

Dossier

Corps sonores : instruments et maîtres dans la pratique musicale des Kuikuro du Haut-Xingu

Tommaso Montagnani

Laboratoire d'Anthropologie Sociale, CNRS, Paris, France
koboconcept@gmail.com

RÉSUMÉ : Dans ce texte, je cherche à décrire la façon dont une partie de la pratique musicale instrumentale kuikuro repose sur l'attribution d'une forme de vitalité à l'artefact. L'instrument musical (flûte *Kagutu*, flûte double *Atanga*, clarinette *Takwara*), tout au long de son cycle vital, recouvre une fonction d'intermédiaire dans l'établissement de la connexion entre humains et esprits. Les humains font des offrandes de nourriture et d'eau aux instruments, les instruments (manipulés par les musiciens rituels) se font porteurs de la voix des esprits. La complexité des actions rituelles autour des artefacts musicaux est particulièrement visible lorsqu'on observe le système d'attribution des différents rôles de *maître (-oto)*. Plusieurs types d'acteurs rituels interviennent de différente manière tout au long des étapes de l'existence de l'instrument, tout en étant eux-mêmes soumis à l'influence directe de l'artefact dans leurs vies.

MOTS-CLÉS : Kuikuro, musique, Xingu, artefacts, vie.

Dans ce texte, je propose une introduction à l'analyse de la place des instruments de musique (flûtes et clarinettes) dans le système de croyances et dans la pratique rituelle des Kuikuro, population de langue carib habitant la partie sud-est du parc indigène du Haut-Xingu (Mato Grosso, Brésil). Plus précisément, j'essaie de décrire le système de relations tissées entre les humains et les artefacts musicaux, système réglé par l'existence d'un certain nombre de rôles (partagés entre humains et esprits) pour l'utilisation et le maintien des artefacts musicaux. Une place centrale sera occupée dans mon analyse par des entités invisibles que les Kuikuro nomment *Itseke*. Les *Itseke*, véritables propriétaires des musiques – dont les humains ne sont que des interprètes – ainsi que, dans certains cas, des instruments, règlent et déterminent tout maniement de l'artefact musical de la part des humains, à la fois dans le contexte rituel et en dehors de celui-ci. La présence des entités invisibles est ressentie par les musiciens à plusieurs moments de leur vie et pas seulement pendant l'exécution des musiques de flûtes et clarinettes. Les multiples formes d'action des humains sur les artefacts musicaux correspondent à autant d'interactions avec les entités invisibles.

D'un côté, il est donc important de définir l'idée de « propriété » de l'artefact, car il ne s'agit pas d'une simple relation de possession de l'objet ; en milieu kuikuro, humains et non-humains sont « maîtres-propriétaires » de plusieurs façons : durable ou temporaire, de culture matérielle ou immatérielle, créateurs d'un objet de connaissance ou simples gardiens d'un artefact. D'un autre côté, nous verrons que l'artefact musical peut être considéré comme aussi vivant que le musicien qui en joue ou que le spécialiste qui le fabrique, et qu'il possède donc un cycle vital souvent parallèle à celui de la personne qui en est le gardien ou du flûtiste chargé de la performance rituelle. L'attribution d'une forme de vitalité à l'artefact chez les Kuikuro passe d'abord par la reconnaissance de processus tels que la croissance, l'animation et une idée de dégénérescence. Ensuite, la vitalité de l'artefact assume les formes plus articulées reposant sur une idée d'interaction avec les humains. Pour saisir l'étendue des actions codifiées et réglementées que les humains entreprennent autour des instruments, il convient de décrire l'idée de propriété, non seulement par rapport aux objets, mais aussi pour ce qui concerne la connaissance rituelle relative aux flûtes et clarinettes, à savoir le répertoire des musiques à exécuter.

Les Kuikuro parlent l'une des deux variantes de la langue carib du Haut-Xingu (Meira et Franchetto 2005) ; les autres populations de langue carib dans la région sont les

Kalapalo, les Matipú et les Nahukwá. Ces populations vivent dans le bassin des affluents du fleuve Xingu, en Amazonie méridionale, sur la Terre Indigène du Xingu, située dans l'État du Mato Grosso. Le Haut-Xingu est une région de transition entre la savane du plateau central brésilien et les limites sud de la forêt tropicale amazonienne. Dans la même région vivent d'autres populations de trois importantes familles linguistiques d'Amérique du Sud (arawak, carib, tupi) ainsi qu'un groupe parlant une langue isolée (trumai). Il existe quinze rituels chez les Kuikuro, tous pourvus de musique. Il s'agit de musiques vocales dans la majorité des cas, mais certaines musiques parmi les plus importantes et prestigieuses prévoient l'utilisation d'instruments. Je traiterai ici des principaux instruments à vent, à savoir les flûtes Kagutu, les flûtes doubles Atanga et les clarinettes Takwara. Chacun de ces instruments implique différents usages, espaces et degrés de technicité et différentes relations aux êtres invisibles. Commençons donc par donner un aperçu des caractéristiques principales de ces aérophones.

Le trio de flûtes que les Kuikuro nomment *Kagutu* est largement répandu dans le système culturel du Haut-Xingu. Il est encore présent et pratiqué chez d'autres groupes dans la même région. Le nom wauja est *kawoka* (Piedade 2004), en kamayura c'est *Yaku'i* (Menezes Bastos 1999) et, lorsque les Kuikuro ou les autres Xinguaniens s'expriment en Portugais, ils utilisent le nom *Jakui*. Tous ces noms indiquent le même rituel exécuté dans la maison centrale du village (*kwakutu* en kuikuro), un espace cérémoniel auquel seuls les hommes peuvent accéder. Le nom *Kagutu* indique à la fois l'instrument utilisé (une flûte en bois de 1,20 m de longueur), la musique qui est jouée à la flûte et le rituel exécuté autour de cette musique. Un membre de la communauté se charge avec sa famille de la lourde tâche de l'organisation de ce rituel, attendant en retour la protection des *Iseke*. Cette personne est le *maître* de Kagutu ; nous verrons par la suite en détail les spécificités de ce rôle. La musique Kagutu est considérée par les Kuikuro comme la plus difficile à apprendre et à exécuter, ainsi que la plus dangereuse. En cas d'erreur ou de mauvaise exécution à la flûte, le musicien ou ses proches peuvent subir la vengeance des esprits sous forme de maladie ou de mort. La vengeance des esprits n'est pas à craindre lorsque les musiques Kagutu sont exécutées vocalement ou à l'aide d'une flûte d'entraînement lors d'un exercice ou d'une transmission. Il en découle, il me semble, que la présence de l'artefact musical constitue une condition nécessaire à la manifestation sensible de l'intentionnalité de l'esprit : la musique, tout en existant sous différentes formes et dans différents contextes, est

inoffensive et sans danger lorsqu'elle n'est pas associée à l'artefact auquel elle est destinée. En revanche, pendant le déroulement du rituel, la flûte reçoit des offrandes qui ne doivent pas être consommées par les flûtistes sous peine de tomber malade.

Atanga est le nom des longues flûtes doubles aussi appelées *Uruà* chez la majorité des groupes du Xingu. Ces flûtes sont utilisées dans le cadre du rituel funéraire intertribal Kwarup (Agostinho 1974) en l'honneur des chefs morts, mais aussi au cours des mois qui le précèdent. Elles sont toujours jouées par un duo de musiciens, qui dansent et courent d'une maison à l'autre dans le village, faisant ainsi le tour des habitations plusieurs fois lors d'une même session. Le cas des flûtes *Atanga* est particulièrement intéressant à cause du lien très étroit de cet instrument avec les champions de lutte dont il était l'instrument. La mythologie kuikuro est riche en récits qui associent la lutte aux flûtes *Atanga* (Sapori 2010 et Montagnani 2011ab). Le jeu de ces longues flûtes doubles, extrêmement rapide et basé sur l'interaction des deux flûtistes, est considéré comme une sorte d'entraînement pour l'esprit et les réflexes des lutteurs. De même qu'il observe le feu en essayant d'anticiper mentalement les mouvements de la flamme, l'apprenti lutteur se sert de la musique d'*Atanga* pour habituer son esprit à garder un état de concentration constante et pour développer sa capacité d'anticiper les mouvements de l'adversaire. La dimension de duel, la vitesse des mouvements et l'affrontement entre deux lutteurs ne sont pas étrangers à la performance d'*Atanga*, non seulement à cause de la vitesse d'exécution requise de la part des interprètes dans l'exposition des thèmes, mais aussi en raison de la grande force physique nécessaire à l'accomplissement de la tâche rituelle. Le jeune lutteur/musicien manifeste donc sa vigueur et sa force à la fois par l'affrontement physique et par une exténuante performance musicale, en transférant ainsi sur le plan sonore instrumental la vitalité et l'énergie normalement attribuées aux champions de la lutte. L'artefact musical (la flûte *Atanga* comme le répertoire *Atanga*), en raison des qualités demandées à son interprète, est alors un élément central dans la mise en scène de cette célébration de la vitalité.

La musique d'*Atanga* est considérée comme plus simple que celle de *Kagutu*, mais plus complexe de celle de *Takwara*.

Takwara est le nom du troisième des principaux aérophones Kuikuro. Il s'agit de longues clarinettes en bambou (le PVC est de plus en plus utilisé pour fabriquer ces instruments) qui produisent un son très puissant grâce à l'anche placée à l'intérieur.

Les joueurs de Takwara sont au nombre de cinq, chacun tenant une clarinette de dimensions différentes. La musique Takwara est jouée pendant un rituel qui porte le même nom. Le rituel est exécuté lorsqu'un membre de la communauté en adresse aux musiciens la demande suite à l'ouverture d'un nouveau potager. La personne qui fait appel aux joueurs de Takwara devient alors le maître de cérémonies ; elle est chargée d'approvisionner en nourriture les musiciens et les participants au rituel. La musique et la danse de Takwara sont censées assurer au maître de cérémonie l'assistance des *Itseke* pour les futures récoltes. La musique Takwara peut aussi être exécutée lors d'une cure chamanique, dans le cas où le malade a rêvé de l'esprit du Takwara. Dans ce cas, l'espace de la performance est le centre du village dans la première phase et la maison du malade dans la deuxième. Takwara est la musique la plus répandue chez les jeunes. Elle est aussi considérée comme la plus facile à apprendre et à exécuter. Elle est basée sur un principe d'alternance des notes analogue à celui d'Atanga, à savoir la technique du *hoquet*. Les modes de transmission sont aussi assez proches de ceux d'Atanga, tandis que la musique de Kagutu est transmise de façon plus formelle et dans le cadre d'une relation maître-élève.

Le maître, la musique et les artefacts

Dans la musique Kuikuro, plusieurs types de relations entre les humains et les esprits sont établis, ainsi que diverses formes de connexion avec l'artefact musical utilisé. Les membres de la communauté, chacun selon son rôle dans les processus de maniement¹ de l'artefact, réalisent un réseau d'actions codifiées autour de l'instrument allant souvent bien au-delà du seul temps de la performance rituelle. La communauté entière est impliquée dans le déroulement d'une cérémonie, mais seulement certains membres ont les compétences et les connaissances nécessaires pour tenir les rôles principaux de l'action rituelle. Pour désigner ces membres, les Kuikuro utilisent le suffixe *-oto*, qui peut être traduit par « maître » bien que sa signification réelle soit plus problématique et complexe que cela.

Carlos Fausto (2008) souligne la complexité de la catégorie de maître/propriétaire en milieu amazonien et l'ensemble de relations entre personnes, objets et entités surnaturelles que ce statut implique. Ce mot indique une série de relations qu'il ne faudrait

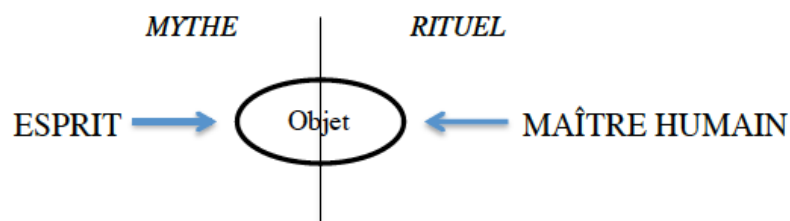
pas réduire à la simple idée de propriété. Autour de la figure du maître, nous pouvons observer des interactions :

- entre humains ;
- entre humains et esprits ;
- entre humains ou esprits et objets.

Les objets dont les humains ou les esprits sont maîtres ne sont pas seulement des artefacts (comme les flûtes) mais aussi des biens immatériels comme les pièces ou les suites de musique. Dans le Xingu, la catégorie de maître implique des relations différentes selon l'objet qui est lié au maître. Lorsqu'il s'agit de biens matériels, comme les instruments de musique, le rôle du maître est principalement de prendre soin de l'instrument et de nourrir les personnes qui participent au rituel pour lequel l'objet est fabriqué. Lorsqu'il s'agit de biens immatériels, le maître est en revanche le dépositaire de la connaissance rituelle : il est alors chargé d'exécuter les chants ou les musiques faisant partie du rituel.

En général, l'idée de propriété privée est l'un des obstacles principaux à la compréhension et à la définition de la catégorie de maître en milieu amazonien, comme Carlos Fausto le souligne : « L'absence de propriété privée sur les ressources matérielles importantes a bloqué l'imagination conceptuelle par rapport aux relations de maîtrise/domination, comme si le modèle par excellence de la propriété était celui de la propriété exclusive sur les biens. » (Fausto 2008 : 335)

Il me semble alors que l'idée de propriété des objets dans le Xingu est liée à la relation entre humains et esprits. La propriété d'objets matériels ou immatériels implique une relation externe à celle qui est établie entre le maître et l'objet. Cette relation externe est spéculaire à la relation entre l'objet et son maître humain ; il s'agit de la relation entre l'esprit et ce même objet. La relation entre le maître humain et l'objet de la connaissance ou l'instrument de musique (deux catégories dotées d'intentionnalité pour les Kuikuro) est visible et/ou audible, tandis que celle entre l'esprit et l'objet est invisible. Or, la relation entre le maître humain et l'objet me paraît définissable en tant que représentation rituelle de la relation parallèle esprit/objet, dont le contexte d'origine est le récit mythique. Dans le mythe d'origine des flûtes Kagutu, les instruments des humains sont des copies des instruments que les esprits jouent dans leur village.



La catégorie de maître instaure un système spéculaire de relations autour de l'objet. Ces relations deviennent explicites dans l'action rituelle et ne peuvent pas, à mon sens, être analysées séparément de celle-ci. L'action rituelle est le contexte dans lequel le maître humain accomplit des gestes qui mettent son action en relation avec l'action des esprits se déroulant dans le récit mythique. Dans le rituel, la relation à l'objet est explicitée par la performance : par exemple, l'exécution des suites Kagutu explicite le statut d'*eginhoto* (maîtres des chants) des musiciens. De cette façon l'auditoire peut identifier le lien entre le maître et la musique et effectuer un processus de projection grâce auquel il visualise la relation spéculaire de l'esprit avec la même musique telle qu'elle est décrite dans le récit mythique d'origine, dans lequel les esprits, compositeurs des musiques, exécutent les suites Kagutu dans leur village, sous la direction de *Tāugi*, le Soleil. Ce processus repose sur la complexité de la catégorie de maître et sur la possibilité d'avoir, pour le même objet de connaissance ou objet matériel, à la fois un maître humain et un maître non humain. Voyons alors plus en détail comment le titre de maître est attribué chez les Kuikuro.

Nous avons vu que ce mot qui est traduit par « maître » en langue kuikuro est le suffixe *-oto* précédé par le nom de l'objet ou de la connaissance dont la personne ou l'esprit est le propriétaire/dépositaire. Chez les Kuikuro, un musicien qui maîtrise le répertoire des flûtes sacrées ou les chants de n'importe quel rituel est appelé *eginhoto*, qui signifie « maître du chant ». Le mot portugais employé par les Kuikuro pour traduire *-oto* est *dono*, un mot qui exprime aussi une idée de propriété. L'*eginhoto*, en plus d'être un maître dans l'exécution des musiques et des chants rituels, en est aussi en quelque sorte le dépositaire. Les musiques ne lui appartiennent pas, elles sont aux esprits, mais il est chargé de la performance rituelle. La connaissance apprise par le musicien/chanteur se situe selon le discours kuikuro *dans son ventre*. Cette idée de propriété de la musique est déterminante dans la phase de transmission, qui est donc extrêmement réglée par des codes sociaux et

qui, en dehors du cadre familial, ne se fait qu'en contrepartie d'un paiement (une somme d'argent, un objet d'artisanat) ou en échange d'un autre chant ou musique. Le prestige provenant de la *possession*² d'un répertoire est d'habitude gardé à l'intérieur de la famille et transmis de préférence aux enfants de l'*eginhoto*, sauf dans le cas d'un paiement d'une contrepartie visant à compenser la « perte » conséquente à la cession de l'objet de connaissance. Le processus qui mène à l'affirmation, vis-à-vis de la communauté, de l'autorité et du prestige d'un *eginhoto* est long et complexe. L'apprentissage du répertoire et la capacité à bien l'exécuter peuvent ne pas être suffisants : on n'est pas considéré comme un maître tant que sa maîtrise des musiques ou des chants sacrés n'est pas reconnue par les membres les plus influents de la communauté (les chefs ou les *eginhotos* plus anciens).

Cependant, même si les maîtres *kuikuro* sont les gardiens et les exécutants des musiques et des chants entre les humains, les véritables propriétaires, les *-oto* originaires, ce sont les esprits, les *Itseke*. Selon les mythes *Kuikuro*, ce sont les *Itseke* qui ont créé ces répertoires, et qui en ont composé la musique. Le passage des musiques sacrées des esprits aux humains est raconté dans les mythes d'origine (c'est le cas des flûtes *Kagutu*, dont le répertoire est figé) mais, dans certains cas, cette transmission peut avoir lieu aussi dans la vie quotidienne des musiciens. Dans le cas des flûtes doubles *Atanga* par exemple, il peut arriver que le musicien reçoive en rêve, directement de l'esprit, une nouvelle musique qu'il sera chargé de jouer à son réveil. Cette musique arrivera ainsi à faire partie du répertoire de l'*Atanga*.

Le *Kindoto*, maître *kuikuro* de la lutte, est aussi musicien d'*Atanga*. Il noue une relation particulière avec un *Itseke* qui est à la fois *-oto* de la lutte et des flûtes *Atanga* : l'*ĩnhoto*. Il s'agit du « maître de la racine ». Les lutteurs, pour se fortifier et se préparer à la lutte, se font scarifier par les anciens à l'aide d'un petit râteau en dents de poisson. Ensuite, ils passent sur les blessures l'extrait d'une racine qui donne force et vigueur au lutteur. L'*ĩnhoto* est le maître de cette racine et l'esprit de la lutte. Cet esprit est également considéré comme le propriétaire de la musique *Atanga* : le *Kindoto* peut recevoir en rêve de nouvelles musiques d'*Atanga* directement par l'*ĩnhoto*. L'emphase donnée à l'idée de force, de vigueur, est l'une des principales représentations *kuikuro* de la vitalité chez les jeunes hommes. Il est intéressant de voir ici la façon dont cette représentation possède sa transposition sur le plan sonore, explicitée dans la musique *Atanga*. L'esprit maître de la racine qui donne vigueur aux lutteurs est aussi celui qui leur donne de nouvelles musiques

en rêve : il me semble possible de tracer un parallèle entre l'acte de donner de la force et l'acte de donner des mélodies, comme si ces deux actions de la part de l'esprit étaient deux des formes possibles de la production de vitalité dans la relation entre humains et esprits.

Voyons le rôle de l'*-oto* dans le cas d'un autre aérophone important, les clarinettes Takwara. Il n'existe pas de véritables maîtres musiciens de Takwara car tous les hommes du village sont capables d'en jouer et en connaissent les musiques. Les clarinettes Takwara ne sont pas un instrument réservé à une élite comme le sont les flûtes Kagutu et, en partie, les flûtes doubles Atanga. On ne parle donc pas d'*eginhoto* par rapport à Takwara : il existe par contre la dénomination de *Takwara-oto*, utilisée pour les membres de la communauté qui exercent le rôle de « gardien » de l'instrument. Voyons plus en détail la fonction de cette nouvelle catégorie de *-oto*.

Nous avons décrit jusqu'ici deux catégories de maîtres : les musiciens qui maîtrisent répertoires et techniques instrumentales et les esprits qui ont composé et transmis aux humains les musiques sacrées. Il existe en réalité une troisième catégorie de maître/propriétaire : les propriétaires des instruments rituels. Il s'agit d'un membre de la communauté qui se charge de garder les instruments dans sa maison et d'organiser le rituel. Il en est le propriétaire et, lors du rituel, les musiciens doivent aller dans sa maison chercher les flûtes. Dans le cas des clarinettes Takwara ou des flûtes Atanga, cette personne peut aussi être le fabricant de l'instrument, tandis que les flûtes Kagutu sont fabriquées par des spécialistes³. À l'occasion du rituel associé à l'instrument dont elle est maître/propriétaire/gardien, cette personne s'occupe de la nourriture pour les musiciens et les chanteurs. Dans le cas de Kagutu, sa maison aura le privilège d'être « visitée » par les flûtes qui néanmoins ne passeront pas le seuil, pour respecter l'interdiction aux femmes de voir les flûtes. Cette charge est censée apporter à la personne intéressée la bienveillance des *Itseke*, mais le travail et la responsabilité qui accompagnent cette fonction de gardien des instruments (des longues sessions de pêche, la préparation de la nourriture) peuvent pousser le maître à y renoncer après quelques années. Dans ce cas, les instruments sont souvent détruits.

Propriété et relation autour de la pratique de Kagutu

Nous avons introduit d'importantes distinctions entre la propriété de l'*objet* (les flûtes), celle de l'*action musicale/rituelle* et celle du *répertoire* ; ces distinctions deviennent encore plus marquées dans le cas des flûtes Kagutu.

Kagutu est le rituel *kuikuro* qui présente le plus haut degré de complexité en ce qui concerne les musiques instrumentales qui en font partie. Cette complexité est due principalement à l'étendue du répertoire à maîtriser, mais aussi à la structure interne des pièces qui composent les suites sacrées de la musique Kagutu.

Les instruments, de longues flûtes en bois, sont toujours au nombre de trois. Le trio de musiciens qui en joue se compose d'un soliste et de deux accompagnateurs. Le soliste est un maître de la musique Kagutu et il est chargé de l'exposition du matériel thématique, tandis que les deux accompagnateurs sont généralement des apprentis qui exécutent un accompagnement rythmique sur une seule note. Ils peuvent dans certains cas abandonner l'accompagnement et suivre le soliste en reproduisant des fragments de la mélodie principale, en guise d'écho à des phrases exécutées par le maître. Nombreuses sont les caractéristiques de cette riche musique ; je vais ici me concentrer sur l'analyse de la relation des *Itseke* avec la musique, les musiciens et les instruments Kagutu.

La musique de Kagutu appartient aux *Itseke*. Comme le mythe le raconte, les suites Kagutu étaient chantées à l'origine par les *Itseke* dans leur village. Successivement, les humains les ont apprises et ils ont commencé à les jouer à la flûte. Dans le village des *Itseke*, aucune flûte n'était utilisée pour exécuter ces suites car il s'agissait de chants, et la voix des esprits était le seul instrument. Un autre mythe raconte l'arrivée des flûtes dans le village des hommes : des êtres mi-humains, mi-esprits auraient été les responsables de la découverte des flûtes par les hommes. Ceci témoigne à mon avis de la nature ambiguë des instruments Kagutu, qui sont le moyen par lequel la voix des esprits est reproduite pendant le rituel, mais qui sont aussi considérés comme des *personnes*, selon le discours *kuikuro*. Un visage anthropomorphe est dessiné sur l'instrument : il ne pourrait pas s'agir de la reproduction du visage d'un *Itseke*, car les *Itseke* sont en réalité des animaux. Nous sommes donc face à un objet qui reproduit la voix des esprits mais qui est en même temps une personne, dont l'origine est à la fois dans la rivière (les premières flûtes ont surgi de l'eau selon le mythe) et dans la forêt (la flûte/personne est creusée dans le bois d'un arbre

qu'on trouve dans la forêt qui entoure le village). Les flûtes ont un propriétaire dans le village, une personne qui les garde dans sa maison à tout moment en dehors du rituel, et qui est chargée de nourrir les musiciens lors du rituel. Les esprits *Itseke* ne sont pas les propriétaires de l'*instrument/personne* Kagutu, mais de la musique que l'on joue avec. Ils sont maîtres ou « *donos* » dans les deux sens du terme : cette musique leur appartient et ils en sont les exécutants, comme le mythe le raconte. Parallèlement, les musiciens *kuikuro* du Kagutu sont les exécutants des musiques qu'ils ont apprises. Tout comme les *Itseke*, ils ne sont pas propriétaires des flûtes. Celles-ci appartiennent aux membres de la communauté qui les gardent chez eux. Les maîtres musiciens s'entraînent la plupart du temps sur des flûtes d'étude en bambou ou simplement avec la voix ; ils n'ont accès aux flûtes sacrées que lorsque le rituel est demandé par le propriétaire/gardien.

Nous avons ici une relation bâtie sur une fonction, ou plus précisément sur le rôle commun tenu dans la même performance par deux acteurs différents en deux lieux différents : les *Itseke* dans le village mythique des esprits/animaux et les musiciens dans le village *kuikuro*. *Itseke* et musiciens sont désignés par le suffixe « *-oto* » et ils semblent être « maîtres » dans les mêmes deux sens (sur les trois possibles) exprimés par ce mot : propriétaires des musiques et exécutants. Ceci signifie que pendant le rituel, une relation directe est établie entre le musicien et l'*Itseke* par le processus d'identification de l'un avec l'autre. Les conditions originaires de la pratique de la musique Kagutu par les *Itseke* sont recréées dans le cadre du rituel. Les musiciens tiennent un rôle commun à celui des esprits raconté dans le mythe : pourtant, ils ne jouent pas le rôle d'esprit, car l'esprit, au moyen de l'interaction entre le musicien et la flûte, parle de sa propre voix, en chantant ses propres musiques. Pendant le rituel il y a bien un croisement des deux situations de Kagutu, l'originaire mythique et la rituelle : les esprits font entendre leur voix, et leur présence est ressentie comme dangereuse par le musicien (qui provoque la colère des *Itseke* et s'expose au risque de mort en cas de faute) ou bénéfique par la personne qui a demandé le rituel.

Les esprits et les musiciens partagent un répertoire de suites sacrées, mais il ne serait pas correct d'affirmer que, lorsqu'il joue cette musique, le musicien représente l'esprit. Ce dont il est question, me semble-t-il, est plutôt la représentation d'un *acte*, celui de l'exécution mythique des suites Kagutu. Le processus qui mène à la représentation de cet acte repose sur le déploiement d'une technique musicale au service de la relation productive humain-esprit ; la mise en place de cette relation assure vitalité et prospérité et éloigne la

maladie et la mort, à condition que la technique d'exécution soit absolument maîtrisée. La présence, dans le cadre du rituel, de l'instrument (absent dans le mythe, car les *Itseke chantent*) est un élément de première importance. Cette présence confirme le fait que, dans la conception *kuikuro*, les musiciens qui jouent *ne sont pas* les *Itseke*. Ceci confirme également qu'ils ne cherchent pas à les imiter, bien qu'ils soient en train d'établir un lien avec l'origine mythique de la musique *Kagutu*. Ils partagent avec les *Itseke* le rôle de *-oto*, mais leur fonction dans le village est comparable à celle du chamane : il n'est pas l'image de l'esprit, mais à travers ses actes cette image devient perceptible. L'image n'est pas ici quelque chose de directement *assumé* par une ou plusieurs personnes, comme par exemple un masque. L'image est créée par les actes et par les relations. L'attribution du rôle d'*eginhoto* permet à certains membres choisis de la communauté, les musiciens de *Kagutu*, de devenir les créateurs d'un lien entre humains et esprits. Ce lien, lorsqu'il est entretenu au moyen de la technique musicale, assure prospérité à la communauté et génère vitalité – en éliminant le danger de maladie – ou mort – par vengeance des esprits. De façon analogue, les musiciens *Atanga* établissent un lien avec les esprits dans lequel la performance musicale est l'une des manifestations de la vigueur transmise par l'esprit maître de la racine au jeune lutteur.

Le lien entre humains et esprits n'est pas manifesté tant que l'action rituelle n'a pas eu lieu dans le village. Chez les *Kuikuro*, il n'existe pas de représentation en l'absence d'action. Les musiciens n'ont aucune attache avec les instruments (qu'ils ne possèdent pas souvent), car l'objet en soi n'a aucune fonction représentative sans l'action pour laquelle il est fabriqué. Nous avons vu que les gardiens des instruments détruisent les flûtes à la fin de leur période de « propriété » : à partir du moment où le rôle exercé par la personne dans le cycle de rituels se termine, l'objet épuise sa fonction et perd sa valeur. Son cycle vital se termine ; l'instrument n'a plus l'usage d'un gardien chargé de subvenir à ses besoins vitaux et reçoit une véritable cérémonie d'enterrement, parallèlement à l'enterrement des maîtres.

À partir de cette idée de cycle vital et de l'acte d'alimenter les flûtes au moyen d'offrandes rituelles, nous allons essayer de mieux définir la nature de l'*objet* flûte et la façon dont l'instrument est placé au milieu des dynamiques de représentation du rituel.

Les offrandes à la flûte : vitalité de l'artefact musical

Les musiciens *kuikuro* Tütequegü et Jakalu, avec qui j'ai eu l'opportunité de travailler pendant mes séjours de terrain, ont affirmé plusieurs fois pendant nos entretiens que les flûtes sont des *personnes*. Avant le rituel, les musiciens dessinent deux yeux et une bouche sur la partie supérieure de la flûte Kagutu. Pendant le rituel, on prévoit de l'eau et de la nourriture pour l'instrument : les musiciens, ainsi que tout participant au rituel, ne doivent ni boire ni manger les offrandes à la flûte, sous peine de tomber malade. Entre une suite et une autre (ou plus souvent, parfois), les musiciens font courir de l'eau à l'intérieur de la flûte, car, selon leurs propres mots, « elle est assoiffée ». Cette action est aussi censée améliorer le son de l'instrument. Il existe donc un processus de digestion, propre aux êtres vivant dans l'artefact. L'idée est ici qu'un processus physiologique est réputé améliorer l'expulsion d'un son.

Dans le mythe d'origine, nous pouvons trouver des formes d'humanisation de l'instrument qui renvoient à la vision de l'artefact comme objet de soins, traité comme être vivant par les musiciens *kuikuro*. On y trouve une explication possible de l'attribution de besoins vitaux à l'artefact. Selon le récit mythique, les flûtes ont été découvertes par un esprit et amenées aux êtres humains par des personnages ambigus, mi-humains, mi-esprits, possédant la capacité de donner la vie aux artefacts en bois. Voici le mythe d'origine des flûtes Kagutu, raconté par le flûtiste Tütequegü en 2009 :

Les flûtes Kagutu viennent du fond du fleuve. Celui qui les a trouvées s'appelle Ahinhukà. Il est notre esprit, l'esprit des Indiens. Tãugi est l'esprit de tous les hommes, tandis que Ahinhukà c'est l'esprit à nous, les Indiens.

Un jour, il était en train de pêcher. Il avait fait un barrage dans le fleuve pour piéger les poissons. Ensuite il avait jeté son filet, et s'était mis à attendre dans son bateau qu'il y ait assez de poissons pour pouvoir retirer son filet. Quand il sentit quelque chose bouger dans l'eau, il retira le filet. Mais au lieu de trouver du poisson, il vit trois bouts de bois dans son filet. C'étaient les flûtes Kagutu. « Qu'est-ce que c'est que j'ai pêché ? », se demanda Ahinhukà. Il posa les flûtes dans son bateau. Ensuite il retira le filet et il partit. Une fois qu'il fut chez lui, il commença à examiner les flûtes. « Qu'est-ce que ça peut bien être ? Il y a quatre trous et de la cire aussi. » Il montra les flûtes à sa femme. Ensuite il alla au milieu du village et il ressembla les autres habitants.

« Regardez ce que j'ai pêché dans le fleuve ! », leur dit-il. Les autres regardaient les flûtes, et les femmes aussi, parce que personne ne savait

qu'elles ne pouvaient pas voir les flûtes. On essaya de souffler dedans et tout le monde entendit un très joli son. « Comment on danse ça ? », se demandait quelqu'un. Plusieurs jours passèrent, jusqu'à ce qu'ils décident de demander à Tãugi ce qu'étaient ces trois bouts de bois. Un homme alla donc le voir : « Tãugi, nous avons trouvé quelque chose, je ne sais pas ce que c'est. Nous voudrions que tu le voies, et que tu nous dises ce que c'est ». « D'accord », répondit Tãugi, et il alla dans le village d'Ahinhukà pour voir les flûtes. Quand il les vit, il demanda : « Qui les a trouvées ? » « C'est Ahinhukà ». « Bien, appelez-le ». Quand Ahinhukà arriva, Tãugi commença à expliquer ce qu'étaient ces objets. « Ça, je l'appelle Kagutu. Ce n'est pas tout le monde qui peut en jouer. Seulement certains peuvent jouer du Kagutu. Je vais vous montrer comment jouer ». Il prit la flûte en mettant les doigts au bon endroit sur les trous et il commença à jouer : il joua le début de Aügü. Ensuite il joua Titalo et Etinkgakugoho. « C'est comme ça », dit-il. « Mais les femmes ne peuvent pas voir Kagutu ». Ensuite il retourna dans son village.

Mais pendant qu'il était dans son village, il entendait les Kagutu sonner dans le village d'Ahinhukà. « Qu'est-ce que c'est joli », pensait-il. Et il commençait à être jaloux. Il dit à son frère, Aulukumà : « On y va, on va dans leur village ». Les deux frères allèrent dans le village d'Ahinhukà, et se transformèrent en fourmis. Ils entrèrent ainsi dans les flûtes et modelèrent la cire⁴ jusqu'à l'abîmer. Le matin suivant, le flûtiste essaya à nouveau de jouer, mais le son était mauvais. « Qui a abîmé les flûtes ? Je crois que c'est Tãugi qui a fait ça », pensa le flûtiste.

Entre-temps, la nouvelle de la découverte des flûtes était arrivée jusqu'au village de Kuattügü, le fils de la chauve-souris. Le travail de Kuattügü était de couper les arbres dans la forêt : ensuite il mettait le bois de côté, et pendant la nuit le bois se transformait en personne. Comme il avait entendu parler de ces flûtes, il décida d'aller dans le village des esprits, le village d'Ahinhukà, pour les voir. S'il n'y avait pas eu Kuattügü, nous, les hommes, nous n'aurions jamais connu les flûtes Kagutu. Seulement nos esprits auraient eu Kagutu. Kuattügü était un homme et il vivait dans le village des hommes. Il alla donc dans le village d'Ahinhukà et il vit les flûtes. Il mesura les flûtes, la longueur, la distance des trous, tout ça... Il vit de quel bois elles étaient faites : c'était le bois qu'on appelle Tinhaho. Ensuite il s'en alla. Quand il rentra chez lui, il prit sa machette et il alla chercher le bois dans la forêt et la cire pour l'embouchure. Il construisit ainsi une flûte Kagutu. C'est ainsi que les hommes eurent la Kagutu. Mais pas la musique qui va avec : à cette époque-là, personne ne connaissait encore la musique des suites. Dans le village d'Ahinhukà, ils connaissaient au moins les suites que Tãugi leur avait montrées. Mais pas les hommes. Les hommes apprirent la musique grâce au frère de la gamine enlevée par le renard.

Kuattügü a construit les premières flûtes pour les hommes. On aura remarqué qu'il était initialement connu pour son pouvoir de transformer le bois en être humain. Bien que le

mythe ne parle pas de la transformation des flûtes en êtres vivants, elles sont considérées comme telles par la communauté : pendant mes séjours de terrain, j'ai entendu dire aux musiciens à plusieurs reprises : « Nous, on dit que les flûtes ce sont des personnes ».

L'humanisation de l'artefact musical est confirmée, entre autres choses, par la capacité de l'instrument à énoncer des noms propres. La musique instrumentale des flûtes est une filiation directe des chants des *Itseke*. Elle est une adaptation de la musique vocale dans laquelle les *Itseke*, dans le passé mythique, utilisaient leur voix pour chanter leur nom dans leurs chants. La musique que les musiciens *kuikuro* jouent à la flûte incorpore souvent les noms des *Itseke* dans certaines mélodies. Selon la conception *kuikuro*, cela est rendu possible parce que la flûte est un être vivant qui partage avec les humains et les *Itseke* la maîtrise du langage. Dans le mythe d'origine, les flûtes *Kagutu* représentent un anneau de conjonction entre les humains et les esprits. Des deux côtés, humains et esprits, nous trouvons des personnages au statut intermédiaire et chargés du maniement des instruments originaux et des copies. *Ahinhukà* est un *Itseke* qui vit dans un village et va à la pêche. Il ne vit pas dans la forêt comme les autres esprits-animaux. *Kuattügü* est un humain, mais il est doté du pouvoir de transformer le bois en être humain ; le processus technique employé dans la fabrication des flûtes est alors aussi un processus vital car une transformation de la matière vivante est opérée dans le passage d'arbre à personne. En outre, *Kuattügü* est le fils de la chauve-souris, donc d'un *Itseke*. Les deux se situent en quelque sorte entre le statut d'humain et celui de non-humain et ils sont les acteurs principaux de la transmission des *Kagutu* des esprits aux hommes.

Or, dans ce mythe, on voit que les flûtes sont découvertes grâce à une interaction entre les humains et les esprits : comme c'est le cas pour d'autres mythes d'origine (dont celui de la musique *Kagutu*, cf. Montagnani 2011ab), le village des esprits est une sorte de double du village des humains, éloigné dans l'espace. Seulement une personne a la capacité d'entreprendre le voyage d'un village à l'autre et cette personne est celle qui amène la connaissance aux humains. Dans le cas de *Kuattügü*, il me paraît important de souligner le fait que son déplacement ne lui sert qu'à se procurer la connaissance nécessaire à fabriquer des copies. Il ne ramène pas aux humains les flûtes d'origine. Le thème de la copie, de l'objet en tant que reproduction d'un objet mythique appartenant aux esprits, est aussi récurrent dans la mythologie carib (Basso 1985, 1995). Dans le processus de reproduction, la flûte gagne une particularité qui n'est pas présente dans le modèle originaire : une nature

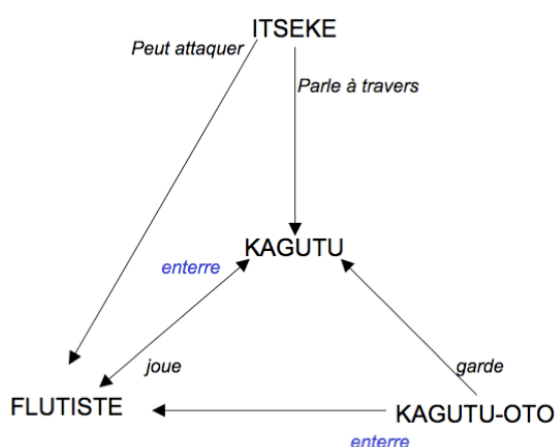
humaine, donc une appartenance, partielle certes, à la catégorie des êtres humains. Le fait de considérer la flûte comme un être vivant (elle est assoiffée, on lui offre à manger, elle a été fabriquée par un homme/esprit qui transformait le bois en personne) est un élément qui permet une attribution de subjectivité à l'instrument. Cette attribution de subjectivité est en réalité assez complexe : la flûte est un objet qui donne lieu à une condensation de plusieurs subjectivités. Comme le flûtiste, elle est un être humain produisant la manifestation sonore de l'esprit : elle est, entre autres choses, un double du musicien. De plus, nous pouvons observer une superposition d'identités entre la flûte et un autre membre de la communauté, le gardien *Kagutu-oto* qui, en exerçant sa fonction, explicite l'idée d'un cycle vital de l'instrument. Le gardien de la flûte garde l'instrument dans sa propre maison et s'occupe de le préparer lors de l'exécution rituelle. Il possède un rôle important à la mort du maître flûtiste : c'est lui qui est chargé de l'enterrement des musiciens Kagutu. Dans ce cas, les Kuikuro disent que la flûte Kagutu est en train d'enterrer le flûtiste.

Le maître flûtiste Tütequegü, pendant un de nos entretiens, m'a raconté le déroulement d'une cérémonie funéraire de musicien Kagutu. « Quand je serai mort, ma femme préparera beaucoup de nourriture et Kagutu viendra me chercher : le *Kagutu-oto* jettera du Mingau sur mon corps. Kagutu prit Nahum⁵ et l'enterra à sa mort. »

L'enterrement des maîtres flûtistes est une tâche accomplie par la personne qui est gardien *Kagutu-oto* au moment de la mort du musicien Kagutu. Le *Kagutu-oto* dirige la cérémonie, mais comme Tütequegü l'explique, c'est la flûte, Kagutu, qui est en train d'enterrer le flûtiste. La distinction entre la personne qui est *Kagutu-oto* et la flûte Kagutu devient moins nette pendant l'enterrement du flûtiste, du moins dans le discours kuikuro sur cette action. Le même processus de condensation se produit à la mort du *Kagutu-oto* : quand le gardien de la flûte meurt, l'instrument est brûlé ou enterré avec lui, et un nouveau set de trois flûtes est construit. De cette façon, il est possible de voir que, au-delà de l'intentionnalité attribuée à l'artefact dans l'action d'enterrer les musiciens, la flûte elle-même possède un cycle vital : naissance (la construction), vie/alimentation (les offrandes, l'activité musicale-rituelle), mort (l'enterrement). Ce cycle vital est parallèle et superposé à celui des êtres vivants qui exercent un rôle dans l'ensemble d'actions impliquant la présence de l'artefact, donc à la fois les gardiens et les musiciens.

Il existe alors une série d'actions autour de l'objet qui impliquent la participation de plusieurs catégories d'agents. Kagutu se place en position centrale. La flûte est un pôle autour duquel plusieurs actions, exercées à des moments différents, ont lieu : il me semble nécessaire dans l'analyse d'inclure le contexte rituel et le contexte non rituel, car les actions qui ont lieu en dehors du cadre de l'exécution de la musique Kagutu ont parfois un lien tout aussi direct avec la mythologie.

Voici donc comment nous pouvons résumer l'ensemble des actions autour de l'objet flûte Kagutu :



La flûte a une position centrale parce que toutes les actions (sauf une) se dirigent vers elle, passent à travers elle ou proviennent d'elle. La seule action qui ne l'intéresse pas directement est l'attaque du flûtiste de la part de l'*Itseke* (flèche à gauche dans le schéma). Cependant, cette action a lieu seulement en cas d'erreur du musicien. La présence de l'instrument reste donc un critère fondamental. L'action de l'enterrement du flûtiste ne fait pas partie du rituel Kagutu, mais elle est connectée au rituel car elle est réglementée par des relations établies principalement dans le cadre du rituel.

Conclusion

Dans le cas des instruments de musique *kuikuro*, il me semble possible de parler de vitalité de l'artefact à partir de deux différentes approches. D'un côté, des formes d'intentionnalité

sont attribuées aux flûtes : capables de provoquer la maladie et la mort, elles sont les véritables acteurs principaux pendant l'enterrement du flûtiste ; d'un autre côté, nous pouvons observer une conception de l'artefact impliquant qu'il possède une durée de vie, marquée par des événements majeurs (naissance, activité rituelle, mort) et soutenue par des offrandes de nourriture et d'eau. La superposition du cycle vital de la flûte avec celui de ses maîtres, les gardiens et les musiciens, est aussi un élément qui, à mon sens, souligne une tendance à effacer ou rendre troubles les démarcations entre les êtres vivants et les instruments impliqués dans l'activité rituelle. Au fur et à mesure que l'action rituelle prend forme, la distinction entre les acteurs et les outils de l'action s'affaiblit et il est nécessaire de renoncer à une séparation trop nette afin de garantir son efficacité. Étendre l'idée de vitalité et de fonctions vitales à ce qui a été fabriqué par l'homme, tel est le changement opéré par les Kuikuro – dans le contexte musical décrit dans cet article – afin de garantir une connexion directe avec les esprits et d'établir un lien avec le passé mythique originaire. Lorsque l'artefact assume des caractéristiques propres aux êtres vivants, la manifestation sensible de la présence des esprits et la mise en forme de la relation de l'humain à l'invisible deviennent une réalité partagée par tous les participants à l'action rituelle.

Notes

1 Toutes les phases de « vie » de l'instrument de musique, de sa construction à son enterrement, en passant par la simple détention et, bien sûr, le jeu de musiques rituelles, sont assurées par des personnes désignées, chacun possédant son propre rôle et la connaissance nécessaire à l'accomplissement de ces tâches.

2 « Avoir » un chant ou une suite est l'expression utilisée par les musiciens kuikuro.

3 Un bon constructeur de flûtes Kagutu est censé connaître le positionnement correct des trous de digitation et du biseau, les parties les plus importantes pour le fonctionnement de l'instrument. À l'époque de mon séjour de terrain, une seule personne était considérée comme étant en mesure d'effectuer cette opération. Pourtant, aucun lien particulier entre l'artefact et son fabricant ne persiste une fois que les instruments sont produits.

4 L'embouchure de la flûte est en cire d'abeille.

5 Célèbre flûtiste Kagutu.

Références bibliographiques

AGOSTINHO, Pedro

1974 *Kwarup : mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo, Edusp.

BASSO, Ellen

1985 *A musical view of the universe: Kalapalo myth and ritual performance*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

1995 *The last cannibals : a South American oral history*. Austin, University of Texas Press.

BEAUDET, Jean-Michel

1997 *Souffles d'Amazonie*. Nanterre, Société d'ethnologie.

BRABEC DE MORI, Berndt & Anthony SEEGER

2013 « Considering music, humans and non-humans ». *Ethnomusicology Forum*, 22 (3), pp. 269-286.

FAUSTO, Carlos ; Bruna FRANCHETTO & Michael J. HECKENBERGER

2008 « Language, ritual and historical reconstruction : towards a linguistic, ethnographical and archaeological account of Upper Xingu Society ». In David K. HARRISON, David S. ROOD et Arienne DWYER (éd.), *Lessons from documented endangered language*. Typological Studies in Language 78. Amsterdam, John Benjamins, pp. 129-158.

FAUSTO, Carlos ; Bruna FRANCHETTO et Tommaso MONTAGNANI

2011 « Les formes de la mémoire : art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu », *L'Homme*, 197, pp. 41-69.

FAUSTO, Carlos

2001 *Inimigos fiéis : história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

2008 « Donos demais : maestria e domínio na amazônia », *Mana*, 14 (2), pp. 329-366.

(éd.) 2013 *A dança dos sopros. Aerofones Kuikuro do Alto Xingu* (CD audio), Rio de Janeiro.

FELD, Steven.

1984 « Sound structure as social structure », *Ethnomusicology*, 28 (3), pp. 383-409.

FRANCHETTO, Bruna

1986 *Falar Kuikuru: estudo etnolinguístico de um grupo caribe do Alto Xingu*. Rio de Janeiro, thèse de doctorat.

FRANCHETTO, Bruna & Tommaso MONTAGNANI

2011 « Flûtes des hommes, chants des femmes. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu », *Gradhiva*, 13, pp. 94-111.

2012 « “When women lost *kagutu* flutes, to sing *tolo* was all they had left !” Gender relations among the Kuikuro of Central Brazil as revealed in ordeals of language and music », *Journal of anthropological research*, 68 (3), pp. 339-355.

2014 « Langue et musique chez les Kuikuro du Haut-Xingu ». In Carlos FAUSTO et Carlo SEVERI (éd.), *Cahiers d'anthropologie sociale*, 10, *L'image rituelle*. Paris, L'Herne.

HECKENBERGER, Michael

2001 « Estrutura, história e transformação : a cultura xinguana na *longue durée*, 1000- 2000 d.C. ». In Bruna FRANCHETTO et Michael HECKENBERGER (éd.), *Os povos do Alto Xingu : história e cultura*. Rio de Janeiro, Editora da Ufrj, pp. 21-62.

HILL, Jonathan D. et Jean-Pierre CHAUMEIL (éd.)

2012 *Burst of breath : indigenous ritual wind instruments in lowland South America*. Lincoln, University of Nebraska Press.

HILL, Jonathan D.

2013 « Instruments of power : musicalising the other in lowland South America ». *Ethnomusicology Forum*, 22 (3), pp. 323-342.

MEIRA, Sérgio et Bruna FRANCHETTO

2005 « The Southern Cariban Languages and the Cariban Family ». *International Journal of American Linguistics*, 71 (2), pp. 127-190.

MENEZES BASTOS, Rafael José de

1999 *A musicologica Kamayurà. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis, Editora da UFSC.

2013 « Apùap world hearing revisited : talking with “animals”, “spirits” and other beings, and listening to the apparently inaudible ». *Ethnomusicology Forum*, vol. 22 (3), pp. 287-305.

MENGET, Patrick

1977 *Au nom des autres*. Classification des relations sociales chez les Txicão du Haut-Xingu (Brésil). Paris, École pratique des hautes études, thèse de doctorat.

MONTAGNANI, Tommaso

2011a *Je suis Otsitsi. Musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu*. Paris, EHESS, thèse de doctorat.

2011*b* « Présences sonores. Musique, images et langue chez les Kuikuro du Haut Xingu ». *Images Re-vues*, 8 [En ligne : <https://imagesrevues.revues.org/493>].

2013*a* « *Tainpane* et *küssügu*. Le solennel et la parodie dans les musiques rituelles des Kuikuro du Haut-Xingu ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26, *Notes d'humour*. Société française d'ethnomusicologie, pp. 175-192.

2013*b* « Séquences sonores : La mémoire musicale chez les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil) ». *Les annales de la fondation Fyssen*, 28, pp. 39-53.

PIEADADE, A. T. de CAMARGO

2004 *O canto do kawoka : música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*. Universidade Federal de Santa Catarina, PhD dissertation, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

2013 « Flutes, songs and dreams : Cycles of creation and musical performance among the Wauja of the Upper Xingu ». *Ethnomusicology Forum*, 22 (3), pp. 306-322.

SANTOS-GRANERO, Fernando (éd.)

2009 *The occult life of things. Native amazonian theories of materiality and personhood*. University of Arizona Press, Tucson.

SAPORI AVELAR, Gustavo

2010 *Valores brutos. Lutadores do Alto Xingu*. Université de Rio de Janeiro, mémoire de Master.

SEEGER, Anthony

1980 « Sing for your sister : The structure and performance of Suyá Akia. » In N. MCLEOD and M. HERNDON (éd.), *The ethnography of musical performance*. Norwood PA, Norwood Editions, pp. 7-43.

SEVERI, Carlo

2007 *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, Rue d'Ulm.

2009 « L'univers des arts de la mémoire. Anthropologie d'un artefact mental ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2009/2 (64^e année), pp. 463-497.

Acoustic Bodies: Instruments and Masters in Kuikuro Music (Upper Xingu, Brazil)

ABSTRACT: In this text I aim to describe the imputation of vitality to the artifact in the context of Kuikuro instrumental music. The musical instruments, during the course of their existence, serve as intermediaries in the connection between humans and spirits. Humans offer food and water to the instruments, the flutes turn the spirits' voice audible to the audience. The complexity of rituals actions requiring the use of musical artifacts is particularly evident when observing the remit of the role of *master (-oto-)*. Several kinds of ritual characters participate in different ways to the process of vitalization of the instruments, while being themselves submitted to the influence of the musical artifact in their lives.

KEYWORDS: Kuikuro, Music, Xingu, Artifacts, Life.