

Kāwēy'u, les grands chants wayāpi

Jean-Michel Beudet

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beudet. Kāwēy'u, les grands chants wayāpi. Les Cahiers Scientifiques du Parc Amazonien de Guyane, 2018, pp.131-134. hal-02319166

HAL Id: hal-02319166

<https://hal-univ-paris10.archives-ouvertes.fr/hal-02319166>

Submitted on 17 Oct 2019

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.

Kāwèy' u : les grands chants Wayāpi

Jean-Michel Beaudet¹

1 Laboratoire de recherche MINEA, Université de Guyane, jeanmichelbeaudet@yahoo.fr

Résumé

Ce projet vise à documenter et à favoriser la transmission du patrimoine culturel Wayāpi lié aux chants. Par le biais d'ateliers d'ethnomusicologie tenus à Trois-Sauts (commune de Camopi) associant transcription et traductions des chants, enregistrements et organisations de sessions collectives de chant, les experts locaux, détenteurs des savoirs relatifs aux chants Wayāpi, transmettent le répertoire aux jeunes générations.

Mots clés

Ethnomusicologie, Wayāpi, Amérindiens, Parc amazonien de Guyane, Recherche-action, Camopi, Trois-Sauts.

Présentation

Naissance d'un projet

Entre les années 2006 et 2010, des hommes importants de Trois-Sauts ont à plusieurs reprises manifesté le souhait que soient organisés des ateliers favorisant la transmission active des répertoires chantés et instrumentaux. En 2011, nous avons défini ce programme et mis en place le budget. Ainsi, le programme a pu démarrer effectivement en 2012. Entre juin 2012 et août 2017, cinq groupes d'ateliers ont été réalisés, pour une durée de quatre mois effectifs au total.

Le programme s'est d'emblée défini comme une recherche-action organisée autour d'ateliers. Ces études concernent aussi les processus de connaissance, de transmission, de reconnaissance, de dissémination (entre les villages du sud de la Guyane) et de diffusion (hors du sud), qui sont pris en main collectivement par tous les acteurs.

Les ateliers contribuent à entretenir une dynamique dans les villages, un intérêt, un foyer d'échanges autour des répertoires chantés. Ils participent aussi à la formation des jeunes gens qui trouvent ainsi un lieu de mise en œuvre de leurs acquis scolaires, leur propre culture étant le sujet de cette réalisation. L'ensemble peut enfin se définir comme un travail de restitution et de réappropriation.

On peut qualifier cette démarche « d'ethnomusicologique », car ces ateliers sont autant d'actes de traduction (interculturalité) : wayāpi – français – portugais ; oral – écrit ; automusicologie intergénérationnelle ; enregistrement sonore.

Ce programme s'inscrit également dans un mouvement général actuel et fort, qui va de « l'oral » vers davantage d'écrit et vers une appropriation des moyens informatiques au sein de groupes culturels qui, jusqu'aux générations actuelles, privilégient la transmission orale de leurs connaissances.

Partenaires

Des partenariats, tant en termes scientifiques que financiers et logistiques ont permis la réalisation du programme.

Les partenaires sont les suivants :

- L'Université de Guyane, et plus précisément son équipe d'accueil MINEA (initialement CADEG-CRILLASH) avec Serge Mam Lam Fouck, Apollinaire Anakesa, Isabelle Hidair.

- La Direction des affaires culturelles de Guyane, avec Reine Prat, Michel Collardelle et Thomas Mouzard.

- Le Parc amazonien de Guyane, avec Marion Trannoy, Bertrand Goguillon, Claire Couly et Céline Frémaux.

- Le CREM (Centre de Recherche en Ethnomusicologie – LESC CNRS, Université Paris Nanterre), directrice Aurélie Helmlinger.



Un atelier à Trois-Sauts, août 2014. © Claire Couly, PAG.

La méthode

Les acteurs

Les participants aux ateliers sont des habitants des villages du haut Oyapock : ĩtuwasu (village Roger), Ilipala, Zidock, Lipolipo, Alamilã, Kalanã, Miso, Pina, Yawapa, Kumalawa.

Ils composent les trois groupes suivants :

- Les savants, soit une quinzaine de personnes : Alasuka, Alewi, Ilipe, Io, Jacky Pawe, Kuyuli, Papa Mili, Pilolo, Robert Yawalu, Tatu, Tu'a, Wilapile, Walaku, Breteau Jean-Baptiste, Raoul Mata.

Cette participation était à géométrie variable, selon les compétences et les disponibilités de ces savant.e.s. Trois d'entre eux sont décédés ces dernières années.

- La génération des 30-45 ans, soit une quinzaine de personnes également : Max Toweya, Pascal Pilãtã, Luc Lassouka, Akikãtawã, Yaneya, Yu'itawã, Tukã, Kunolo, Akala, Frédéric Lassouka, Salala, Akikã, Jérémie Mata, Yves Kuyuli, Jean-Michel Miso.

- La génération des 18-30 ans : La mobilisation de cette « génération » a constitué une relative faiblesse

dans la réalisation du programme. En effet, très peu de jeunes gens ont participé de manière régulière et substantielle aux différents ateliers. Citons parmi ceux qui ont eu une participation irrégulière : Erwan Miso, Marius Zidock, Pierre Lassouka, Fabrice Miso, Silvio Miso, Loïc Zidock, Jean-Marc Zidock.



Cérémonie de la danse Pakou : grand chant dansé à Trois-Sauts, mené par Jacky Pawe. Cette cérémonie a été donnée à l'occasion du départ des danseurs pour Paris, dans le cadre du festival de l'imaginaire 2011. © Guillaume Feuillet, PAG

Les ateliers

Trois volets ont été développés au sein des ateliers :

- Transcription et traduction des chants : trente chants ont été traduits. Nous avons évalué l'ensemble du répertoire à quarante chants pour le haut Oyapock. Certains chants n'ont pas pu être interprétés et enregistrés parce que ceux qui en étaient les dépositaires sont décédés. D'autres chants n'ont pas été interprétés parce que leur mise en œuvre pouvait présenter des risques d'ordre religieux pour l'ensemble de la communauté (chants du vautour *uluwu*, de l'aigrette *wilāsī*, par exemple).

- Enregistrements en vue de compléter le corpus déjà archivé et conservé au laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS (CREM/LESC - Nanterre), à l'UG (Equipe d'accueil MINEA, anciennement CADEG), et enfin à la BnF (Paris). Les nouveaux enregistrements sont archivés au fil de l'eau au Crem - CNRS, et pourront être à leur tour conservés dans les archives audio-visuelles de l'équipe d'accueil Minea ainsi qu'au Parc amazonien de Guyane.

- Sessions collectives de chant : transmission orale, directe, actuelle, prenant une forme ancienne de transmission. Chanter hors cérémonies, pour apprendre, est en effet une forme de transmission ancienne, datant au moins des années 1950-1960. Il est dit que les grands chanteurs Yakanali et Pawe ont beaucoup pratiqué cette forme de transmission.

La manière de chanter en atelier a les caractéristiques suivantes :

- la voix a une texture quotidienne, elle n'est pas timbrée de manière particulière comme pour les cérémonies dansées ;

- le chœur chante selon un unisson tuilé, c'est-à-dire que les chanteurs ne démarrent pas nécessairement exactement en même temps, mais qu'ils se rejoignent rapidement pour former un unisson souple.

En revanche, pendant les cérémonies, l'interprétation suit une forme responsoriale soliste – chœur, où le chœur est à l'unisson. Cette succession soliste – chœur est suivie d'un cri à l'unisson, qui n'est pas présent lors des répétitions.

Lorsqu'on désigne ces répétitions, on dit : *oyēngate*, « ils ont seulement chanté » (sans instruments de musique, sans danser), *oyēnga apīkale*, « ils ont chanté assis ».

Certains grands chants comme le palmier *wasey*, le rapace *tawato*, le poisson *walapa*, ont été rechantés plusieurs fois d'un cachiri à l'autre. D'autres chants, « inouïs », ont été interprétés pour la première fois depuis cinquante ans lors de ces répétitions. Ainsi, les poissons *pilata'ita*, les hottes *panākū*, le poisson *tukunale*. Alors, Jacky Pawe le premier veillait à ce que l'enregistrement soit de qualité. Toutes ces répétitions ont elles-mêmes été l'occasion de nombreux commentaires sur les chants et les danses.

L'ensemble du travail avait commencé, en 2012, par une écoute et une traduction du chant du poisson *walapa*, interprété par Tāmū Kolokolo au village Roger, et enregistré en 1977 par J.-M. Beaudet. Il y avait clairement dans cette première séance de travail, une part importante de restitution. Restitution active, ou plutôt qui a été le support d'échanges intenses sur l'origine de ces chants, et sur leur langue.

En général, alors que nous commençons à traduire le matin, en étant juste le noyau de départ (par exemple, Jacky Pawe, Luc Taitetu, Jérémie Mata et Jean-Michel Beaudet), assez rapidement s'agrégeaient aux discussions, des femmes, des jeunes filles, d'autres hommes, qui tous prenaient une part très active à cette écoute commentée. Tout au long de ces années, lors des écoutes publiques, et lors des tentatives de traduction par plusieurs personnes, ces chants ont œuvré comme des témoins culturels. Ils ont produit de la reconnaissance, et, simultanément, de la connaissance historique, linguistique, sociale, poétique. Les femmes se sont révélées particulièrement intéressées, elles venaient parfois hors atelier demander à réécouter certains chants qu'elles choisissaient, semble-t-il, dans une interprétation par un de leurs parents proches.



Cérémonie de la danse Pakou : grand chant dansé à Trois-Sauts, mené par Jacky Pawe. Cette cérémonie a été donnée à l'occasion du départ des danseurs pour Paris, dans le cadre du festival de l'imaginaire 2011. © Guillaume Feuillet, PAG

Ce travail a donc croisé « répétition » et « traductions ». Les ateliers sont distincts mais ces deux opérations se réalisent dans l'un et l'autre : Jacky Pawe donne des éléments de traduction ou de compréhension aux autres chanteurs lors des répétitions. Tandis que lors des traductions, les maîtres de musique chantent aussi, on écoute, et ceux qui sont présents -une douzaine chaque fois- apprennent ou réapprennent le chant.

De manière stimulante pour tous, ces ateliers posent dans leur ensemble plus de questions qu'ils ne ferment les répertoires [« c'est comme ça, ça veut dire ça »]. Des questions sur le sens des mots, mais en même temps sur les différentes « langues » (ancienne, récente, régionales, poétiques, mélangées) ; des questions sur les différentes versions, sur la structure des chants et des répertoires, ou, je préférerais dire, sur les rapprochements et les distances entre les différents chants (*instrumentarium*, présence ou absence d'un prélude nocturne, opposition nuit/jour, phrases introductives, tempi, éléments récurrents, absences récurrentes, etc.). Ces questions étaient soulevées et parfois traitées aussi bien en cours de traduction que lors des répétitions.

Les ateliers peuvent être l'occasion de gloses, de commentaires sur l'histoire de tel ou tel chant, sur les hommes qui l'ont porté et recréé, sur ses variantes (d'un groupe de résidence à l'autre) : l'occasion en somme d'une auto-musicologie renouvelée.

Les résultats

Les enregistrements

Les enregistrements sonores anciens (1977-1981) furent réalisés grâce à des magnétophones à bobines (de marque Uher, puis Nagra). Entre les années 1990 et 2005, j'ai réalisé avant tout des captations vidéo, et depuis 2012, dans le cadre de ce programme, tous les enregistrements étaient exclusivement sonores et réalisés avec des enregistreurs numériques (Nagra, Zoom).

Tous ces enregistrements sont archivés au Laboratoire d'ethnomusicologie (LESC – CNRS) à Nanterre, et disponibles sur la plate-forme *Telemeta*, accessible via Internet. De plus, la grande majorité de ces enregistrements est archivée aussi à la BnF et à l'Université de Guyane (équipe d'accueil MINEA).

Chaque année, étaient distribués entre six et neuf clefs USB comprenant chacune des « playlists » différentes, composées chacune majoritairement de chants anciens ou plus récemment enregistrés, chants déjà travaillés ou en cours de traduction, mais comprenant aussi quelques musiques non wayāpi, « pour les jeunes ». En effet, il nous semble crucial de ne pas conforter une opposition artificielle mais bien présente, entre une musique dite « traditionnelle », qui serait la musique des vieux, et les musiques importées, empruntées, qui seraient celles des jeunes. Ces clefs USB ont toujours été très appréciées et commentées, et constituent un support très pratique, léger, qui circule aisément. Elles sont apparues comme les outils

principaux d'acquisition et de circulation des musiques et des images (on ne doit pas cependant omettre d'autres supports d'écoute : certaines années le petit haut-parleur portatif, comportant ou non une mémoire de stockage des musiques était à la mode parmi les jeunes gens). Les choses, surtout en matière de reproduction du son, peuvent changer assez vite, parfois d'une année sur l'autre. L'objectif de l'utilisation de ces supports numériques est que les jeunes gens, entre 15 et 25 ans, pourraient ainsi prendre une part active à la transmission. C'est vraisemblablement un des motifs de leur demande : ne pas être, a priori, considérés seulement comme des récepteurs d'un savoir -musical, poétique et chorégraphique- qui viendrait en sens unique du passé. Dans cette perspective nous avons procédé, en 2017, à un premier sondage sur l'utilisation des outils électroniques par les jeunes gens (ordinateurs, smartphones, haut-parleurs bluetooth, amplificateurs, etc.). Quel matériel est utilisé ? Quels répertoires musicaux sont échangés, et comment ? Ces supports facilitent-ils la création musicale ?

Le cahier de chant

En 2012, lors des soirées de répétitions de chants, certains jeunes gens de la génération des vingt ans, avaient demandé à disposer des paroles des chants par écrit. Entre novembre 2012 et Juin 2013, j'avais donc « mis au propre » toutes les traductions disponibles, et les avais imprimées ensemble sur un « cahier de chants, *yenga kaleta* ». En juillet 2013, sept exemplaires de ce cahier ont été montés à Trois-Sauts, et distribués en quelques jours. Ils ont eu beaucoup de succès, la demande était forte, et, avec Luc Lassouka, nous avons prévu d'en imprimer d'autres exemplaires sur place. Cette forme de restitution est intéressante car elle a montré que « le papier » a encore beaucoup de prestige, même auprès des très jeunes, et cela malgré leur usage de l'ordinateur.

Chaque année, j'ai ainsi procédé à la mise au propre des traductions réalisées pendant l'été précédent, puis j'ai composé un nouveau cahier de chant, mis à jour. Celui-ci a été chaque fois imprimé en plusieurs exemplaires qui ont été distribués à Trois-Sauts. Précisons que cette « mise au propre » prend beaucoup de temps : si, par exemple, la transcription et la traduction d'un chant occupe à Trois-Sauts une demi-journée de travail en atelier, la vérification des textes, leur mise en strophes, peut prendre plus d'une semaine. D'année en année, le *Cahier de chant* a pris de plus en plus d'importance, non seulement en volume avec l'avancement de la traduction des chants (il fait aujourd'hui plus de 120 pages), mais surtout en termes de demande, d'intérêt de la part des anciens comme des jeunes gens, des femmes et des hommes mûrs. Il y eut par exemple une demande de réaliser une répétition en s'appuyant sur le cahier de chants, et le résultat fut jugé très positif.

Perspectives

Au cours des réunions de boisson, nous avons plusieurs fois, plusieurs années, parlé de la suite possible pour ce programme : sous quelles formes, et pour qui, devra être publié, mis en circulation, le travail réalisé lors de ces ateliers ?

Les différents participants à ce programme ont affirmé la nécessité de publier ces chants sous deux formes, distinctes et associées : publier un livre - CD d'une part, mais aussi les présenter sur un site internet associant textes écrits, enregistrements sonores et vidéo, iconographie variée. Néanmoins, cette dernière possibilité apparaît comme très coûteuse et difficile à mettre en place. Il faudra donc nous ranger à un système de présentation numérique plus simple.

Enfin, a été prévue la possibilité d'organiser dans les années qui viennent des ateliers de musique instrumentale qui devraient s'ajouter aux répétitions de chants. Il s'agit des orchestres de grandes clarinettes en bambou, *tule*. Les gens de l'Oyapock en sont de grands spécialistes, leur répertoire comprend huit suites orchestrales, sans compter les variantes. Néanmoins, on peut dire que la pratique de cette musique orchestrale est menacée. La mise en place d'ateliers de transmission de ces répertoires est donc urgente, car outre une diminution effective de la pratique, plusieurs maîtres de musique sont décédés ou très affaiblis. Après conversation avec les responsables culturels de ces villages il est apparu que deux types d'ateliers seraient nécessaires, ou plutôt des ateliers dirigés vers deux publics différents : les scolaires pour lesquels il conviendrait de mettre en place leur réalisation à l'école, pour les CM1 – CM2, et, d'autre part pour les générations des 16-29 ans et 30-45 ans.



Une séance de tule (dessin d'enfant, Trois-Sauts 2004)