

Images et langage dans la musique instrumentale rituelle Kuikuro (Brésil) : un modèle amazonien de la mémoire musicale.

*Projet de recherche de Tommaso Montagnani pour un post-doctorat du Labex CAP sur le thème « **Processus créatifs, processus cognitifs** ».*

Unités de recherche d'accueil souhaitées : MQB, IRCAM, INHA, IIAC

Mon projet de recherche a pour but l'analyse et la description de la phase d'apprentissage des musiques rituelles des Kuikuro du Haut-Xingu. Plus précisément, je souhaite étudier les mécanismes de la mémoire musicale maîtrisés par les spécialistes des rituels kuikuro. Les musiques qui feront l'objet de mon analyse seront celles des flûtes masculines Kagutu ; il s'agit du nom que les Kuikuro donnent au trio de flûtes en bois très répandu parmi les populations xinguanienues ; dans la même région, Piedade (2004) a consacré son travail à la version Wauja de ce complexe, les flûtes *Kawokà*. La musique de flûtes est organisée en suites, chaque suite comptant un nombre variable de pièces allant d'un minimum de 10 à un maximum de 81 dans le cas kuikuro.

Une pratique très répandue parmi les musiciens kuikuro de flûte kagutu est l'utilisation d'images et d'éléments linguistiques dans la mémorisation de répertoires qui sont souvent très vastes et complexes. Mon travail s'appuie sur l'analyse de données provenant de deux voyages de terrain pendant lesquels je me suis soumis moi-même à l'apprentissage de la musique de kagutu, mon but étant le développement d'une théorie d'interprétation des images mentales décrites par les musiciens comme grilles mnémoriques qui aident et guident le flûtiste.

De plus, je souhaite montrer la façon dont les images et les éléments linguistiques (syllabes, noms propres, textes) sont utilisés de façon combinée dans le même acte de remémoration : dans la mémoire musicale kuikuro, des syllabes ou des noms assument une valeur iconique et se superposent aux images qui leur servent de grille mnémorique. Des syllabes dépourvues de sens sont utilisées dans l'apprentissage de la musique de flûtes de façon très codifiée, en formant des séquences métalinguistiques dans lesquelles on peut identifier des indications musicales concernant le mouvement de la mélodie.

L'image mentale employée est conçue comme un support sur lequel on projette et dispose des informations sonores dans le but de créer le sens musical et de mettre en œuvre la fonction rituelle de la pièce. Les sons sont conçus par les musiciens kuikuro spécialistes des

rituels comme des éléments à placer tout au long d'un parcours qui permet à la fois de mémoriser les pièces musicales et leur séquence. Ce parcours mental imagé est donc un guide pour les activités de remémoration et de disposition dans l'espace sonore du corpus de mélodies et de chants appris. Les composants du « texte » oral (la musique dans le cas Kuikuro) sont placés dans l'espace sonore suivant les contours de l'image qui possède des traits fixes et une souplesse permettant une adaptation selon le degré de complexité de la pièce.

Dans une deuxième étape de mon projet de recherche, je compte établir un schéma comparatif en effectuant un rapprochement avec les études sur la mémoire musicale au moyen-âge. Comme Busse-Berger (2005) a pu le montrer, les techniques de mémorisation des chants grégoriens étaient aussi fondées sur la mise en relation entre les syllabes indiquant les intervalles et un espace mental, un parcours, visualisé sur la paume de la main. Les apprentis entonnaient les intervalles musicaux en utilisant la paume comme support visuel guidant l'exécution chantée d'une séquence de notes. On assiste donc à une mise en relation d'éléments linguistiques (des syllabes représentant des hauteurs musicales) avec un espace-support. Plusieurs aspects de ce procédé présentent des analogies avec les pratiques mnémoniques musicales que j'ai pu observer chez les Kuikuro.

Une autre question de mémoire qui se pose dans l'étude des musiques rituelles du Xingu est celle de la séquence des pièces, de l'ordre dans lequel elles doivent être exécutées. Les musiques kuikuro des flûtes kagutu exigent des spécialistes d'apprendre par cœur un nombre important de pièces musicales ainsi que de savoir les placer dans un certain ordre et à l'occasion de modifier la séquence rituelle, toujours selon des critères préétablis. Par exemple, pendant le rituel le flûtiste doit souvent opérer un choix entre deux ou trois suites. Là encore, c'est la visualisation d'un parcours qui guide l'exécution : tout au long de ce parcours mental, les noms des suites sont disposés chacun à sa place. Les noms eux-mêmes guident souvent l'exécuteur à la fois dans la remémoration du contenu musical de la suite et de la direction à prendre dans le parcours mental qui sert de grille mnémonique : certaines suites sont ainsi appelée « a droite » ou « à gauche » ou « tout droit ». L'organisation du son dans un espace mental opère donc sur trois niveaux : au niveau mélodique, au niveau structurel de la pièce et au niveau de la séquence de pièces et de suites.

La phase d'apprentissage est le moment où le musicien apprenti reçoit les informations nécessaires à la mise en œuvre de ce système de mémoire musicale qui guidera sa performance lors du rituel. Contrairement à d'autres musiques considérées moins complexes

par les Kuikuro, l'apprentissage de Kagutu se fait dans le cadre d'une relation exclusive maître/élève. La flûte n'est pas utilisée pendant les premiers mois de l'apprentissage. L'élève doit d'abord connaître et avoir mémorisé un nombre important de pièces. Le son de l'instrument est donc remplacé par une technique vocale qui prévoit l'utilisation de certaines syllabes selon un principe très codifié ainsi que de gestes correspondant à des images mentales de la structure de la pièce. Chaque pièce est composée par deux types de phrases musicales : la base (*iina*) et la rupture (*itsikungu*). L'alternance de ces deux parties doit suivre une séquence ordonnée propre à chaque pièce. La séquence correcte doit être maîtrisée par le musicien afin de pouvoir « recomposer » la pièce à partir des éléments mémorisés.

Chaque pièce a sa propre rupture et de nombreuses pièces en possèdent plusieurs ; contrairement à la base, chaque rupture est unique et elle n'apparaît qu'une fois dans le répertoire entier. La rupture est plus courte et elle est conçue comme un éloignement, un détachement de la base, à laquelle on revient toujours après chaque exposition de la rupture.

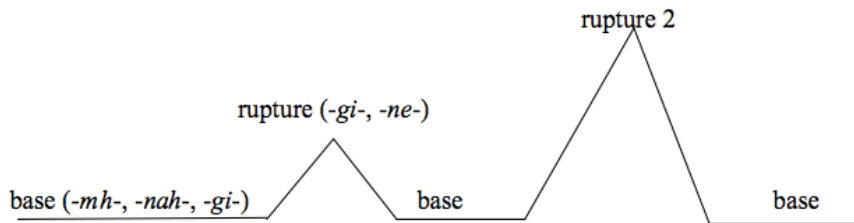
La séquence de syllabes utilisée dans la technique vocale d'apprentissage est la suivante :



La syllabe *-mh-* est associée à la note *do*, *-na-* à la note *ré*, *-gi-* à la note *fa* et *-ne-* à *sol* bémol et *sol* (rarement utilisé). La base est toujours bâtie sur les notes *do*, *ré* et *fa* (*mh*, *na*, *gi*), tandis que la rupture emploie principalement *fa*, *sol* bémol et *sol*. Dans la rupture *ré* est aussi parfois utilisé.

Pour expliquer aux élèves ce concept fondamental pour la compréhension et l'apprentissage de la musique kagutu, les maîtres flûtistes emploient des gestes dont le but est celui de transmettre les images mentales qui servent de grille mnémotechnique pour la succession correcte de bases et de ruptures. En exécutant la pièce avec la technique des syllabes, ils gardent la main près du sol, la paume tournée vers le bas, pendant la base (syllabes *-mh-*, *-na-*, *-gi-*). Juste avant la première rupture ils indiquent : « Maintenant, ça monte. » : une fois la rupture arrivée, ils lèvent le bras vers le haut, l'index levé. Ils gardent cette position pendant toute la durée de la rupture, qu'ils continuent à chanter en utilisant les syllabes *-gi-* et *-ne-*, et disent « Là, ça descend. » pour indiquer un retour à la base. Les gestes des maîtres Kuikuro reproduisent des images visualisées mentalement mais très rarement dessinées. Voici comment le flutiste Jakalu Kuikuro a dessiné, de façon spontanée pendant une des séances

d'apprentissage auxquelles je me suis soumis pendant mon enquête de terrain, l'image d'une pièce de musique Kagutu :



Dans le dessin, j'ai ajouté les mots 'base' et 'rupture' et leurs syllabes aux endroits qui représentent les deux parties. Le dessin original de Jakalu ne contenait pas ces informations : il les explique aux apprentis oralement. Sur ce dessin on voit l'image d'une pièce avec deux ruptures. Les pièces commencent dans la majorité des cas par la base. Ici on voit arriver la première rupture, ensuite le musicien revient à la base pour exécuter après la seconde rupture. Dans les pièces qui comptent deux ou trois ruptures, il est très important de ne pas les enchaîner à la suite. Une section de base doit toujours séparer les différentes ruptures constitutives d'une pièce.

Le relief qui indique la seconde rupture est plus haut que celui qui représente la première. Ceci correspond à une caractéristique musicale bien précise des pièces qui possèdent plusieurs ruptures : la deuxième et les successives sont toujours plus longues que la première, et l'effet *rubato* est accentué. La hauteur du deuxième relief n'est donc pas liée seulement à des critères mélodiques, mais aussi à ce qui est perçu comme une plus grande intensité par les musiciens Kuikuro. Le commentaire fait par Jakalu à ce point précis était : «Là, ça monte encore plus.», en soulignant par des expressions du visage et par l'intonation de sa voix l'effet presque dramatique de l'arrivée de la deuxième rupture. La musique kagutu est donc visualisée mentalement en adaptant à chaque fois ce modèle aux particularités musicales de la pièce à exécuter, afin de pouvoir retenir la séquence correcte de bases et de ruptures, ainsi que les différences entre ruptures, représentées par des hauteurs variables.

Mon but est donc de comprendre, à l'aide d'une étude approfondie du matériel en ma possession et avec les données provenant des projets de recherche franco-brésiliens dont je fais partie, de quelle façon la mémoire musicale kuikuro opère à partir d'une relation stricte entre des éléments linguistiques et un espace mental. L'organisation mnémorique de la musique rituelle repose sur la création d'une carte mentale tout au long de laquelle des mots ou des syllabes sont disposées afin de reconstituer à la fois les parties de la pièce à exécuter et la séquence des pièces qui composent le rituel. L'apprentissage de la séquence de pièce se fait de la façon suivante : chacune des pièces composant une suite reçoit le nom d'un esprit. Ce

nom d'esprit est associé, grâce à un processus d'imitation mélodique de sa structure prosodique, à la mélodie initiale de la pièce. Apprendre une liste de noms d'esprits signifie donc non seulement apprendre une séquence de pièces, mais aussi les *incipits* mélodiques permettant la remémoration du reste de la pièce.

Le processus d'imitation mélodique de la prosodie des noms d'esprits est en train d'être étudié dans le cadre de mon actuel post-doctorat à l'université de Rio de Janeiro, en collaboration avec l'ethnolinguiste Bruna Franchetto. Les premiers résultats de notre travail sur ce sujet ont été présentés dans une conférence à Paris en 2011 dans le cadre du projet Capes-Cofecub, coordonné par Carlo Severi et Carlos Fausto. Cependant, un travail extensif sur les données en notre possession reste à faire, afin de pouvoir tester la validité de nos théories. Il s'agirait de l'un des points principaux de ma recherche de post-doctorat du Labex CAP. En plus de mes propres données de terrain, déjà analysées en partie dans ma thèse, je compte effectuer un projet d'analyse plus vaste en m'appuyant sur les archives du projet Documenta Kuikuro (DKK) dont je fais partie depuis 2008 : il s'agit d'un projet de documentation des chants et des musiques rituelles kuikuro, coordonné par Carlos Fausto et Bruna Franchetto (Université Fédérale de Rio de Janeiro) et réalisé en collaboration avec les musiciens kuikuro.

Références

Barcelos Neto, A. *A arte dos sonhos. Uma iconografia ameríndia*. Museu nacional de Etnologia, Lisbonne, 2002.

Basso, E. *A musical view of the univers. Kalapalo myth and ritual performance*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

Busse Berger, A. M. *Medieval music and the art of memory*. University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 2005.

Fausto, C., Franchetto B. et Montagnani T.. « Les formes de la mémoire : art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu », *L'Homme*. N°197, Paris, 2011.

Menezes Bastos, Rafael José de. *A musicologica Kamayurà. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Editora da UFSC, Florianópolis, 1999.

Piedade, A. T. de Camargo. *O canto do kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Thèse de doctorat, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.