthropologie en quête d'objet, un objet en quête d'anthropologie ». *Socio-anthropologie* (15).

OLIVEIRA Denise Siqueira da Costa

2012 « Je ne vois pas la vie comme un vidéo-clip : jeunesse, corps et mobilisation dans les clips brésiliens ». *Sociétés* n°116(2) : 73-83.

PACINI HERNANDEZ Deborah

1996 « Sound Systems, World Beat and Diasporan Identity in Cartagena, Colombia ». *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 5(3) : 429-466.

PANAPUY James

2015 « Sur les traces des Teko. Teko-l-ekoawöt-a-l-upi », in Riehl Olivier (éd.), *Guerriers de la Paix. Les Teko de Guyane*. Paris : Borealia : 69-79.

PECKEL Mathieu

2014 *Le lien réciproque entre musique et mouvement étudié à travers les mouvements induits par la musique*. Thèse de doctorat. Dijon : Université de Bourgogne

PECQUEUX Anthony

2009 « Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. ». *ethnographiques.org* 19 [en ligne]. Disponible à l'adresse : <http://www.ethnographiques.org/2009/Pecqueux>

PÉQUIGNOT Julien

2018 « Clip et discours : pragmatique de l'énonciation ». *Volume !. La revue des musiques populaires* (14 : 2) : 111-124.

PERRET Jacques

1933 « Observations et documents sur les indiens Emerillon de la Guyane française ». *Journal de la Société des Américanistes* 25(1) : 65-98.

PIEDADE Acácio T. C. et Oiara BONILLA

2014 « Le chant des flûtes : musique des esprits chez les Wauja du Haut-Xingu ». *Cahiers d'anthropologie sociale* N° 10(1) : 77-92.

PIEDADE Acácio Tadeu de Camargo

2004 *O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingú*. Thèse de doctorat. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina.

2013 « Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil) ». *Ethnomusicology Forum* 22(3) : 306-322.

PIERREPONT Alexandre

2021 *Chaos, cosmos, musique*. Paris : Éditions MF.

PIRES ROSSE Eduardo

2013 *Komayxop : étude d'une fête en Amazonie (Mashakali/Tikmu'un, MG - Brésil)*. Nanterre : Université Paris Nanterre.

POSCHARDT Ulf

2002 *DJ culture*. Paris : Kargo/L'Éclat.

PUIG Nicolas

2017 « La ville amplifiée ». *Techniques & Culture* (67) : 212-215.

PUREN Laurent

2014 « Contribution à une histoire des politiques linguistiques éducatives mises en œuvre en Guyane française depuis le XIXe siècle », in Légli et Migge (éd.), *Pratiques et représentations linguistiques en Guyane : Regards croisés*. Marseille : IRD Éditions : 279-295.

RAGLAND Cathy

2013 « Communicating the Collective Imagination: The Sociospatial World of the Mexican Sonidero in Puebla, New York, and New Jersey », in Fernández L'Hoeste et Vila (éd.), *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham : Duke University Press

RIEHL Olivier Colette (éd.)

2015 *Guerriers de la Paix. Les Teko de Guyane*. Paris : Borealia.

RIVIÈRE Hervé

1994 « Les instruments de musique des indiens Wayana du Litani (Surinam, Guyane française) ». *Anthropos* 89(1/3) : 51-60.

RIVIÈRE Peter

1993 « The Amerindianization of Descent and Affinity ». *L'Homme* 33(126) : 507-516.

ROSE Françoise

2011 *Grammaire de l'Émérillon Teko, une langue Tupi-Guarani de Guyane Française*. Louvain : Peeters.

ROSE Françoise et Odile RENAULT-LESCURE

2008 « Contact-induced changes in Amerindian Languages of French Guiana », in Stolz, Bakker et Salas Palomo (éd.), *Aspects of language contact : new theoretical, methodological and empirical findings with special focus on Romancisation processes*. Berlin : Mouton de Gruyter : 349-376.

ROSE Tricia

1994 *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover; London : Wesleyan University Press.

ROSEMAN Marina

1984 « The Social Structuring of Sound: The Temiar of Peninsular Malaysia ». *Ethnomusicology* 28(3) : 411-445.

ROSTAIN Stéphane

2020 « Des frontières vives : la Guyane amérindienne », in Noucher et Polidori (éd.), *Atlas critique de la Guyane*. Paris : CNRS Éditions : 38-41.

ROUGET Gilbert

1961 « Un chromatisme africain ». *L'Homme* (3) : 32-46.

SAHLINS Marshall

1976a *Âge de pierre, âge d'abondance: l'économie des sociétés primitives*. Paris : Gallimard.

1976b « Colors and Cultures ». *Semiotica* 16(1) : 1-22.

2007 *La découverte du vrai sauvage et autres essais*. Paris : Gallimard.

SCHAFER R. Murray

1994 *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester : Destiny Books.

SCHLOSS Joseph

2014 *Making beats: the art of sample-based hip-hop*. Middletown : Wesleyan University Press.

SCHOEPP Daniel

1976 « Le japu faiseur de perles : un mythe des Indiens Wayana-Aparai du Brésil ». *Bulletin Annuel du Musée d'Ethnographie de la Ville de Genève* (19) : 55-82.

SEEGER Anthony

1979 « What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suyá Indians of Central Brazil ». *Ethnomusicology* 23(3) : 373-394.

1996 « Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property ». *Yearbook for Traditional Music* 28 : 87-105.

2004 *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana; Chicago : University of Illinois Press.

2013 « Focusing Perspectives and Establishing Boundaries and Power: Why the Suyá/Kisêdjê Sing for the Whites in the Twenty-first Century ». *Ethnomusicology Forum* 22(3) : 362-376.

SEEGER Anthony, Roberto DA MATTA et Eduardo VIVEIROS DE CASTRO

1979 « A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras ». *Boletim do Museo Nacional* (32) : 2-19.

SPERBER Dan

1996 *La contagion des idées: théorie naturaliste de la culture*. Paris : Ed. Odile Jacob.

STADEN Hans

1979 [1557] *Nus, féroces et anthropophages*. Paris : Métailié.

STIEGLER Zack

2017 « Music and the politics of space: Acoustic territories in New Orleans ». *Communication and the Public* 2(4) : 305-319.

SURRALLÉS Alexandre

2017 « L'irreprésentable et l'ineffable. Le sens des couleurs en son absence ». *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines* 4.

SWINEHART Karl

2012 « Tupac in their Veins: Hip-Hop Alteño and the Semiotics of Urban Indigeneity ». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16 : 79-96.

SZTUTMAN Renato

2006 « « kawewi pepicke ». Les caouinages anthropophages des anciens Tupi-Guarani », in Erikson (éd.), *La pirogue ivre. Bières traditionnelles en Amazonie*. Saint-Nicolas-de-Port, France : Musée Français de la Brasserie : 25-46.

TAGG Philip

1994 « From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground ». *Popular Music* 13(2) : 209-222.

TAUSSIG Michael

1987 *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago : The University of Chicago Press.

TIOUKA Alexis

2016 « Stratégies amérindiennes en Guyane française ». *Multitudes* (64) : 199-210.

TIOUKA Alexis et Hélène FERRARINI

2017 *Petit guerrier pour la paix*. Cayenne : Ibis Rouge Editions.

TRITSCH Isabelle, Cyril MARMOEX, Damien DAVY, Bernard THIBAUT et Valéry GOND

2015 « Towards a Revival of Indigenous Mobility in French Guiana? Contemporary Transformations of the Wayãpi and Teko Territories ». *Bulletin of Latin American Research* 34(1) : 19-34.

TURINO Thomas

1993 *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago : University of Chicago Press.

UIMONEN Heikki

2017 « Acoustic Communities Represented : Sound Preferences in the Scottish Village of Dollar », in Guillebaud (éd.), *Toward an Anthropology of Ambient Sound*. New York : Routledge : 117-133.

ULLESTAD Neil

2006 « Native American Rap and Reggae. Dancing “To the Beat of a Different Drummer” », in Post (éd.), *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. New York : Routledge : 331-349.

VENDRYES Thomas

- 2017 « *Inna Jamaican Stylee*. Usages et discours des musiques jamaïcaines ». Vendryes (éd.), *Volume ! La revue des musiques populaires* 13:2.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo

- 1979 « A fabricação do corpo na sociedade xinguana ». *Boletim do Museo Nacional* (32) : 40-49.
- 1986 *Araweté. Os deuses Canibais*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.
- 1992 *From the Enemy's Point of View*. Chicago : University of Chicago Press.
- 2019 *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris : PUF.

WAGNER Roy

- 2014 *L'invention de la culture*. Bruxelles : Zones sensibles.

YVINEC Cédric

- 2021 *Les ferments de la mémoire. Guerre, fête et histoire chez les Suruí du Rondônia*. Nanterre : Société d'Ethnologie.

ZEMP Hugo

- 1996 « The/An Ethnomusicologist and the Record Business ». *Yearbook for Traditional Music* 28 : 36-56.

DISCOGRAPHIE

Association KOBUE OLODJU

1996 *Teko dzembi'a. Musiques des Emérillon*. S.l. : s.n.

BEAUDET Jean-Michel

1980 *Wayãpi – Guyane*. Paris : ORSTOM/Selaf.

1998 *Wayãpi de Guyane, un visage sonore d'Amazonie*. Paris : CNRS/Musée de l'Homme/Le Chant du Monde.

RIVIÈRE Hervé

1996 *Musique instrumentale des Wayana du Litani*. Paris : Buda Musique.

STIFFLER David Blair

1980 *Music of the Haut Oyapok. Oyampi and Emerillon Indians. French Guiana, South America*. Washington : Smithsonian Folkways. 1980.

FILMOGRAPHIE

LABOURASSE Frédéric

1995 *Le voyage de Joachim*. France : Les Films d'Ici.

MATA Jérémie

2013 *Teko Makan à Strasbourg*. France : s.n.

2016 *Teko Makan à la Carapa*. France : Parc Amazonien de Guyane.

MEYER Julien, Axuwai APALAI WAYANA, Marakatu WAIÃPI, Tapenaki WAIÃPI, Joachim PANAPUY et Rose COSTA

2013 *Ture Teko Makan*. Brésil : Povos Indigenas do Amapa/UNIFAP/Museu Goeldi.

MØHL Perle

2012 *Confluences: Emerillon of French Guiana*. France : Studios de la Vanne /Semeïon Editions.

EXTRAITS SONORES

| # | Description | Durée |
|---|--|-------|
| ① | Une partie de pêche. À proximité de <i>Keimukwale</i> (saut Keimu), juillet 2018. On entend les bruits réguliers des cannes fouettant l'air et des hameçons frappant la surface de l'eau. Le chant omniprésent des oiseaux <i>paipayo</i> (piahou hurleur, <i>Lipangus vociferans</i>), emblématique des forêts amazoniennes, se distingue du reste des émissions sonores. | 5'04 |
| ② | Passage d'un saut en pirogue. <i>Kāmpi itu</i> (saut Camopi), décembre 2017. Le pilote fait varier la puissance de son moteur afin de manœuvrer son embarcation dans les courants forts du saut. | 1'09 |
| ③ | Ambiance matinale. Bourg de Camopi, 6h50, août 2015. Du fait de l'habitat dense au bourg de Camopi, l'intimité acoustique d'une maison à l'autre est limitée. Une pirogue passe le long de la rive : le bourg de Camopi est un lieu de passage important. | 1'20 |
| ④ | Ambiance de fête. Village Saint Soi, novembre 2017. Un système de sonorisation diffuse de la musique <i>zouk</i> . Les conversations vont bon train. Joachim Panapuy accorde une clarinette <i>tule</i> . | 0'51 |
| ⑤ | Flûte de pan <i>luweimë</i> . Enregistrement extrait du disque « <i>Musique instrumentale des Wayana du Litani</i> », 1996. Forme musicale d'origine wayana, l'ensemble instrumental appelé <i>pupu</i> ou <i>kuliputpë</i> est composé d'un syrinx de quatre à cinq tubes (<i>luweimë</i>) et d'une carapace de tortue frictionnée, appelée <i>tawalupilet</i> chez les Teko. | 3'02 |
| ⑥ | Démonstration de trompe <i>tulekun</i> . Village Pouvé jèn jan, décembre 2017. | 1'24 |

La trompe latérale en bois-canon (*Cecropia peltata*) *tulekun* est un instrument de signalisation sonore utilisé lors des combats guerriers ou pour inviter à la danse. Comme le montre Jean-Etienne Couchili, la pièce soufflée dans la trompe possède son double chanté.

- ⑦ Démonstration de flûte *kalidjakukawan*. 2'00
 Village Saint Soi, juillet 2015.
 Cette flûte à encoche en os de daguet (*Mazama gouazoubira*) est un instrument permettant la communication de paroles mélodisées (invitation, séduction).
- ⑧ Extrait d'une pièce de *tule* de la suite *tedjupi'unatule*. 2'57
 Village Monpera, août 1983.
 Cet enregistrement fait partie du fonds d'archives de l'ethnologue Éric Navet. On y entend un extrait de la suite du lézard terrestre (*tedjupi'unatule*) dont le chef Bope'a (Monpera) était le dépositaire. Cette suite n'est plus jouée aujourd'hui.
- ⑨ Accordage de clarinettes *tule*. 10'26
 Village Pouvé jèn jan, décembre 2017.
 Jean-Etienne Couchili découpe des anches de roseau *takwali* (*Lasiacis ligulata*) et les travaille afin de leur donner la hauteur désirée un fois insérée dans les tubes des clarinettes.
- ⑩ Pièce *panipanidju* de la suite *udakulu*. 12'04
 Village Saint Soi, décembre 2016.
 Les musiciens Joachim Panapuy (*dzale'et*), Lucien Panapuy et Daniel Panapuy interprètent la pièce du cochon-bois (*panipanidju*) dans le cadre d'un collectage ethnographique.
- ⑪ Chant *pananatsakai* de la suite *udakulu*. 2'42
 Village Saint Soi, juillet 2015.
 Joachim Panapuy interprète le chant du bambou de la mer (*pananatsakai*) dans le cadre d'un collectage ethnographique.
- ⑫ Extrait de la pièce *apam*. 4'27
 Village Chantolle, août 2018.
 L'orchestre mené par le *dzale'et* Jean-Etienne Couchili interprète la pièce *apam* en ouverture d'une soirée de musique et de danse.
- ⑬ « Zouk-la sé sel médikaman nou ni », du groupe guadeloupéen Kassav. 6'24
 Titre extrait du disque « *Yélélé* », 1984.
 Sans aucun doute le titre ayant le plus participé au succès international du groupe, il est également celui le plus écouté sur l'Oyapock. Chanté en créole, ce titre parle du zouk comme le seul

- remède dont dispose une population pour faire face à ses divers problèmes.
- ⑭ « Trop Real Friend », du chanteur guyanais Da Boss 3'49
 Titre publié en 2015.
 En créole guyanais mâtiné d'expression de *patwa* jamaïcain et sur un rythme de dancehall, le chanteur chante sa peine et rend hommage à des amis (« *real friends* ») disparus.
- ⑮ Exemple de mixage de trois pistes assemblées par la technique de « rembobinage ». 1'14
 Village Ta mǎdo lopalopa (saut René), juillet 2018.
 Lors d'une réunion de boisson, un jeune DJ mixe plusieurs pièces musicales sans interruption. Les transitions entre chaque pièce sont réalisées grâce à la technique de « rembobinage » (à 0'27 et 0'55). A partir de 0'57, Takulumǎ / André Suitman joue de la flûte en os *kalidjakukawan*.
- ⑯ « Déchiré kilot » du groupe haïtien Top Digital 10'32
 Titre extrait du disque « *Konpa Xplosion : 100% bon Konpa* », 2006.
 Le groupe Top Digital fait partie de la seconde génération des musiciens de konpa qui à partir des années 1990, introduisent synthétiseurs et boîtes à rythmes dans le genre musical haïtien. Ce titre est typique des morceaux de konpa construits autour de la répétition cyclique de deux motifs mélodiques principaux.
- ⑰ *Mixtape* « Kompas malade volume 3 » 8'49
 Date inconnue, artiste inconnu.
 Cette suite se compose de huit pièces distinctes assemblées par fondu enchainé (1'10 ; 2'20 ; 3'20 ; 3'59 ; 4'48 ; 5'28 ; 6'48).
- ⑱ Extrait d'une performance de la compagnie Teko Makan
 Village La Carapa, août 2016.
 Extrait du film réalisé par Jérémie MATA
 La compagnie Teko Makan menée par le *dzale'et* Joachim Panapuy danse à la fin du jour. A partir de 0'56, la clarinette *tule'i* de J. Panapuy est amplifiée à l'aide d'un microphone.
- ⑲ « No suicide » de Teko Makan (Lucien Panapuy) 3'38
 Titre publié en 2016.
 Cette pièce fait partie des premières chansons du chanteur Teko Makan. Sur un *riddim* de dancehall, il y adresse un message d'espoir et d'encouragement dirigé avant tout à la jeunesse de Camopi.
- ⑳ « Camopi wanakom », de On Similyan (Siméon Monerville) 3'36
 Titre publié en 2017.

En rythme de reggae, Siméon Monerville chante un hymne au mode de vie sur l'Oyapock. Le vidéoclip qui illustre la chanson est composé d'un ensemble d'images évocatrices de la vie des habitants de Camopi (« *kamopiwanakom* »).

- ②1 « Real Family », de D'vil Killer, TPL-King, KR2.0, Wildjahman 2'22
(Fernando Yakali)

Titre publié en 2019.

Dans un mélange de langues, quatre jeunes hommes chantent et rappent leurs aspirations sur une pièce instrumentale de dancehall.

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| RESUME | 1 |
| REMERCIEMENTS..... | 3 |
| GRAPHIE ET TRANSCRIPTION..... | 5 |
| SOMMAIRE | 7 |
| | |
| INTRODUCTION..... | 8 |
| <i>Une fête, des musiques</i> | 8 |
| <i>Un peuple en mouvement</i> | 14 |
| <i>Une recherche, des échanges</i> | 19 |
| | |
| PREMIERE PARTIE – OYAPOCK : HISTOIRE, MILIEU ET TERRITOIRE | 25 |
| CHAPITRE 1 – LE MILIEU ET LE TERRITOIRE..... | 29 |
| <i>Sur le fleuve</i> | 29 |
| <i>Lieux de vie, espaces de subsistance</i> | 35 |
| <i>Territoire et mobilité</i> | 41 |
| CHAPITRE 2 – ESSAI D’HISTOIRE SOCIOPOLITIQUE..... | 44 |
| <i>Les chemins émerillon</i> | 44 |
| <i>Teko ou Meleyô ?</i> | 52 |
| <i>Teko de Camopi</i> | 54 |
| CHAPITRE 3 – BRANCHEMENTS ET CIRCULATIONS | 58 |
| <i>Ambiances : le milieu sonore</i> | 58 |
| <i>Kamopiwanakom</i> | 65 |
| <i>Prédation culturelle et branchements</i> | 71 |
| | |
| DEUXIEME PARTIE – CACHIRI : FÊTE ET MUSIQUE..... | 77 |
| CHAPITRE 4 – LE TEMPS DE LA FETE..... | 79 |
| <i>La danse du chamane</i> | 79 |
| <i>Typologie des réunions de boisson</i> | 85 |
| <i>L’espace de la fête</i> | 91 |
| <i>Boire pour ne pas oublier</i> | 97 |
| CHAPITRE 5 – PARURES ET POSTURES | 102 |

| | |
|---|------------|
| <i>Un nouveau-né et des fourmis</i> | 102 |
| <i>Styles vestimentaires et rapport au monde</i> | 108 |
| CHAPITRE 6 – DES CLARINETTES..... | 114 |
| <i>Observations préliminaires</i> | 117 |
| <i>Répertoires</i> | 123 |
| <i>Un tour de pirogue</i> | 130 |
| <i>Découpes</i> | 134 |
| <i>Accordage et mise en jeu</i> | 138 |
| <i>Un jeu d’alternance</i> | 143 |
| CHAPITRE 7 – LE MOUVEMENT MUSICAL | 146 |
| <i>Du texte chanté au texte soufflé</i> | 146 |
| <i>Séquences et variations</i> | 150 |
| <i>Le bambou et le manioc</i> | 159 |
| <i>L’arc et le cercle</i> | 161 |
| <i>Kodj oho</i> | 166 |
| <i>La file, les femmes et le lien</i> | 170 |
| <i>Quelques variations autour de la répétition</i> | 173 |
| CHAPITRE 8 – DU ZOUK..... | 181 |
| <i>Zouk : quelle(s) musique(s) ?</i> | 181 |
| <i>Une affaire de jeunes</i> | 185 |
| <i>Technologies du « soi » et du « nous »</i> | 191 |
| <i>Circulations et échanges</i> | 196 |
| <i>« Pour que tout le monde puisse danser »</i> | 200 |
| CHAPITRE 9 – MIXAGE ET AMPLIFICATION | 203 |
| <i>Mixer : cultures et techniques</i> | 203 |
| <i>Musiques caribéennes, ambiance amazonienne</i> | 212 |
| <i>Propriété et adaptation</i> | 217 |
| <i>Sound systems amazoniens</i> | 223 |
| <i>Amplification : volume et timbre</i> | 230 |
| <i>Dernier tour de piste</i> | 238 |
| | |
| TROISIEME PARTIE - MAKAN : JOUER POUR LE MONDE | 241 |
| CHAPITRE 10 – LA FIN DE LA TRADITION | 244 |
| <i>Le meneur et l’artiste</i> | 244 |
| <i>Jouer avec la tradition</i> | 251 |
| <i>L’innovation, paradigme performatif</i> | 258 |
| <i>Jeux de couleurs : une esthétique de la vibrance</i> | 266 |
| <i>La fin de la tradition</i> | 274 |
| CHAPITRE 11 – LE CHANT DE LA JEUNESSE | 279 |
| <i>La voix des guerriers</i> | 279 |

| | |
|--|-----|
| <i>Sur un riddim de reggae ou de dancehall</i> | 284 |
| <i>La langue au service du message</i> | 289 |
| <i>Vidéoclip : le discours en images</i> | 295 |
| <i>Jeunesse (en)chantée</i> | 301 |
| CONCLUSION | 308 |
| <i>Un ethos musical, un rapport au monde</i> | 311 |
| <i>Un orchestre à Camopi</i> | 314 |
| LEXIQUE | 318 |
| BIBLIOGRAPHIE | 321 |
| DISCOGRAPHIE | 342 |
| FILMOGRAPHIE | 342 |
| EXTRAITS SONORES | 343 |
| TABLE DES MATIERES | 347 |
| TABLE DES FIGURES | 350 |

TABLE DES FIGURES

| | |
|---|-----|
| Figure 1 – Drapeau des peuples autochtones de Guyane | 17 |
| Figure 2 – Carte des peuples amérindiens de l’Est des Guyanes | 27 |
| Figure 3 – Carte des villages du moyen Oyapock et de la Camopi | 28 |
| Figure 4 - Séquence : lancer de l’épervier par Takulumã | 31 |
| Figure 5 - Vue sur le bourg de Camopi (au centre) depuis Vila Brasil, 13 décembre 2016. | 34 |
| Figure 6 - Famille Panapuy dans son abattis près de l’Oyapock, 1989 (photo : Eric Navet). | 40 |
| Figure 7 - Petite partie de pêche entre enfants. Village Saint Soi, 10 août 2018..... | 43 |
| Figure 8 – Extrait de la « Carte de La Guïane Française ou du Gouvernement de Caienne depuis le Cap de Nord jusqu'a la Riviere de Maroni inclusivement » réalisée par Jean-Baptiste BOURGUIGNON D’ANVILLE, 1729. Mention est faite des « Mérillons » sur le fleuve Mana. | 48 |
| Figure 9 - Village émerillon d’Édouard sur l’Inini (dessin d’Édouard RIOU, d’après un croquis de l’auteur, extrait de Chez nos Indiens. Quatre années de la Guyane française, 1887-1891 de Henri COUDREAU, 1893)..... | 49 |
| Figure 10 – Un Émerillon en visite joue de la trompe ama’ipoko. Village Yawakokōnga, 1967 (Photo : Étienne BOIS, extraite de « Souffles d’Amazonie », de Jean-Michel BEAUDET, 1997) | 73 |
| Figure 11 – Cachiri, fête d’anniversaire. Village Tchala (Civette), janvier 2018. | 91 |
| Figure 12 – Plan de la place centrale du village Chantolle lors de la célébration du 27 août 2018 . | 94 |
| Figure 13 – Deux exemples de bancs taillés en bois (Mission Monteux-Richard, 1900-1930). A gauche, un banc simple apika. A droite, un banc à têtes apikadjakäng réservé à l’usage chamanique (Photos : Musée du Quai Branly). | 95 |
| Figure 14 - Jeunes filles teko servant le cachiri. Village de Saint Soi, 2012 (Photo : Éric NAVET)... | 97 |
| Figure 15 – Joachim Panapuy applique les fourmis tapidja’i sur les mains de sa petite-fille Sirène. | 104 |
| Figure 16 – Deux Amérindiens émerillon. Lieu inconnu, 1931 (Photo : Marc Richard DE LOMENIE – Musée du Quai Branly) | 106 |
| Figure 17 – Nestor et Ludovic en grande tenue. Village Saint Soi, août 2018 | 106 |
| Figure 18 - Joachim Panapuy jouant de la flûte en os kalidjakukawan. Village Saint Soi, juillet 2015. | 112 |
| Figure 19 - Jean-Etienne Couchili préparant une anche takwali. Village Pouvé Jenn Jan, décembre 2017. | 112 |
| Figure 20 – Objets sonores et musicaux | 115 |
| Figure 21 - Préparation des clarinettes. Village Pouvé Jèn Jan, août 2018. | 122 |

| | |
|---|-----|
| Figure 22 - Séance de tule. Village Saint Soi, décembre 2016. | 122 |
| Figure 23 - Chapelet aide-mémoire émerillon (photo : Musée du Quai Branly) | 127 |
| Figure 24 – Répartition spectrale des répertoires musicaux..... | 129 |
| Figure 25 - Schéma de la clarinette double tule'i..... | 136 |
| Figure 26 - Schéma de la clarinette simple tule'uhu..... | 137 |
| Figure 27 - Sonagramme d'un court fragment d'un motif de tule'i : partie du meneur dzale'et avec variation de hauteur..... | 141 |
| Figure 28 - Sonagramme d'un fragment d'une séquence de tule'uhu : alternance entre le meneur dzale'et et l'orchestre | 141 |
| Figure 29 – Étapes de fabrication des clarinettes. Village Saint Soi, décembre 2016. | 142 |
| Figure 30 - Séquence modèle tirée de la pièce apam jouée par Jean-Etienne Couchili (août 2018). | 144 |
| Figure 31 – Transcription analytique d'un extrait d'une pièce de tule..... | 155 |
| Figure 32 – Index des cellules variables | 156 |
| Figure 33 - Transcription d'une pièce de tule comme cercle en mouvement | 163 |
| Figure 34 - Trois jeunes Wayãpi et un jeune Français posent sur une pirogue lors du tournage d'un vidéoclip musical. Entre eux, un système de sonorisation portable joue le titre sur lequel chantent Fernando « Willjahman » Yakali et Martial « C-DHJI » Yakali [ce dernier hors cadre]. Saut Kumalawa, décembre 2017. | 188 |
| Figure 35 - Le terrain de football et la salle polyvalente (en arrière-plan). Bourg de Camopi, juin 2015. | 189 |
| Figure 36 - La place des fêtes, le monument aux morts en hommage aux deux premiers maires de Camopi (Gaston Yakali et Paul Suitman), les abris et le fromager. Bourg de Camopi, juin 2015. | 189 |
| Figure 37 - Un jeune teko filme la danse tule avec son smartphone. Village Chantolle, août 2018 | 195 |
| Figure 38 – Capture d'écran de l'application de mixage pour smartphone..... | 208 |
| Figure 39 – Techniques et effets de mixage du DJ | 209 |
| Figure 40 – Un jeune DJ teko avec ses instruments. Village Ta mãdo lopalopa (Saut René), juillet 2018..... | 211 |
| Figure 41 – Patrons rythmiques de konpa et de zouk..... | 213 |
| Figure 42 – Éléments de sonorisation pour une fête d'anniversaire. Village Saint Soi, janvier 2018. | 229 |
| Figure 43 – Schéma d'un panneau de contrôle d'une enceinte portable de type « combo ». | 233 |
| Figure 44 - Spectrogramme d'un extrait d'un morceau de konpa..... | 235 |
| Figure 45 – Sonagramme d'un court extrait d'un morceau de konpa sans saturation (à gauche) et avec saturation (à droite)..... | 236 |
| Figure 46 - Joachim Panapuy chante son départ imminent pour les États-Unis. Il accompagne son chant en frappant le sol d'un bâton sur lequel sont attachées des sonnailles (Image fixe extraite du film « Le voyage de Joachim », de Frédéric LABOURASSE, 1995). | 245 |

| | |
|---|-----|
| Figure 47 – Joachim Panapuy s’adresse aux danseurs de la compagnie avant le début de la danse à la Carapa, août 2016 (Image fixe extraite du film réalisé par Jérémie MATA). | 254 |
| Figure 48 – Danse des jeunes femmes avec les baraka, lors de la représentation de la compagnie Teko Makan à Muttersholtz, 21 septembre 2013 (Image fixe extraite du film réalisé par Jérémie MATA) | 264 |
| Figure 49 – Deux exemples de ceintures portées par Siméon Monerville (à gauche) et Jean-Etienne Couchili (à droite). Premier Congrès Autochtone de Guyane, village Kuwano (Kourou), décembre 2020 (Photos : Mari TRINIGINER)..... | 273 |
| Figure 50 – « Rond » teko de Ti’iwan Couchili intitulé « pakukom » (les pacous)..... | 275 |
| Figure 51 – Lucien Panapuy « Teko Makan » en session d’enregistrement. Camopi, février 2014 | 284 |
| Figure 52 – Répartition des genres musicaux selon les thèmes abordés, les langues utilisées et le public visé | 289 |
| Figure 53 – Trois jeunes wayãpi posent dans le vidéoclip du titre « Real Family ». Bourg de Camopi, 2019 (Images fixes extraites du vidéoclip produit par ATIPA RECORD)..... | 304 |
| Figure 54 – Un groupe de jeunes pose sur la piste d’atterrissage de l’aérodrome de Camopi (Image fixe extraite du vidéoclip « A potal da potali » (2017), réalisé par Olga SEDJERARI / MAKANAKOM SYSTEM)..... | 307 |
| Figure 55 – Une partie de l’orchestre lors d’une réunion de boisson. Village Saint Soi, septembre 2018..... | 316 |

Sauf mention contraire, les figures sont de Florent Wattelier.

