



**HAL**  
open science

## Quand faire c'est seulement dire

Emmanuel de Vienne

► **To cite this version:**

Emmanuel de Vienne. Quand faire c'est seulement dire: L'art de la parole soufflée dans le Haut-Xingu (Brésil, Mato Grosso). *Techniques & Culture*, 2022, Mécaniques rituelles, 78, pp.90-105. 10.4000/tc.18121 . hal-04379617

**HAL Id: hal-04379617**

**<https://hal.science/hal-04379617>**

Submitted on 9 Jan 2024

**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.

## Quand faire c'est seulement dire

### L'art de la parole soufflée dans le Haut-Xingu (Brésil, Mato Grosso)

Emmanuel de Vienne (Université Paris Nanterre, Centre EREA du LESC)

#### Pour citer cet article :

Vienne, Emmanuel de. « Quand faire c'est seulement dire. L'art de la parole soufflée dans le Haut-Xingu (Brésil, Mato Grosso) », *Techniques & Culture*, vol. 78, no. 2, 2022, pp. 90-105.

#### Résumé

La littérature anthropologique sur le mot magique, inaugurée par Malinowski puis poursuivie entre autres par Stanley Tambiah, n'a cessé de souligner l'entremêlement du verbe et du geste technique. Mais comment penser les cas, fréquents, où le mot magique se profère sans s'inscrire dans une chaîne opératoire matérielle, où il ne confère pas de supplément de puissance à un geste ou un objet physique présent par ailleurs ? En comparant deux traditions amazoniennes, ce court article entend comparer deux traditions différentes. L'une (les *anent* achuar) met en œuvre, par un travail expressif de la voix, une polyphonie énonciative, quand l'autre (les *kevere* du Haut-Xingu) donne à percevoir l'énonciation elle-même comme pur geste technique. On détaillera ce dernier cas, afin de mettre en lumière quelles techniques vocales permettent paradoxalement de construire une magie sans voix.



Amutua prend un morceau de cigare dans sa natte, un briquet Bic, et s'avance tranquillement vers sa fille allongée dans son hamac depuis le matin. Elle souffre de migraines chroniques et lui a demandé de la soigner. Il se penche sur elle, et pendant une dizaine de minutes lui souffle à la fois de la fumée et des chuchotis sur le front. Il se lève, lui demande si ça va mieux, puis retourne à ses occupations. Voilà tout. Dans ce numéro consacré à l'appareillage matériel et technique de l'action rituelle, cet exemple trumai (Haut-Xingu, Mato Grosso, Brésil) présente l'intérêt de ne laisser précisément, au premier abord, qu'une place réduite voire inexistante à l'outillage et à l'action sur la matière. La tradition amazonienne qu'on étudiera dans cet article – les incantations *kewere* – ne mobilise en effet rien de plus tangible que des mots, du souffle, et – sans être obligatoire – du tabac (et un briquet Bic). Cette parcimonie dans l'appareillage mobilisé est au fond un trait fréquent de la ritualité chamanique des basses terres d'Amérique du Sud. Elle a justifié, depuis la thèse lévi-straussienne de l'efficacité symbolique (Lévi-Strauss 1958), qu'on ait tourné le dos pour l'analyser, aux notions de matière et de technique. Du Mu Igala des Cuna, chant de délivrance pour les parturientes, Lévi-Strauss avance en effet sans détour qu'il doit procéder d'«une médication purement psychologique puisque le shaman ne touche pas au corps du malade et ne lui administre pas de remède» (*ibid.*: 211). C'est en fournissant un « langage dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables» (*ibid.*: 218) que le chant agirait. Depuis Lévi-Strauss, les anthropologues des basses terres d'Amérique du Sud ont approfondi les ressorts textuels et poétiques de cette efficacité. Ils ont surtout élargi, suivant en cela les progrès de la linguistique, la description et l'interprétation à la pragmatique : la lettre du chant n'est en effet qu'un des leviers en présence, avec la séquentialité des actions, la configuration spatiale et matérielle de la scène rituelle, les effets d'altération de la voix du chaman, la construction paradoxale de l'énonciateur etc. Demeure néanmoins dans ces approches un relatif désintérêt pour la dimension matérielle de la

parole, et des effets de celle-ci dans la pragmatique de l'action rituelle. Certes plusieurs auteurs ont noté que le mot pouvait être conceptualisé comme une substance matérielle (Walker 2018, Hugh-Jones 2019) mais le versant empirique de cette idée est peu étudié : on aurait affaire à une théorie indigène, pas à une technique. Sur des terrains méso-américains deux auteurs ont pourtant récemment montré, dans un ouvrage collectif consacré à la matérialité de l'action rituelle, que l'analyse pragmatique et linguistique pouvait révéler des manières singulières de manipuler (par) les mots (Lupo 2022, Vapnarsky 2022). Cette caractéristique invite à reposer la question du rapport entre mot magique et geste technique, qui était au cœur des théories de Malinowski (1935), puis de Tambiah (1968) et Gell (1988).

On commencera par décrire quelles procédures énonciatives précises (touchant à la fois à la technique vocale et à l'organisation séquentielle de la performance) sont à l'œuvre dans les incantations xinguaniennes. C'est l'objet de la première partie, intitulée *Blow It Yourself*, en hommage à la forme «tutoriel», à laquelle faisait également référence le titre original de l'ouvrage fondateur d'Austin (1962) sur les actes de langage.

La seconde partie examine de quelle manière ces procédures énonciatives contribuent à l'efficacité du rite. Alors que la prise en compte de la vocalité dans d'autres traditions incantatoires amazoniennes (Achuar, Wampis, Quechua) a surtout mis en évidence qu'elle servait une polyphonie énonciative, le cas xinguanien semble privilégier une direction différente, celle d'une matérialisation de la parole.

## **Blow it Yourself**

Ce que savent les profanes des “prières” dans le Haut-Xingu

Le Haut-Xingu, situé dans la région des formateurs du Xingu, principal affluent de rive droite de l'Amazonie, a rassemblé au fil des siècles des groupes d'origines diverses appartenant à plusieurs grands troncs linguistiques amazoniens (arawak, caribe et tupi). À partir d'un substrat arawak attesté dès le x<sup>e</sup> siècle s'est ainsi construite une société multi-ethnique où les différences linguistiques, soigneusement préservées, vont de pair avec le partage d'un nombre important d'institutions assurant l'intégration du système : intermariages, rituels communs, troc, diète piscivore, adoption d'un ethos pacifique qui exclut la guerre intérieure. Les incantations sont une des pratiques qui traversent les frontières internes, entre unités villageoises.

Les groupes de langue arawak (Wauja, Mehinaku, Yawalapiti), premiers occupants du territoire, sont considérés dans la région comme les spécialistes de ce genre de discours. Les Trumai, chez qui j'ai conduit mes recherches, leur ont visiblement emprunté cette pratique en même temps que son nom (le trumai *kewere* vient du wauja *ewekeje*). Ces *rezas* (« prières»), comme on les désigne aussi dans le portugais véhiculaire local, sont dans la mythologie de puissants opérateurs de transformation. Ainsi par exemple est-ce par une « prière » que Mawutsini, héros démiurge, a créé ses filles à partir de troncs d'arbre. Ainsi encore est-ce toujours par une incantation que sont transformés en animaux les humains qui n'ont pas respecté telle ou telle règle sociale – schéma classique de la spéciation mythique.

Les sorts sont réputés constituer tous ensemble un corpus clos, puisque nul n'en invente. Leur autorité dérive de leurs énonciateurs primordiaux: les jumeaux démiurges Soleil et Lune au premier chef, mais aussi d'autres personnages mythiques. Ils sont secrets, et se transmettent le plus souvent entre parents proches et de même sexe : les hommes apprennent typiquement de leurs pères, les filles de leurs mères. Encore dit-on souvent que l'on choisit parmi ses descendants ceux qui sont dignes d'en hériter pour avoir démontré leur maîtrise des émotions : certains sorts dangereux ne sauraient être livrés à une personne trop colérique ou vengeresse. Il est aussi

possible d'acquérir des sorts auprès d'un spécialiste sans en être un proche parent, mais la transmission se marque alors par un paiement, assez cher.

Ces mots secrets hérités de Soleil et Lune ne sont efficaces que s'ils sont dûment « soufflés », *laf*. « Souffler », quand il ne s'agit pas d'attiser le feu ou de chasser une poussière, désigne une des cinq principales modalités énonciatives dans la culture trumai<sup>1</sup>. Même lorsqu'il s'agit d'un sort thérapeutique soufflé sur le corps d'un patient, donc devant témoins, le sens est masqué. Le « maître des incantations » prononce les mots pour lui-même, littéralement « avec son intérieur » (*faxea letsi*). Les présents entendent simplement un souffle pulsé de manière régulière, sans vibration des cordes vocales, sorte de chuchotement *staccato* où la phonologie est réduite aux consonnes sourdes. Dans quelques rares occasions, le spécialiste peut « souffler » de manière ostensible et transparente, c'est-à-dire en prononçant les paroles à haute voix, lorsqu'il souhaite que le patient, en général un parent proche, le mémorise à la volée. En dehors de ce cas, c'est seulement dans un contexte de transmission explicite que l'on peut accéder au contenu sémantique du sort. Quel est-il ?

Quelques exemples de *kewere*

Il n'y a plus de « maître des *kewere* » chez les Trumai. L'activité ayant son versant sombre elle expose aux accusations de sorcellerie. Les Trumai en ont trop souffert dans le siècle écoulé pour ne pas être prudents. Les données présentées ont ainsi été recueillies auprès d'Amutua, un homme wauja marié à une femme trumai qui a été longtemps spécialiste des herbes et des incantations avant de se faire initier au chamanisme entre 2007 et 2008. En tant que locuteur d'une langue arawak, il est en mesure de comprendre la signification des sorts, ce qui n'est pas toujours le cas des autres praticiens. Cette langue est néanmoins réputée « légèrement différente » du langage ordinaire, pour mélanger plusieurs langues arawak locales.

Un premier groupe de *kewere* recueillies auprès d'Amutua concerne le traitement de la douleur. Elles sont présentées uniquement dans leur traduction française pour préserver leur caractère secret.

***Kewere du bâton sec***

Je suis le bâton sec  
Je me refroidis  
Je suis froid  
Là au fond

***Kewere du ver de terre apjukulula***

Je suis *apjukulula*  
J'entre et je sors de la pierre  
Je suis froid  
Je me refroidis  
Dans ma maison

***Kewere du ver ariyu***

Je suis ariyu  
J'entre et je sors de la pierre  
Je suis froid  
Je me refroidis  
Dans ma maison

***Kewere de l'abeille Mayapirã***

Mayapirā, Mayapirā...  
Je suis froide dans le trou de l'arbre

Dans le système des qualités sensibles locales, le chaud est associé à la maladie et à la douleur, le froid à la cure et à la guérison. Le bon chamane est ainsi réputé avoir les mains froides. Ces *kewere* permettent, de manière transparente, de refroidir la partie douloureuse du corps du malade. Ils fonctionnent en ayant recours à une analogie simple, consistant à prendre le « froid » –ou mieux le processus de refroidissement– où qu'il se trouve pour le transférer dans le patient. Ce procès est décrit en termes spatiaux comme un mouvement centripète : ces entités pénètrent dans un endroit froid (la boue, le nid, la maison) de la même manière qu'on décrit localement la disparition de la douleur : on ne dit pas comme en français qu'elle « part » ou « s'en va », mais qu'elle « rentre » dans le corps. La redondance fonctionnelle entre ces sorts invite à des expérimentations pour les praticiens. On essaye l'une d'entre eux à l'exclusion des autres pour la « tester » et on ne change que si ça ne marche pas. Amutua n'utilise ainsi que la *kewere* du ver de terre (*ariyu*) car il en a éprouvé l'efficacité.

En dehors de la thérapeutique il existe une multitude de situations dans lesquelles les *kewere* sont utiles. Eyusi (nom wauja d'une grenouille, appelée *Walatu* en trumai) est le héros d'un mythe où il parvient par sa ruse à survivre à ses visites chez ses dangereux beaux-frères que sont Jaguar puis les serpents venimeux. Soufflée sur soi avant une rencontre périlleuse (arrivée dans un village ennemi, ou aujourd'hui avant une réunion sensible où l'on s'attend à essayer des critiques), elle rend l'adversaire doux comme un agneau:

***Kewere de la grenouille Eyusi***

Je suis Aukakuni  
Je suis effrayant  
Tu ne me tueras pas

***Kewere de la grenouille Eyusi*** (variante)

Je suis Menuri  
Vous ne me tuerez pas mes neveux  
Je suis effrayant

D'autres *kewere* sont des charmes amoureux. Là encore le souffleur s'identifie à un personnage mythique pour s'arroger son magnétisme érotique :

***Kewere de la chauve-souris***

Je suis la chauve-souris Aluaku  
  
Je te rends ardente de désir Irixulakumalu

***Kewere du toucan***

Je suis Toucan,  
  
Je me suis peint

Il existe des incantations pour la pêche, soufflées sur l'appât, d'autres pour les accouchements difficiles, qui mentionnent telle espèce végétale à la sève glissante comme un savon, d'autres pour faire tomber les dents du jaguar qui a osé tuer le chien du village (fonctionne aussi pour les ennemis), pour attirer la pluie ou la chasser, pour faire grossir les tubercules de manioc au moment de la plantation, pour chasser les revenants des abords du village, pour éloigner les monstres aquatiques, etc. Quel que soit leur contenu ou leur utilité, les sorts sont toujours

bipartites, comme les chants chamaniques étudiés par Menezes Bastos (1984) qui ont une « partie du haut » et une « partie du bas ». La première a la forme *x-natu* (« je suis x »), et identifie le souffleur à une entité. La seconde explicite la qualité pour laquelle on invoque cette entité. Ces formules, qu'on peut appeler des vers *textuels* sont très courtes et facilement mémorisables.

Voyons plus en détail comment on passe de cette unité que constitue un vers textuel à la performance.

Du vers textuel au vers soufflé

Le spécialiste doit maîtriser ces règles précises de transformation d'un savoir textuel en une performance parfois longue et laborieuse, en particulier pour les cures. Amutua ne les a jamais explicitées, mais on peut les identifier grâce à l'analyse des enregistrements. Puisqu'il s'agit de parole «soufflée», il est pertinent de reprendre la notion proposée par les ethnopoéticiens des années quatre-vingt d'«unité de souffle», qui consiste à prendre l'inspiration du locuteur comme signal de démarcation entre les vers. Par clarté, j'oppose donc vers textuel et vers « soufflé », les deux, on le verra, n'étant pas de même extension.

Prenons pour exemple le sort de la chauve-souris, qui comporte deux vers textuels:

*Aluaku natu* Je suis Aluaku

*Neweteye pebei irixiulakumalu*<sup>2</sup> Je te rends ardente de désir Irixulakumalu

Ces deux vers textuels sont modifiés par deux règles. La première, qu'on peut appeler de transformation, les convertit en unités de souffle. En l'occurrence, les deux vers textuels vont devenir cinq vers soufflés (la respiration est marquée par le retour **à la ligne**):

**L'examen** du corpus montre que le premier vers textuel, celui qui a la forme « je suis x », est systématiquement transformé en trois vers soufflés :

A. *x*-expiration longue (entre 2 et 5 glottales) *x*-expiration courte (une à deux glottales)

B. *x-natu*-expiration longue *x-natu*- expiration courte

C. *natu*-expiration courte

Le second vers textuel est transformé en deux unités de souffle, prononcées sur le même registre qu'on pourrait qualifier d'annihilation de la prosodie, ou d'«anti-prosodie». Que l'on s'entende : tout énoncé peut faire l'objet d'une description prosodique, et les *kewere* n'échappent pas à la règle. Mais sur les différents paramètres classiques de cette description (variations de hauteur, timbre, rythme, volume sonore) les *kewere* optent pour des traits formels qui annulent ses fonctions ordinaires –construction du sens, expressivité, singularisation de l'énonciateur. Dans les *kewere* la hauteur –quand elle est perceptible– est constante, le rythme est une pulsation régulière monotone, marquée par l'articulation et en fin de mot par des coups de glottes sur la dernière voyelle.

La seconde série de règles concerne la structure de la performance, laquelle consiste en une répétition ordonnée de ces vers. Par exemple, le sort du toucan, qui comporte 4 vers soufflés, est répété de la manière suivante :

A- <i>Yakwakwa ha ha yakwakwa ha</i>		AABBA
		CD
		CD
B- <i>Yakwakwa natu hu hu yakwakwa natu hu</i>	→	BB
		CD
		CD
C. <i>Natu hu hu</i>		BB
		CDD
D. « Je me suis peint »		B
		CD
		CD
		A

La performance commence invariablement par des répétitions des deux premiers vers soufflés. Ensuite, on observe que le troisième vers, *Natu hu hu* (« moi », « je »), est systématiquement prononcé avant d'énoncer le quatrième vers soufflé, celui qui spécifie la qualité ou la propriété visée par le sort. Les vers A et B (« toucan » et « je suis toucan ») opèrent quant à eux à la manière d'un refrain. On peut résumer ces règles de répétition selon une formule simple et élégante, où la répétition est figurée par des points de suspension.

[A...B... (CD... A...et/ou B...)]...

Autrement dit aucune règle ne stipule le nombre exact de répétitions, mais il existe une série de contraintes sur leur structure.

L'incantation se termine toujours par un changement important dans la prosodie : chaque vers *textuel* est proféré plus fort, sur une ligne ascendante, avec accélération, après un souffle vigoureux et stéréotypé.

*Whouf! Yawkakwa natu ! Whouf! Yakwakwa natu !*  
*Whouf! «Je me suis peint!» Whouf! «Je me suis peint!» Whoufa ! Whoufa !*

Cette prosodie de clôture, iconique de celle de l'ordre exaspéré lancé à un chien ou un enfant récalcitrant, est la forme minimale du sort, celle qui peut être accomplie par des non-spécialistes, dans deux circonstances : dans la narration d'un mythe, lorsqu'on ne sait pas comment souffler « pour de vrai » (*whouf !* transforme-toi en esprit !) ; dans certaines situations de la vie quotidienne comme la plantation des boutures de manioc (*whouf !* Comme le poisson *awatet*<sup>3</sup> !) ou pour faire fuir la pluie (*whouf !* Va-t'en !).

Les règles présentées ici sont manifestement stables dans le temps, comme l'a suggéré la comparaison, pour une même incantation, de la performance d'Amutua avec celle de Nituari, ancien chef Trumai. Insérée dans un récit mythique enregistré en 1966 par Aurore Monod, la « prière » de la grenouille Eyusi diffère de celle d'Amutua sur le plan textuel. La conversion en performance soufflée est pour sa part très semblable. Ne manque chez Nituari que la présence du vers soufflé C (*Natu hu hu*) pour que les règles présentées plus haut soient scrupuleusement respectées. Il faut préciser en outre que les deux hommes ne s'inscrivent pas dans les mêmes lignes de transmission. Amutua tient son savoir de ses parents Wauja, pas de ce chef trumai pour sa part très lié au chamanisme kamayura.

En résumé la performance d'une *kewere* implique la mémorisation d'une technique énonciative qui vaut pour toutes les autres, et qui semble plus stable dans le temps que le contenu sémantique. Si l'on s'accorde avec la définition de la technique par Pierre Lemonnier (2010) («Pour parler



simple, tout ce qui concerne l'action de l'homme sur la matière relève de la technique »), reste à définir ce qui est « matière » dans le cas présent. Y répondre permettra de comprendre comment cette technique *de* l'énonciation est aussi une technique *par* l'énonciation.

## Polyphonie énonciative ou parole matérialisée

Dans un article récent Anne-Christine Taylor (2017) a proposé une étude magistrale du cas Achuar. Les *anent*, équivalents des *kewere*, manifestent des traits formels en partie similaires : énonciation pulsative, présence du « souffle », matérialisation du sens dans une pratique énonciative relativement rigide, performances le plus souvent muettes (au point d'être même simplement mentales). Mais derrière ces points communs les différences sont nombreuses.

Des voix intérieures

Pour commencer les *anent* sont des chants, qui alternent « voix de tête ou *falsetto* et une émission en voix de gorge ». Ils sont particulièrement expressifs, entre autres grâce à la présence de *voice breaks* en fin d'expiration interprétés « comme des icônes ou des images sonores d'attitudes émotionnelles, notamment celle de la supplication larmoyante ». Cette troublante prosodie est au service d'une polyphonie énonciative qui n'a rien à envier à celle des chants de leurs voisins Quechua Runa : « les énoncés d'*anent* commutent sans cesse entre affirmations d'identification, description objective ou surplombante, discours rapporté du destinataire et commentaire métalinguistique dans la voix de l'énonciateur ». (*ibid* : 63) Ainsi par exemple,

« dans un *anent* chanté par un homme pour séduire une femme, les alternances de voix réitérées tout au long du chant prennent la forme suivante : identification (« je suis le soleil couchant ») / dialogue interne du destinataire (« qu'est ce qui m'arrive, je suis triste/désirante ») / description (« elle est debout au bord du fleuve, elle regarde le crépuscule ») / identification en adresse dans la voix de l'énonciateur (« c'est moi soleil couchant qui viens vers toi ») / dialogue interne du destinataire (« je [suis en état] de désir/nostalgie ») / adresse au destinataire, dans la voix de l'énonciateur (« tu penses que c'est le soleil couchant ») / dialogue intérieur du destinataire (« qu'est-ce qui m'arrive, qu'est-ce que je ressens/ pense ? ») / adresse en voix de l'énonciateur (« c'est moi qui te fais défaillir comme un soleil couchant »), etc. » (*ibid* : 63)

Ce genre se distingue donc par son « oscillation pronominale » et sa polyphonie énonciative qui permettent en l'occurrence de rejouer, à l'adresse de tout Autre situé entre les pôles « parent » et « ennemi », la forme d'attention à autrui typique de la relation entre parents consanguins, faite de gestes, de regards et de pensées affectueuses. L'*anent* est ainsi une technique de familiarisation qui établit un dialogue entre âmes *wakan* là où n'existait que la prédation, mode par défaut de relation entre existants dotés de corporalités différentes.

L'exemple achuar, pour qui est familier des répertoires chamaniques amazoniens, est au fond moins surprenant que les incantations xinguaniennes, particulièrement courtes et simples. Car depuis l'analyse par Lévi-Strauss (1958) du Mu Igala des Cuna, chant de délivrance pour les accouchements difficiles, les chercheurs sensibles aux dimensions linguistique et pragmatique de l'action rituelle n'ont cessé de mettre à jour des degrés supplémentaires de virtuosité poétique et énonciative dans ces genres vocaux. Riches et longs, ceux-ci sont caractérisés sur le plan textuel par « la répétition, la catachrèse, un usage immodéré de la périphrase, de stratégies de nominations fondées sur l'analogie ou la métonymie, l'adoption de règles syntaxiques épurées, la mise en place de listes de noms variables insérés dans un ordre paralléliste constant » (Gutierrez Choquevilca 2017). Ces chants ont fait l'objet de nombreuses interprétations depuis l'hypothèse lévi-straussienne de l'efficacité symbolique. Toujours chez les Cuna, Carlo Severi a montré que ces traits formels étaient au service de la création d'images verbales et mentales combinant des qualités ou des êtres différents, voire contradictoires, sortes de « chimères » ou « créatures parallélistes » (Severi 2007: 211). Ces ressources autorisent aussi à dédoubler l'énonciateur, capable de se présenter comme étant à la fois ici et ailleurs (Severi 2002). Lorsque la technique

vocale a été prise en compte en plus du texte, en particulier avec les travaux d'Andrea-Luz Gutierrez Chocqevilca chez les Quechua Runa d'Amazonie péruvienne, cela a été pour montrer, comme chez les Achuar, une complexité énonciative redoublée. Fondée sur des images, sonores ou visuelles, la communication chamanique fonctionne ici par citations, masques et imitations, et confirme sa nature foncièrement et délibérément ambiguë – une ambiguïté qui contribue d'ailleurs à son efficacité (2017). Privilégiant un usage iconique du langage, dans les genres chamaniques mais aussi dans les berceuses ou les récits, les Quechua sont manifestement maîtres dans l'art de convoquer, dans l'ici et maintenant de l'énonciation, une multitude de voix autres.

Dans les *kewere* on rencontre aussi du parallélisme, mais il s'établit entre sorts, pas au sein d'un même chant. L'identification à une entité invisible est aussi présente, mais on sent qu'elle se limite à la portion congrue, et surtout qu'il s'agit moins de la convoquer pour la séduire, la combattre ou l'infléchir, ou encore pour étoffer un dialogue intérieur affectivement connoté que d'en tirer une unique qualité matérielle. Bref, le ressort majeur de leur efficacité ne semble pas puiser à la même source que dans ces autres traditions chamaniques.

L'effacement de la voix

L'interprétation que je propose prolonge l'approche classique du « mot magique », formulée par Malinowski (1935) puis précisée par Tambiah (1968), selon laquelle le sort prend sa force de son insertion dans un contexte, celui d'une chaîne d'opérations techniques. Tambiah en 1968 a jeté une lumière nouvelle au « cadre sémantique interne » des sorts, en même temps qu'il a articulé plus précisément le rapport entre le fait et le mot.

« Plutôt que de la dépeindre comme errant dans les illusions du langage ou défiant des lois physiques connues, il serait plus juste de décrire la pensée sauvage comme associant de façon ingénieuse les propriétés métaphoriques et expressives du langage aux propriétés opérationnelles et empiriques de l'activité technique. C'est cela qui donne aux opérations magiques leur coloration « réaliste » et leur permet d'atteindre leur expressivité par la substitution et le transfert en la combinant avec une technique instrumentale qui imite l'action pratique. » (1968 : 202)

Son analyse est principalement fondée sur des sorts prononcés sur des objets intermédiaires, par un effet de redondance avec une action technique accomplie par ailleurs ou par des chaînes opératoires complexes (la construction d'une pirogue de Kula) dont il a montré qu'elles alternaient de manière systématique opération technique et mot magique. Il avait pourtant remarqué que Malinowski avait identifié deux formes de magie, l'une « sans rite concomitant (c'est-à-dire manipulation d'objets) », jugée moins importante que l'autre où les sorts s'accompagnaient de « rites "d'imprégnation" ou de "transfert" » (Tambiah 1968 : 190).

Cette tradition d'une magie verbale qui *accompagne* une technique accomplie par ailleurs, et à laquelle on concède des effets cognitifs majeurs (de motivation, d'attention) sans jamais *l'identifier* à de la technique, se retrouve chez Gell, dans « Technology and magic » : la magie est comparée au jeu enfantin, dans lequel l'imagination formule à voix haute le rêve d'une « technologie » à l'efficacité absolue, sans coût de production, sans effort, et stimule ainsi l'innovation. La magie dans cette tradition apparaît donc comme étant d'un second ordre: symbolisation, représentation, structuration.

Je suggère que l'appui mutuel que se prêtent le mot et l'action technique, si justement mis en avant par Tambiah (le verbe peut ce que l'action matérielle ne peut pas, et réciproquement) vaut *aussi* pour les situations où il n'y a pas d'autre acte que de parole. Dans certains cas, comme les *kewere* du Haut-Xingu, la technique d'énonciation se rapproche singulièrement de l'action mécanique sur la matière. Le mot lui-même y est traité comme une substance matérielle, la parole muée en opération instrumentale.

Cette idée se trouve développée et illustrée dans deux contributions d'un ouvrage collectif récent sur la matérialité du rituel en Mésoamérique, par Lupo (2022) chez les Nahuatl<sup>4</sup>, et Vapnarsky (2022) chez les Maya Yucatec. Dans ce dernier cas c'est le rythme de la voix (la vitesse et les accélérations-décélérations d'élocution) ainsi que les effets de décalage ou de synchronie avec le rythme interne au texte dont l'auteur montre qu'ils permettent de manipuler la temporalité rituelle ou d'agir sur des entités invisibles de manière non interactive mais « très physique » (*ibid.* : 90).

Dans le Haut-Xingu, la catégorie du « souffler » s'expliquerait ainsi non par une théorie locale du souffle comme rappel du pouvoir créateur du langage dans la mythologie, comme principe vital, ou comme métonymie de la respiration envisagée comme degré élémentaire de la conscience réflexive, mais comme une mise au premier plan de la dimension physique et sensorielle de l'énonciation. Le souffle maximise deux caractéristiques, par opposition aux catégories du « parler » et du « chanter » : la multimodalité et la directionnalité. Le souffle est ainsi perceptible par d'autres canaux sensoriels que l'ouïe, puisqu'on le sent sur sa peau, qu'on sent l'odeur du tabac et voit les volutes de fumée. Souffler implique aussi de souffler vers, donc vectorise la parole, en fournit intuitivement une balistique. D'ailleurs les sorts contre la pluie sont jetés avec le bras (en même temps que l'odeur d'aisselle).

La technique que j'ai détaillée poursuit cette matérialisation. Le contenu textuel se glisse dans une structure préexistante, rigide, à l'inverse du discours ordinaire où les pauses et les respirations sont fonction des unités sémantiques. C'est aussi le cas des traditions musicales ou vocales, mais il y a en outre ici comme on l'a vu une disparition de ce qui fait une voix, pas une modification ou une magnification : prosodie monotone, phonologie appauvrie (absence de voyelles, consonnes atténuées difficilement identifiables), et un staccato d'expirations qui lui donne son tempo. Souffler se détache de la parole pour se confondre avec une pure manipulation mécanique. Toute communication n'est pas perdue. Le patient est bien un destinataire, mais très indirect (on dirait, selon la terminologie de Goffman (1981) des cadres de participation, qu'il est un *eavesdropper*, un épieur) d'un message, mais d'un niveau « méta » : ceci n'a rien à voir avec de la communication. Personne n'est là pour écouter, pour reprendre le titre d'un article de Dominique Buchillet sur les incantations chez les Desana du Vaupés, car il n'y a rien à entendre.

Même le niveau sémantique, textuel, met en avant les propriétés sensibles que l'on cherche à insuffler et minore le destinataire. Le parallélisme sert à isoler de pures qualités, à les séparer de leurs détenteurs pour les transférer, par la parole soufflée au patient. C'est l'unité de base de la répétition : prendre à l'extérieur et injecter. La répétition elle-même suggère l'idée que ce transfert prend du temps et de la sueur. « Tu souffles jusqu'à être fatigué », et le paiement est justifié, comme pour l'extraction chamanique, par la peine et la souffrance endurées par le praticien.

Point ici de reconfiguration relationnelle ou de condensation rituelle (Houseman & Severi 1994), mais une technique des propriétés sensibles. Ce qui explique que le maître des incantations soit localement distingué du chamane : l'efficacité est tout entière dans la performance du sort, elle ne dépend pas d'un charisme personnel ou d'une relation privilégiée avec des esprits auxiliaires. À tout prendre elle se rapprocherait plutôt d'une plomberie de l'invisible que d'une diplomatie cosmique.

Il peut donc exister entre les ressources langagières (métaphores, oblicité, expressivité, polyphonie énonciative) et le geste technique, outre un rapport d'alternance, un rapport d'enchâssement : des métaphores, des voix nombreuses, des dialogues, des dispositions affectives encapsulées dans une technique vocale qui se donne à voir comme technique tout court. On retrouve d'ailleurs le schème balistique de la sarbacane dans les traditions évoquées plus haut. Chez les Runa, « [l]e pouvoir de guérison demeure entièrement suspendu au "souffle" de la voix plutôt qu'à d'autres techniques, tel l'usage des pharmacopées, essentielles lors de l'initiation, mais

peu efficaces lorsqu'il s'agit d'extraire les maux du corps des victimes de sorcellerie. Ce souffle thérapeutique est désigné par la racine verbale *puku* –dont la polysémie est caractéristique : elle se réfère tout autant au souffle du chasseur qui darde une fléchette empoisonnée au curare sur une proie arboricole, qu'à celui du chamane qui, pour sauver le malade ou l'ensorcelé, darde un "chant" *ikara* à l'intérieur de son corps, rendu poreux par l'usage du tabac et de la fumée. Autrement dit, guérir, c'est "souffler" ou entonner ces chants conçus comme des "projectiles" *supay wiruti* ("fléchettes des esprits") contenus dans le corps du chamane » (Gutierrez Choquevilca 2017).

L'assimilation du charme à une fléchette se trouve aussi chez les groupes de l'ensemble Jivaro ou Chicham, comme les Achuar ou les Wampis. Par exemple Paul Codjia (2017) rapporte que les Wampis peuvent conclure l'émission d'un *anen* (équivalent local des *anents* achuar) par l'onomatopée « kusui ! » : « la main passe rapidement au moment de dire la deuxième syllabe, *-sui*, coupant un instant le souffle naturel de l'énonciation du mot. Le geste donne l'impression sonore d'une fléchette lancée avec une sarbacane ». On peut moduler ce son, un « contrôle [qui] permet de conférer une force de pénétration plus importante au chant, à la manière d'une fléchette, pour atteindre le cœur des destinataires et remplacer discrètement leur voix par celle du chanteur ». Comme chez les Achuar le contenu du chant consiste en l'évocation de scènes connotant des états affectifs que le chanteur doit ressentir pour garantir l'efficacité de l'*anen*. Autant de traits qui semblent absents de la tradition xinguanienne où l'on retrouve plus simplement une logique de transfert de telle qualité sensible (froid, glissant...) ou de telle caractéristique comportementale (vitesse, courage...) du monde extérieur vers le destinataire.

Au-delà de cette opposition importante, les quelques cas évoqués ici proposent des réponses convergentes à la question de savoir quelle place occupe l'action technique sur la matière dans une action rituelle qui semblait n'être que verbale: les mots y sont en fait traités comme des choses. Ce sont des mots projectiles, des mots substances, dont une attention fine aux modalités d'énonciation (ou de projection) permet de caractériser les conditions d'efficacité.

Un esprit non chagrin, mais partisan du tournant ontologique, avancerait que des phénomènes qu'une tradition savante occidentale séparent de la technique, comme la parole, l'apprentissage ou l'affectivité, sont dans nombre de sociétés amazoniennes envisagés comme relevant directement de l'action intentionnelle sur la matière, celle du corps en particulier. L'assimilation du charme ou du chant à une fléchette, du souffle à une substance porteuse de qualités, cette indifférenciation du sens et du sensible, ne détonneraient pas dans un monde où l'on construit la société en construisant des personnes par des procédures très physiques et techniques (Seeger *et al.* 1979), un monde où, comme dans le Haut-Xingu, de la salive déposée sur une feuille peut – dans un mythe – parler.

Cette orientation majeure et indéniable de l'ethnologie régionale ne doit selon moi pas conduire à l'abandon de l'opposition – au motif qu'elle serait ethnocentrée – entre acte de communication et geste technique. Il s'agit au contraire d'examiner comment ceux-ci sont concrètement assemblés ou opposés dans différentes sociétés et dans différents contextes pratiques, et ainsi d'enrichir la théorie de l'action rituelle par une nouvelle manière de déroger aux attendus de la communication ordinaire. La construction d'un énonciateur complexe, la condensation rituelle, la polyphonie énonciative, les créatures tapies dans les plis opaques de la parole oblique du chamane restent toujours dans le champ de la communication, fait d'énonciateurs, d'allocataires, de tiers ratifiés ou non ratifiés, visibles ou invisibles. Mais l'incantation présente une entorse plus radicale en ce qu'elle affirme : « je dis que je ne suis pas de la parole mais de l'action directe sur la matière », ce qui la disqualifie des deux bords. Elle instaure une contre-intuitivité par cette double autonégation, tant du côté du langage que de la technique.

*Whoufa !*

## Remerciements

Mes remerciements vont aux deux relecteurs anonymes de *Techniques&Culture*, ainsi qu'à Aurore Monod Becquelin, Olivier Allard et Pierre Lemonnier pour leurs précieuses suggestions.

## Notes

- 1-Les autres modalités sont: *ami* (parler), *wal* (chan- ter), *mapu* (jouer d'un instrument à vent) et *opo* (siffler).
- 2- Il était nécessaire de disposer d'un texte en Wauja pour montrer ces règles de transformation. Afin de préserver le secret, j'ai volontairement introduit des erreurs dans la transcription.
3. Le *Boulengerella cuvieri*, characin pic, appelé *bicuda* en portugais, a une forme oblongue rappelant le tubercule de manioc.
4. Nahua chez qui «les énoncés verbaux sont aussi chargés de propriétés sensibles et capables d'avoir des conséquences "physiques" » (Lupo 2022 : 162).

## L'auteur

Emmanuel de Vienne est anthropologue, membre du centre d'enseignement et de recherche en ethnologie amérindienne (EREA-LESC), et maître de conférence à l'université Paris Nanterre. Ses recherches portent sur le chamanisme, le rituel, et la patrimonialisation de la «culture» chez les Trumai du Haut Xingu (Brésil).

## Iconographie

**Image d'ouverture.** Amutua Wauja, chamane et spécialiste des incantations. Village Steinen, Mato Grosso, Brésil, 2015. © Emmanuel de Vienne.

## Références

Austin, J. L. 1962 *How to Do Things With Words. The William James Lecture delivered at Harvard University in 1955.* Oxford : Clarendon Press.

Bastos, R. J. D. M. 1984 « O "Payemeramaraaka" Kamayurá. Uma contribuição á etnografia do xamanismo do Alto Xingu », *Revista de Antropologia* 27/28 : 127-138.

Buchillet, D. 1987 « "Personne n'est là pour écouter". Les conditions de mise en forme des incantations thérapeutiques chez les Desana du Uaupés brésilien », *Amerindia* 12 : 7-32.

Codjia, P. 2017 « Comment attirer le gibier ? Pratique du jeûne et récitation de chants magiques dans les activités cynégétiques wampis (jivaro) », *Journal de la Société des américanistes* 103 (2) : 81-109.

Gell, A. 1988 « Technology and magic », *Anthropology Today* 4 (2): 6-9.

Goffman, E. 1981 *Forms of Talk.* Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

Gutierrez Choquevilca, A.-L. 2017 « La contagion des images. Voix enchâssées et dispositifs sensoriels dans un rituel chamanique amérindien », *Hybrid.* [En ligne] : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=759>.

Houseman, M. & C. Severi 1994 *Naven, ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle.* Paris : CNRS Éditions / Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Hugh-Jones, S. 2019 « Thinking through tubes. Flowing / air and synaesthesia », *Tipiti : Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America* (16) 2: 20-46.

Lemonnier, P. 2010 « Retour sur "L'Étude des systèmes techniques" » in G. Bartholeyns, N. Govoroff & F. Joulian, *Techniques&Culture* « Cultures matérielles » 54-55 (2). doi: <https://doi.org/10.4000/tc.5043>.

Lévi-Strauss, C. 1958 *Anthropologie structurale*. Plon : Paris. Lupo, A. 2022 «Heaps of prayers. The materiality of catholic prayers, their temporal dimension and ritual effectiveness within Nahua ritual discourse» in Lisa M. Jonhson and Rosemary A. Joyce dir. *Materializing Ritual Practices*. Louisville : University of Colorado

Press :162-191.

Malinowski, B. 1935 *Coral Gardens and their Magic*. London / New York: Taylor & Francis (Routledge).

Seeger, A., da Matta, R. & E. Viveiros de Castro 1979 « A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras », *Boletim do Museu Nacional*, « Antropologia » 32 : 2-19.

Severi, C. 2007 *Le principe de la chimère*. Paris: Éditions rue d'Ulm.

Severi, C. 2002 «Memory, reflexivity and belief. Reflections on the ritual use of language», *Social anthropology* 10 (1) : 23-40. doi: 10.1017/S0964028202000034.

Tambiah, S. 1968 «The magical power of words», *Man New Series* 3 (2) : 175-208.

Taylor, A.-C. 2017 «L'art d'infléchir les âmes», *Terrain*. [En ligne]: [journals.openedition.org/terrain/16291](https://journals.openedition.org/terrain/16291). doi: [doi.org/10.4000/terrain.16291](https://doi.org/10.4000/terrain.16291).

Vapnarsky, V. 2022 «Voice matters. Vocal creation and manipulation of ritual temporalities» in Lisa M. Jonhson and Rosemary A. Joyce dir. *Materializing Ritual Practices*. Louisville : University of Colorado Press : 70-94.

Walker, W. 2018 « On logophagy and truth. Interpretation through incorporation among Peruvian Urarina », *Language and Communication* 63 : 15-22.

