

MUSIQUE ET ALCOOL EN AMAZONIE DU NORD-EST

Jean-Michel BEAUDET

Pourquoi musique et alcool sont-ils fréquemment et si intimement associés ? Pourquoi est-il presque impossible de connaître la musique d'un peuple, de chanter avec des hommes, sans boire ? Que ce soit en Belgique, en Sicile, au Mexique ... mais aussi, là où les grandes religions révélées semblent interdire l'alcool, comme par exemple chez la plupart des peuples musulmans depuis la Turquie jusqu'à la Chine (1).

Sans prétendre pouvoir répondre à une question aussi générale (2), je me propose ici de l'aborder succinctement à partir de deux exemples pris chez des peuples du Nord-Est amazonien : les Wayâpi et les Kalina, respectivement tupi et karib des Guyanes.

Dans la plupart des grandes régions d'Amérique du Sud, et dans toute l'Amazonie du Nord-Est en particulier, les bières de manioc ou de maïs sont un bien d'échange essentiel, leur consommation collective est un acte d'union, et l'ivresse qu'elles provoquent, une valeur. Si dans les Andes, l'ivresse conduit à une communication avec les dieux (Saignes, 1989), chez les Wayâpi et les Kalina, comme chez tous leurs voisins des Guyanes, seuls les chamanes - spécialistes de la communication avec les êtres surpuissants - consomment (rarement) des substances dans le but de transformer leur état de conscience et d'orienter cette communication. Comme nous le verrons, la boisson dans les rituels peut être associée, avec la musique, aux morts récents comme chez les Kalina ou aux morts anciens comme chez les Wayâpi. Mais dans sa consommation la plus courante, la bière bue lors des réunions de boisson (au moins trois fois par semaine chez les Wayâpi de l'Oyapock), favorise d'abord et explicitement la communion sociale.

Lorsqu'une femme wayâpi (3) remonte de la rivière en tirant un seau d'eau, il importe de regarder qui prépare de la bière de manioc en même temps qu'elle. Est-elle seule ? Le grand pot qu'elle remplit suffira pour son mari, ses enfants, son beau-père peut-être. Sont-elles deux ou trois à remplir des "canots" ? Ce sera alors une petite fête organisée par une faction du village. Sont-elles six, sept ou huit avec autant de "canots" et de jarres ? Ce sera une "grande beuverie" à laquelle participeront les villages proches. Ces différents volumes de rencontre, de

fête, correspondent à différents types de lieux de préparation et de consommation, ainsi qu'à un protocole plus ou moins sensible. A cette part féminine des échanges, on peut associer les différentes productions musicales wayâpi qui sont essentiellement le domaine des hommes. Toutefois, si danser est impossible sans bière, sans *kasili*, la plupart des réunions de boissons se déroulent aujourd'hui sans danse; on ne peut donc affirmer une bijection de fait entre musique et bière, mais leurs fortes correspondances sont parfois ouvertement mises en jeu.

Comme l'a déjà noté Fucks (1988 : 152), lorsque l'on demande à un homme wayâpi si une fête a été réussie, si la musique était bonne, il répond : "Ah ! Oui ! Il y avait beaucoup de bière !", ou au contraire : "Non ... la bière était mal servie, je suis resté trop longtemps sans boire" ("trop longtemps" signifiant ici de dix à quinze minutes). Cette adéquation métaphorique (4) entre fête, bière et musique est clairement exprimée chez d'autres groupes de la région, en particulier chez les Kalina.

Les jugements sur la rencontre et sa musique s'expriment plus en termes de boire que de boisson : certes, les femmes critiquent entre elles le goût de la bière, mais les hommes commentent surtout la manière dont elle est servie, et particulièrement la régularité de sa distribution. Il s'agit là d'évaluer la programmation de la fête, programmation qui est un critère fondamental de caractérisation des cérémonies des basses terres d'Amérique tropicale. Or, ce qui est remarquable, c'est que cette programmation est marquée conjointement par la musique et par la bière. Voyons d'abord les cérémonies kalina.

Epe:kodono, la cérémonie de levée de deuil est la plus importante rencontre kalina, elle rassemble des centaines de personnes à qui leurs hôtes peuvent offrir jusqu'à deux mille litres de boisson. On peut diviser schématiquement la cérémonie en deux grandes séquences, avec deux productions musicales - une pour chaque séquence - et deux manières de boire : l'une, étale, pour toute la cérémonie et l'autre, concentrée, à l'articulation, à la ponctuation entre les deux séquences.

Pendant toute la durée de la cérémonie, ce sont des jeunes garçons et des jeunes filles de la maisonnée qui servent ces boissons, principalement de la fine bière de manioc mais aussi un peu de rhum et de vin, à tous les participants et invités de manière indistincte.

A une extrémité de l'auvent de réunion sont assis de six à dix hommes qui frappent des tambours (*samula*) pendus à une poutre, et qui chantent toute la nuit d'une voix très puissante. Devant eux, leur faisant face en lignes informelles, dansent en se pliant sur place une centaine de personnes, hommes et femmes, mêlés et se tenant par la main. De l'autre côté des danseurs, les deuilleuses (5) tournent en cercle en pilonnant des bâtons de rythme-hochet (*kalawasi*) et en chantant d'une voix plaintive et faible. Mais, progressivement, au cours de la nuit, leur chant va prendre de l'ampleur, leur cercle va s'agrandir de nouveaux danseurs et danseuses, leur danse va devenir plus rapide, plus rythmée, avec des figures plus complexes, des retournements et des sauts; et cela jusqu'au moment crucial de la cérémonie : jusqu'à ce que les deuilleuses brûlent les affaires du mort et aillent se baigner à la mer. C'est là, à la mer, au lever du jour, que

les deux musiques, celles des hommes et celles des femmes, vont s'unir. Tambours et chant des hommes d'un côté, hochets et plaintes des femmes de l'autre, formaient durant la nuit une véritable hétérophonie : les instruments, les thèmes mélodiques, les tempi, les structures des énoncés, la dynamique, les pas de danse, tout cela était distinct et indépendant. Lorsqu'à l'aube les deuilleuses vont à la mer, elles chantent toujours avec leurs bâtons de rythme-hochet, mais l'un des tambourinaires les suit en silence, puis, en jouant et chantant comme elles, les raccompagne trempées devant les tambours. A partir de ce moment, il n'y a plus qu'une seule musique, qu'une seule danse menée par les tambours auxquels se joignent un ou deux bâtons de rythme-hochet.

Avant cette première danse de la nouvelle journée, avant cette première danse où les deuilleuses libérées du deuil pourront danser devant les tambours avec leur cavalier attiré, celles-ci doivent être parées : assises sur les bancs zoomorphes sculptés et peints pour cette fête, leur frange est coupée, leur visage est peint d'un maquillage spécial au roucou, elles sont revêtues de leur plus beau costume, et littéralement couvertes de colliers de perles. En échange de ces ornements qui les exposent à l'admiration de tous, et pendant que leurs habilleuses et maquilleuses les parent et les complimentent, elles font offrir des boissons particulières à toute l'assemblée. Aujourd'hui, c'est une série d'alcools du commerce - rhum, whisky, vin rouge, vin mousseux, vin cuit, digestif, cocktail ... (6) - qui est offerte de manière groupée à chaque participant : il faut boire à la suite un verre de chaque chose. Cet incontournable tremplin d'ivresse tranche dans la distribution d'alcool de la nuit précédente et des journées qui vont suivre : cette distribution pour l'ensemble de la cérémonie doit être étale, la plus régulière possible.

Ainsi, dans cette cérémonie qui dure plusieurs jours, le point exact de la fin du deuil est nommé, pris en charge simultanément par un ensemble d'éléments à la signification complexe; parmi ceux-ci, une surenchère et une spéciation des parures corporelles, la sortie des bancs zoomorphes, et, un pic de distribution d'alcool ainsi qu'une transformation musicale : un "mariage" de la musique des hommes et des femmes dans un répertoire spécifique. Cette opposition entre ces deux manières de boire marque donc la division de la cérémonie en deux grands moments où la musique opère une disjonction puis une conjonction des genres.

Chez les Wayâpi aussi, les Calebasses de bière doivent être servies de manière continue, développant une manière de boire diffuse, étale : il ne doit pas y avoir d'interruption sentie par les buveurs, c'est-à-dire par tout le monde. De même, la musique collective doit être produite de manière ininterrompue lors de la fête. La musique ne doit pas s'arrêter plus de quelques minutes, juste pour laisser le temps aux musiciens de boire et d'uriner.

Cette circulation des liquides semble être peu formalisée. Lorsqu'un homme s'écarte de la réunion pour uriner, le plus souvent il le signale : *akaluta* "je vais uriner"; le plus souvent aussi, on urine à plusieurs : ceux qui buvaient ensemble urinent ensemble soulignant ainsi leur entente du moment. A ma connaissance, seul un grand cycle chanté mentionne, indirectement,



*Les femmes offrent de la bière aux danseurs.
(Wayâpi, cérémonie de l'éventail à feu, village de Trois Sauts, 1988, photo Michel Lucas)*





*Les danseurs servent les spectateurs.
(Wayâpi, cérémonie de l'éventail à feu, village de Trois Sauts, 1988, photo Michel Lucas)*

cette circulation des liquides : une strophe du chant des papillons dit : "Sur notre urine, ils viennent les papillons !" (7).

La bière est nommée dans le titre de quelques pièces de musique orchestrale; par exemple, la dernière pièce de la suite *tuleâkâ* s'intitule *kasilikule* "il n'y a plus de bière", qui est la formule rituelle accompagnant la dernière calebasse servie; pendant cette pièce, les danseurs tournent autour d'un seau rempli de bière. Mais surtout la boisson est intégrée dans le programme strophique des grands cycles chantés. Ces grands chants, qui constituent le répertoire le plus valorisé par les Wayâpi de l'Oyapock, ont pour nom générique *kâwêy'u* qui signifie littéralement "grande bière de manioc". *Kâwêy'u* est un terme archaïque qui accentue le caractère tupi de ces danses ainsi que leur ampleur. Les plus importantes de ces danses sont introduites par quatre strophes de présentation aux âmes des ancêtres qui sont invités à boire :

"Apportez, apportez donc de la bière !"

"On fait asseoir les grands-pères.

C'est la bière qui fait asseoir feu les grands-pères.

On fait asseoir les grands-pères.

C'est la vue de la bière qui fait asseoir feu les grands-pères.

C'est autour de la bière qu'ils s'asseoient, feu les grands-pères".

(première et quatrième strophe de l'introduction au chant des Grands Poissons *pilau*) (8).

A la différence des Wayâpi du Sud pour qui "la danse collective est un mode privilégié de communication avec les morts" (Gallois, 1988 : 192), pour les Wayâpi du Haut Oyapock, cette communication avec les morts, ces chants et cette bière pour les ancêtres sont limités, circonscrits explicitement, à ce prologue, tandis que le corps principal de la cérémonie se présente surtout comme une définition de l'environnement naturel.

Dans toutes les danses des poissons, les danseurs-chanteurs - instrumentistes sont eux-mêmes, par leur masque en écorce teinte, par le nom de leurs instruments et par leurs mouvements chorégraphiques, des poissons à qui, comme disent les paroles du chant, "on donne à boire l'écume de la rivière"; alors, les serveuses offrent de la bière aux danseurs. Mais cette écume est celle du poison de pêche, et les danseurs chantent :

"Qu'est-ce qui m'a rendu comme ça ? (éivré)

C'est la plante parfumée qui m'a fait ça.

C'est le poison de pêche *salisali* qui m'a fait ça".

Puis, plus tard, dans une autre séquence de la danse, c'est au tour des danseurs-poissons de servir des calebasses de bière aux spectateurs; la musique et les musiciens prennent alors directement en charge, réorientent pour un moment, la circulation des fluides.

Ainsi donc, chez les Wayâpi, comme chez les Kalina, musique et alcool structurent conjointement les séquences de la cérémonie, mais aussi, cet échange formalisé entre la bière des femmes et la musique offerte par les hommes contribue à la définition des genres.

A la fin du XVIème siècle déjà, le célèbre chroniqueur Jean de Lery prenait la peine de décrire avec précision la "façon de boire des Américains". Il notait que chez les Tupinamba de la côte du Brésil, préparer les boissons fermentées était exclusivement le "métier" des femmes, et qu'elles servaient ce breuvage - ce "caouin" - lors des cérémonies ... "ainsi que les hommes en dansant passent les uns après les autres auprès d'elles, leur présentant et baillant à chacun en la main une de ces grandes gobelettes toutes pleines, et elles-mêmes, en servant de sommeliers, n'oubliant pas de chopiner tout autant: tant les uns que les autres ne saillent point de boire et trousseur cela tout d'une traite ..." (Lery, 1580 : 126-127).

Cette description d'un "caouinage" s'appliquerait point par point aux Wayâpi d'aujourd'hui. Chez les Wayâpi, la bière est entièrement un produit féminin : l'origine de la bière et des plantes cultivées est attribuée à une grand-mère mythique (9), le manioc et le maïs sont cultivés dans les jardins qui sont le domaine des femmes, les bières sont préparées, brassées et servies par les femmes pour qui c'est la production la plus valorisée. Inversement, la musique, et en particulier la musique collective, est produite par les hommes : ce sont eux qui fabriquent et jouent les instruments, ce sont eux qui choisissent et mènent les danses, les femmes n'étant que des cavalières qui, comme disent les hommes, "peuvent chanter avec les hommes si elles le désirent". Par contre la décision de réaliser une fête avec de la musique est prise collectivement : qui va mener la danse ? qui va servir à boire ? Ainsi, toute cérémonie wayâpi peut aussi se définir comme un échange entre les hommes et les femmes de leur production la plus prestigieuse. Chez les Wayâpi du Sud, ces rôles semblent relativement systématisés : "Normalement, la maîtresse de la bière et le maître de la cérémonie appartiennent au même groupe résidentiel, représentant l'union entre la soeur et le frère ... Autour de cette paire ... s'organise la collaboration entre affins, ciment de la vie sociale" (Gallois, 1988 : 154). Chez les Wayâpi du Nord, cette définition des genres dans la fête est plus globale, moins formelle, mais on y retrouve l'opposition mise en lumière par Levi-Strauss à propos des Sherente du Brésil central :

<u>Lagenaria</u> (courge)	<u>Crescentia</u> (calebasse)
Venus	Jupiter
grande planète	petite planète
Soleil	Lune
homme	femme

(d'après Levi-Strauss, 1966 : 391-395)

Chez les Wayâpi, la bière est servie dans des calebasses, tandis que deux importantes flûtes dans les danses des poissons comportent un résonateur en courge; ces résonateurs ont

dans l'orchestre un effet acoustique presque imperceptible, ils opèrent d'abord comme marqueurs visuels des deux danseurs qui encadrent le meneur, et comme "contenant d'air"; ils peuvent ainsi être interprétés selon une relation d'opposition avec le service de la boisson :

<u>Lagenaria</u>	<u>Crescentia</u>
musique	bière
hommes	femmes

Cette définition des genres dans le rituel, pour laquelle l'ethnologie a préféré la notion de complémentarité à celle d'opposition (voir entre autres Gourlay, 1975; Menget, 1984), s'exprime bien entendu de manière très variable selon les peuples. Notre exemple de l'association entre la musique et la boisson chez les Wayâpi et chez les Kalina présente les différences suivantes :

	bière		musique	
	récolte			
<u>Wayâpi</u>	préparation	femmes	préparation	hommes
	service		production	
	récolte	femmes	préparation	hommes
Kalina	préparation	femmes et	production	hommes
	service	hommes		femmes

Ces différences entre Wayâpi et Kalina - qui n'ont eu de contacts directs entre eux qu'en cette fin du XXème siècle - peut être étendue en une distinction géographique incluant les nations voisines (Emerillon, Wayana / Palikur, Arawak) (10) :

	bière	musique
Haute Guyane	femmes	hommes
Côte guyanaise	<u>femmes</u> et hommes	<u>hommes</u> et femmes

Mais, même si d'un peuple à l'autre ces relations de genre sont exprimées sous différents choix de contrastes, partout, les femmes restent maîtres d'oeuvre dans le domaine culinaire, tandis que les hommes restent maîtres d'oeuvre dans le domaine acoustique.

Programmation conjointe de la cérémonie, définition rituelle des genres, pourquoi musique et alcool sont-ils si intimement associés dans ces actes fondamentaux ? Dans les représentations amérindiennes, l'un et l'autre sont en définitive perçus comme des agents de

transformation (voir Seitz, 1981); transformation d'un comportement, d'une relation ou d'un statut; transformation sensible, émotionnelle, cognitive de la personne; transformation de la personne dans son groupe, et transformation du groupe associée à la fierté et au prestige de celle qui offre la bière, de celui qui offre la musique.

Jean-Michel BEAUDET
UNIVERSITE DE PARIS X

REFERENCES

AHLBRINCK W.- 1931, *Encyclopaedie der Karaïben*. Amsterdam (traduction en français : Paris, 1956).

BEAUDET Jean-Michel.- 1980, *Wayâpi - Guyane*. Disque Orstom - Selaï, CETO 792, Paris.

FUCKS Victor.- 1988, "Music, Dance, and Beer in an Amazonian Indian Community", *Revista de Musica Latino Americana* 9/2 : 150-186.

GALLOIS Dominique.- 1988, *O Movimento na cosmologia waiâpi : criação, expansão e transformação do universo*. ms. Thèse de Doctorat, São Paulo.

GOURLAY Ken.- 1975, *Sound-Producing Instruments in Traditional Society. A Study of Esoteric Instruments and their Role in Male - Female Relations*. Port Moresby, New Guinea Research Unit, The Australian National University.

GRELAND Françoise.- 1982, *Et l'homme devint Jaguar. Univers imaginaire et quotidien des indiens wayâpi de Guyane*. Paris, L'Harmattan.

LERY Jean de.- 1580, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. N.ed. 1975, Librairie Droz. Genève.

LEVI-STRAUSS.- 1966, *Du miel aux cendres*. Paris, Plon.

MENGET Patrick.- 1984, "Delights and Danger. Notes on sexuality in the Upper Xingu" dans K.M. KENSINGER (ed.).- *Working Papers on South American Indians*, Vol. 5 : 4-11.

RIVIERE Peter.- 1969, *Marriage among the Trio*. Oxford, Clarendon Press.

SAIGNES Thierry.- 1989, "Borracheras andinas : Por que los indios ebrios hablan en espanol?", *La Revista Andina*, 7/1 : 83-127.

SEITZ Barbara.- 1981, "Quichua Songs to Sadden the Heart : Music in a Communication Event", *Revista de Musica Latino Americana*, 2/2 : 223-251.

SCHOEPF Daniel.- 1979, *La marmite wayana. Cuisine et société d'une tribu d'Amazonie*. Genève. Musée d'Ethnographie.

NOTES

1) Lorsque l'interdit est effectif, il est remarquable qu'alors il soit parfois directement associé au rejet de certaines pratiques musicales : "Voici encore un texte concernant les Almoravides, propagateurs de l'Islam en Mauritanie : Abd Allah b. Yasin, après avoir conquis Sijilmasa, demeura dans cette ville jusqu'à ce qu'il eût amélioré la situation et qu'il eût fait cesser les abominations qu'il y constata; il proscrivit les flûtes et les instruments de divertissement musical; il incendia les maisons où l'on vendait des boissons fermentées ... il effaça tout ce que le Livre et la Coutume font un devoir d'effacer". Ahmed ben Khaled En-Naciri Es-Slaoui (cité par Michel Guignard : *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, Paris, 1975).

2) d'autant que je n'ai pas procédé sur le terrain à une ethnographie systématique concernant ce thème.

3) Tupi demeurant sur le fleuve Oyapock en Guyane Française, et sur les fleuves Jari et Amapari au Brésil.

4) Adéquation qui doit correspondre aux règles de l'échange. Mais quelle est la place de la musique dans ce jeu ? Quelle serait la valeur herméneutique des notions de l'économie pour l'anthropologie musicale ? C'est un domaine qui, à ma connaissance, est peu ou pas étudié; Seeger (1987 : 5) propose un tableau de la structure générale d'une cérémonie *suya* (ethnie de langue gé demeurant sur le Haut-Xingu au Brésil), avec répartition dans le temps et intensité des différentes activités (chants, distribution de nourriture, préparations des parures corporelles ...), mais il nous manque encore une étude précise qui, dans un rituel, analyserait par exemple les rapports de temps consacré à la nourriture, à la boisson, aux paroles formelles, à la danse, à la musique (comprenant la préparation, l'exécution, les commentaires).

5) Des hommes peuvent choisir de marquer le deuil mais ils sont toujours nettement minoritaires.

6) La nature exacte de ces boissons semble être relativement aléatoire; ce sont les consanguins proches de chaque deuilleuse qui choisissent et lui offrent ces alcools en fonction de leurs propres préférences et des modes locaux : en 1988, on ne manquait pas d'offrir de la Marie Brizzard "parce que les femmes aiment ça". Il est possible qu'anciennement, *payawar*, une variété particulière de bière ait joué ce rôle; c'est une bière que je n'ai jamais vu fabriquer, mais, très valorisée, elle est fréquemment louée pour son poids exceptionnel en alcool (voir aussi Ahlbrink, 1931 : article *paya*).

7) Par contre, cette circulation des liquides prend une forme systématique chez les Wayana, voisins caribes des Wayâpi : "Après avoir bu et en s'aidant ou non de la main, on se contracte l'estomac et on expulse par grands jets le trop plein de boisson. Puis l'on reboit et l'on recommence. Boire beaucoup, donc dégurgiter beaucoup, ne manque pas d'apporter un certain prestige à son auteur. En tout cas, chaque dégorgement est salué par des exclamations admiratives au sein de l'assemblée des convives" (Schoepf, 1979 : 16).

8) cf. disque *Wayâpi - Guyane*.

9) Ce mythe d'origine est publié dans Grenand F., 1982 : 182-185.

10) On serait tenté d'élargir cette distinction à toutes les Guyanes, mais les Tiriyo (voisins occidentaux des Wayana) semblent mettre en jeu dans leurs principaux rituels des rapports très complexes entre danser et boire, entre hommes et femmes, rapports qui ne peuvent être réduits à des oppositions simples (voir Rivière, 1969 : 241-258). Il n'est toutefois pas inconcevable qu'une analyse précise et complète permette de mettre en lumière un système régional musique-boisson.