

Une approche de la cosmogonie et de la musique des communautés Kichwas de Cotacachi et Otavalo, Andes-Équateur

Résumé

Les communautés kichwas de Cotacachi et d'Otavalo, établies dans la Sierra au nord de l'Équateur, vivent et coexistent dans une ambiance socio-culturel très riche en ritualités et sonorités, à travers lesquelles se manifeste une conception de l'univers et du *kay pacha* (le monde d'ici, le monde des vivants). La musique, écoutée depuis la discipline de l'ethnomusicologie, ouvre de multiples portes autour du tissu culturel, lesquelles vont résonner dans divers champs tels que la politique, l'histoire, l'économie, l'esthétique, les valeurs culturelles, la cosmogonie, parmi beaucoup d'autres. Dans cet article, je vais tenter d'établir une approche entre la musique et la cosmogonie de communautés kichwas de Cotacachi et d'Otavalo, dont diverses valeurs culturelles se rejoignent.

Lieu d'énonciation

Avec ma vision d'urbaine-métisse, et avec les outils de l'anthropologie et ceux de l'ethnomusicologie, discipline dans laquelle je prépare actuellement mon doctorat à l'Université de Nice Sophia Antipolis, en France, je me suis approchée, dans l'année 2014, des communautés kichwas de Cotacachi. Attirée par la richesse rituel et symbolique des manifestations sonores de ces communautés, je me suis intéressée d'abord à la musique de la harpe qui accompagne les veillées funèbres des enfants et des personnes célibataires, et plus tard, conduite par le fil conducteur de cette sonorité, j'ai été captivée par la musique des mariages, au moment de comprendre que la musique de la harpe a la même importance dans ces deux rituels. Au cours de l'année 2018, et sous le cadre du Concours Public National pour les projets artistiques et culturels 2017-2018, en Équateur, j'ai étendu les horizons sonores et je me suis approchée aussi des musiques des *conjuntos* ou bande de musique, comme on l'appelle aussi. Ces groupes, très présentes dans la région d'Otavalo, sont composés généralement d'une guitare, d'un violon, d'une mandoline, d'une ou deux *quenas*¹ et/ou de *rondadores*², d'un *bombo*³ andin, et des voix.

Musique et cosmogonie à Cotacachi et Otavalo, Andes-Équateur

L'être humain, des femmes, des hommes, des enfants ; l'ambiance, les plantes, les animaux ; tout ce qu'on peut voir, ressentir, toucher, et tout ce qu'on ne peut pas ; tout ce que l'on peut contrôler et tout ce qui va au delà de nous même ; la vie, la mort.

1 *Quena* : flûte à encoche de roseau ou bois originaire de la région andine (surtout la Bolivie et le Pérou).

2 *Rondadores* : aérophone originaire de l'Équateur, construit avec six ou douze tubes de roseau, plumes ou os de condor, d'argile ou de plastique

3 *Bombo andin* : membranophone rond, construit en bois avec une peau de chèvre ou autre, de chaque côté. Il est frappé sur la peau avec une baguette.

L'expérience (subjective et collective) de cette réalité vécue par le *runa/jaqi*, comme a été appelé l'être humain des Andes (kichwa-quechua o aymara) par le philosophe suisse Josef Estermann, a lieu

« au travers d'une codification culturelle qui obéit aux besoins physiques et sociaux, et qui introduit une 'valorisation' dans un monde idéalement non-axiomatique. C'est ce que l'on pourrait appeler « *cosmovisión* » (cosmogonie) : un certain ordre du *kosmos* en tant qu'altérité et transcendance réelle, par le biais de paramètres anthropologique (et même anthropomorphique), mais pas nécessairement dans un sens conceptuel, logique ou rationnel » (Estermann, 2015, p. 84)⁴.

Dans la cosmogonie Andine, le symbole le plus évoqué actuellement est probablement le symbole de la *chakana*. Néanmoins, ce symbole a déjà été analysé par différents auteurs (Michelle Wibbelsman; Pierre Duviols; Joseph Estermann, parmi beaucoup d'autres), raison pour laquelle je ne vais pas m'arrêter sur ce sujet.

Dans l'oeuvre d'Estermann, « *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo* », le philosophe suisse souligne que, pour la culture occidentale, le graphique, le texte et le visuel sont des éléments indispensables pour s'approcher à la réalité, alors que pour les cultures des Andes, la réalité devient plus intense et concentrée dans la célébration, dans le rituel :

« leur forme préférée est plutôt le rituel, l'ordre visible, la sensibilité, la danse, l'art, le culte. On pourrait parler d'une *steto-centricité* (dans le sens kantienne de *l'aisthesis*, mais aussi dans le sens artistique) o *pragmaticentricité* (l'action quotidienne et symbolique en tant que représentation d'une certaine expérience) » (Estermann, 2015, p. 82).

D'autre part, selon Estermann, les cultures andines préservent la mémoire vivante de leur histoire à travers les traditions orales, les chansons, les musiques, les coutumes, les rituels, les vestiges archéologiques, les proverbes, etc. (Ibid. p. 80).

En ce qui concerne la vie quotidienne des communautés kichwas de Cotacachi et d'Otavalo, on peut remarquer quelques valeurs culturelles qui sont, jusqu'à aujourd'hui, très présentes dans la pratique et dans les discours des gens. Ainsi, Yuri Guandinango, appartenant à la communauté de Santa Barbara, à Cotacachi, dans sa thèse du Master en Études socio-environnementaux, explique que :

« la plupart des communautés indigènes de la Sierra, principalement du Nord de l'Équateur, ont des valeurs qui sont pratiquées dans les activités quotidiennes telles que : *ranti-ranti* ; *ñawpachiy, mallichiy*; *ama llulla, ama killa, ama shuwa*, lesquelles sont des normes communautaires qui ne sont pas explicitées dans des documents écrits, mais ancrés dans la tradition orale et dans la pratique des activités quotidiennes telles que la *minka* [travail communautaire], les semaines et la récolte. Quelques-unes de ces valeurs ont été héritées des ancêtres (*randi-randi*) et d'autres (*ama llulla, ama killa, ama shuwa*) apparues avec le temps,

4 Toutes les traductions de l'espagnol au français ont été faites par moi-même.

assumées et légitimées par la communauté de part leur nécessité de coexistence entre les *runas* (êtres humains), *ayllus* (famille), *ayllu llakta* (communauté) et la *pachamama* (la mère terre)» (Guandinango: 2013:32).

Quant aux trois « Ama », ce sont trois interdictions définies par Yuri Guandinango comme : Ama killa : sans vagabondage, ne pas être oisif ; Ama llulla : sans mensonge, ne pas être menteur ; Ama shuwa : sans délit, ne pas voler.

Concernant la valeur du *ranti-ranti*, elle se remarque elle-même plus facilement dans différents cadres de la vie sociale de cette population. Sa traduction littérale, selon le dictionnaire Kichwa-Castillan du Ministère de l'Éducation de l'Équateur, (2009), est « en échange de » ; « réciprocité ». Pour Estermann « la réciprocité andine ne présume pas nécessairement d'une relation d'interaction libre et volontaire ; il s'agit plutôt d'un 'devoir cosmique' qui reflète un ordre universel dont l'être humain fait parti » (Estermann, 2015, p. 153). Yuri Guandinango nous explique, pour sa part, comment ce principe se manifeste :

« l'élément fonctionnel du *ranti-ranti* qui se présente dans divers cadres sociaux : dans les naissances, les veillées funèbres, les mariages, les activités agricoles et les constructions de maisons entre autres. Dans tous ces cas ou dans des circonstances spéciales, le *ayllu* ou un familier (jeune, adulte ou âgé) de la même communauté ou d'une autre (voisine ou non), selon ses propres possibilités socio-économiques et selon le temps (passé ou actuel) emmènera un « *kamari* » (cadeau). Cela peut consister en du maïs, de l'orge, du blé, des haricots, des œufs ou de petits animaux ; dans certains cas, il s'agit de nourriture cuite ou aussi d'argent en espèces. » (Guandinango, 2010: 53 en Guandinango, 2013:33).

Avec une pratique culturelle qui se reflète même dans une terminologie propre à ce groupe social, le *ranti-ranti* rentre parfaitement dans la théorie du *don* et du *contre-don* développé par Marcel Mauss à partir de son travail de terrain en Polynésie et Mélanésie réalisé en 1923-1924. Dans le cadre d'une nature des transactions humaines où « le présent reçu est obligatoirement rendu », l'idée de « réciprocité » est intimement liée. De même, dans les communautés kichwas de Cotacachi et d'Otavalo, cette réciprocité devient un « principe dynamique de la communauté, avec des contenus éthiques, moraux, culturels et historiques » (Guandinango, 2013 : 34). Estermann souligne que ce principe de réciprocité ne finit pas avec la mort des membres du groupe ; il s'étend au delà : « le souvenir rituel et cérémoniel dans la tombe des parents est un 'devoir' réciproque de leur enfants » (Estermann, 2015, p. 284).

Comme l'a souligné Guandinango, le *ranti-ranti* se manifeste dans divers sphères de la vie quotidienne, tel que les rituels de mariage et les veillées funèbres. Dans ce deux cas, cette transaction non-monétaire, est un échange symbolique qui établi et délimite les lien sociaux : dans les mariages '*el mediano*' est donné par la famille du fiancé à la famille de la fiancée ; des fiancés aux trois couples de parrains (*ñawpadores*, *roperos* et parrains) ; des trois couples de parrains aux fiancés, et dans les veillées funèbres, des parents du décédé aux *achik mama* et *achik taitas*.⁵ Ce "*mediano*" offert en tant que 'don' ou 'contre-

5 La traduction générale des mots kichwas *achik mama* et *achik tayta* est marrain et parrain respectivement. Cependant, il est important de souligner que le terme *achik* vaut dire *lumière, clarté, clair,*

don', est toujours accompagné par la harpe ou des *conjuntos*, nous montrant ainsi que la musique est nécessaire pour créer l'ambiance adéquat où a lieu ce pacte sacré entre les familles.

Comme une sorte de prélude au rituel du mariage se fait le *maki mañay* (la demande en mariage), où le fiancé et sa famille, rendent visite à la famille de la fiancée, emportant avec eux une grande quantité d'aliments crus et cuisinés : le *mediano*, lequel consiste en quintaux de pomme de terre, cochon d'Andes, poules, bières, bananes, des fruits, des pommes de terre cuites, du pain, du Coca-Cola. Pour offrir ce *mediano*, les familiaux embauche un *conjunto* ou un harpiste pour 150 à 200 dollars. Pour ce pré-rituel du mariage, ils jouent, au rythme de San Juanito⁶, les musiques de "Sábado Chishi" (Samedi après-midi) et « Perdonawanki » (Perdóneme), où dans leur paroles ils demandent la permission, d'une façon très respectueuse, de rentrer chez les parents de la fiancée et assurent qu'ils vont travailler dur la terre :

Sábado Chishi:

<i>Sábado chishi samupasha,</i>	<i>Je viendrais samedi après-midi</i>
<i>ari niwanki mamita,</i>	<i>J'espère que tu diras oui</i>
<i>pobre nishpacha rimawanki</i>	<i>Tu vas me reprocher en disant que je suis pauvre</i>
<i>wakcha nishpacha butawanki</i>	<i>Tu vas me reprocher en disant que je suis orphelin (non protégé)</i>
<i>Tulana kakpi tulashulla</i>	<i>S'il faut cultiver je vais cultiver</i>
<i>Yapuna kakpi yapushalla</i>	<i>S'il faut labourer la terre je labourer</i>
<i>vais</i>	<i>Montre moi juste la petite terre</i>
<i>Allpakutalla rikuchiway</i>	<i>Avec ma femme je travaillerai</i>
<i>Ñuka warimiwan trabajasha</i>	

Perdonawanki:

<i>Perdonawanki taytiku, mamita</i>	<i>Pardonne-moi père, mère</i>
<i>Kashnakullami shamunchik taytiku</i>	<i>On vient ainsi, père</i>
<i>Pinkaykutapash sakishpa shamunchik</i>	<i>On vient en laissant de côté la honte</i>
<i>Makikutapash kurashpa shamunchik</i>	<i>On vient en nous prosternant devant vous</i>
<i>mains en poing</i>	<i>(traduction littéraire: on vient avec les mains en poing)</i>

Le rituel de *maki mañay* (demande en mariage) est répété de la même manière et avec les mêmes musiques au moment de demander à un couple de devenir les parrains, tant pour le mariage que pour le baptême, la première communion et la confirmation.

Le jour du mariage, les parrains vont 'retourner' ce qu'ils ont reçu, à travers des cadeaux,

raison pour laquelle on pourrait interpréter que les parrains sont la lumière qui va éclairer, guider les chemin des filleuls.

⁶ Rythme traditionnel de la région d'Otavalo et Cotacachi, très présent dans ce qu'on appelle la chanson Nationale.

des vêtement pour le mariage, l'embauche de l'harpiste, du *conjunto* et de l'orchestre, avec des instruments tels que la guitare électrique, la basse électrique, la batterie, les timbales, le synthétiseur et les voix.

En ce moment rituel, la musique, avec la danse de *chimbapuray*, jouée par la harpe dans les communautés de Cotacachi, ou le *fandango*, joué à Otavalo pour la harpe ou le *conjunto*, vont démarquer symboliquement cette nouvelle alliance entre les familles. Ce genre de musique, appelé *chimbapuray* à Cotacachi et *fandango* à Otavalo, englobe plusieurs chansons : « les musiques (ton) des couples sont autour de 20 », souligne l'harpiste Taita Joaquin Guandinango, de la communauté de San Pedro, à Cotacachi, et ils dépendent du musicien, de la communauté et de la région, quelle chanson va être joué pour ce rit de passage.⁷

Ce genre se trouve dans un rythme binaire composé de 6/8 et il est joué de manière relativement soutenue (noire pointée=130 ou 140). La danse est faite face à face entre le fiancé et la *achik mama* (marraine), et la fiancée avec le *achik tayta* (parrain) : chaque couple va changer de côté pour se mettre à la place de l'autre, chaque fois que la musique va jouer les sons aigus. Cette danse est faite à plusieurs moments du mariage : le premier jour : à la sortie de l'église après la messe, à l'arrivée chez le fiancé, après le moment des conseils et bénédiction ; le deuxième jour : chez la fiancée et après le moment des conseils et bénédiction.

Après la musique-danse de *chimbapuray* ou *fandango*, arrive le moment de la musique-danse de *achik mamita cumari* (marraine), jouée dans les deux régions (Cotacachi et Otavalo) et sous les deux formats : harpe et *conjunto*. Cette chanson est dans le genre de *sanjuanito*, dans un rythme binaire de 2/4, avec lequel, la famille et la communauté va danser en cercle, parfois avec les fiancés et parrains au milieu, en dansant 'croisés' (la fiancée avec le parrain, le fiancé avec la marraine). Cette danse va marquer l'intégration du nouveau couple à la communauté, c'est ce qu'Arnold Van Gennep (1981 [1909]) appelle le "moment d'*agrégation*", qui arrive toujours après le moment de "*séparation* et *marge*".

Les paroles de cette chanson peuvent changer selon le *conjunto*, la communauté et la région. De cette manière, pendant mon travail de terrain, j'ai écouté ces deux paroles, mais en générale, cette chanson parle de la participation de la marraine et du parrain dans la danse et dans la cérémonie.

Parole 1 :

<i>achik mamita cumari, kumari,</i>	<i>Marraine, commère</i>
<i>Achik taituku cumari, kumari,</i>	<i>Parrain, commère</i>
<i>Kunan tutami tushushun kumari</i>	<i>Cette soir vous danserez,</i> <i>commère</i>
<i>Pakaringapak tushunshun kumari</i>	<i>À l'aube, vous danserez,</i> <i>commère</i>

7 Pour mieux connaître la théorie de Rites de Passage voir Arnold Van Gennep (1981 [1909]) y Turner (1982).

<i>Tukuyllatami tuyushun kumari</i>	<i>Tout en tournant, commère</i>
<i>Kausashpallapash tushushun kumari</i>	<i>En vivant, danserez, commère</i>
<i>achik mamita cumari, kumari</i>	<i>Marraine, commère</i>
<i>Achik taitiku cumari, kumari</i>	<i>Parrain, commère</i>
<i>Achik mamita kumari, kumari</i>	<i>Marraine, commère</i>
<i>Achik taytiku, kumari, kumari</i>	<i>Parrain, commère</i>
<i>Kunan puchaka ñawikuta mayllashun</i>	<i>Aujourd'hui nous allons lavé le visage [Rituel caractéristique du mariage dans la région]</i>
 	<i>Aujourd'hui nous allons lavé le visage</i>
<i>Kunan puchaka ñawikuta mayllashun</i>	<i>Demain nous allons soigner la gueule de bois</i>
 	<i>Demain nous allons soigner la gueule de bois</i>
<i>Kaya punchaka chuchakita sanashun</i>	<i>Marraine, commère</i>
 	<i>Parrain, commère</i>
<i>Kaya punchaka chuchakita sanashun</i>	<i>Je viens comme cela, filleul</i>
 	<i>Je viens comme cela, filleul</i>
<i>Achik mamita kumari, kumari</i>	<i>En laissant d'un côté la honte, nous venons</i>
<i>Achik taytiku, kumari, kumari</i>	<i>En laissant d'un côté la honte, nous venons</i>
<i>Kashnakullami shamupani hijadu</i>	
<i>Kashnakullami shamupani hijadu</i>	
<i>Pinkaykutapash sakishpa shamunchik</i>	
<i>Pinkaykutapash sakishpa shamunchik</i>	

La musique-danse de *chimbapuray* ou *fandango* et celle de *achik mamita cumari* sont aussi très présentes dans les veillées funèbres des enfants et des personnes célibataires. Là, après le moment de la *mortaja* ou l'habillement de l'enfant, la mère de l'enfant décédé dansera avec *l'achik tayta* (parrain), et le père avec *l'achik mama* (marraine), est puis, tous la famille et la communauté, va danser avec la musique de *achik mamita cumari*.

On voit ainsi comment ces musiques-dances jouées dans les deux rituels de passages, les mariages et les veillées funèbres, vont permettre, tout comme le *mediano* (l'offre de nourriture), le tissage d'une nouvelle alliance entre la famille et la communauté dans le cas du mariage ou le renforcement d'une alliance déjà existante dans la veillée funèbre.

Un autre élément important dans la culture des kichwas de Cotacachi et d'Otavalo que l'on trouve très souvent dans la vie quotidienne, est le *concept andin de complémentarité*, dont a parlé, entre autres, Max Peter Baumann dans son livre « Cosmología y música en los Andes » (1996). Selon l'auteur, *la pensée andine* est caractérisée par « le dualisme symbolique complémentaire, capable de comprendre le totalement différent, toujours en tant qu'une partie de soi-même et qui, au choc des contradictions, cherche d'abord l'équilibre des forces » (Baumann, 1996:10). L'auteur, en citant Rodolfo Kusch et son livre « América Profunda » (1986), souligne que « Tout ce qui se donne en état pur est

faux et doit être contaminé par son opposé. C'est la raison pour laquelle la vie finit en mort, le blanc en noir, le jour en nuit. Et cela c'est la sagesse, en plus, la sagesse de l'Amérique » (Kusch, 1986:18 in Baumann, *op. cit.*, p. 10).

Pour sa part, Platt (1976), cité par Wálterm Sánchez Canedo, fait l'analyse suivante :

« La logique binaire qui constitue la matrice symbolique [...] et qui, par conséquence, peut être considéré en tant que 'génératrice' (dans le sens linguistique) du système de représentation qui met en ordre la nature et la société andine [...] dualité centrale de la pensée andine, opposition de genre homme-femme, -considérée comme fondamentale- va être représenté par le concept du '*'yananti'*', traduit strictement comme 'celui qui aide et qui a été aidé, uni pour former une catégorie unique' » (Sánchez, 1996:84).

Le philosophe Josef Estermann nourrit l'analyse de ces concepts (ou plutôt de ces expériences) du monde andin, en affirmant que :

« Le principe de complémentarité est la spécificité des principes de correspondance et de relationalité. Aucune 'entité' et aucune action n'existent 'monadiquement', mais toujours en co-existence avec son complément spécifique. Ce 'complément' (*con + plenus*) est l'élément qui peut faire "plein" ou 'complément' à l'élément correspondant (Estermann, 2015, p. 146).

Estermann ajoute que ce principe de complémentarité, manifesté tant dans les dimensions cosmiques, anthropologie, qu'éthiques et sociales, a accentué l'inclusion des 'contraires' complémentaires, en donnant ainsi naissance à une troisième possibilité au-delà de la relation contradictoire, c'est-à-dire, une relation complémentaire (Ibíd.).

Chaque élément a son 'accompagnant' qui figure dans la même catégorie, néanmoins, tout les éléments contraires entre eux, ne fonctionnent pas individuellement ; ils ont besoins l'un de l'autre pour fonctionner.

En ce qui concerne la musique, pour donner un exemple de cette opposition complémentaire, nous avons les flûtes traversières de roseau, jouées dans la région, pour la fête de Saint-Jean (Inti Raymi) et pendant la Semaine Sainte : « doivent être en couple » (*tiene que ser par*) « *el varón es para seguir, la hembra es para la primera, como saben decirnos* » (le mâle est pour suivre, la femelle est pour la première, comme on dit) (Pedro Guandinango, Santa Bárbara, 2015).

Ainsi, la flûte mâle va à jouer les sons plus graves, pendant que la femelle, avec les sons aigus, va jouer la mélodie. On voit ici cette opposition entre les deux flûtes qui est complétée par la nécessité de jouer ensemble, non pas seulement pour l'accompagnement, mais aussi pour la mélodie. Voyons un exemple collecté dans la communauté de San Pedro (Cotacachi) : la flûte femelle va jouer sa mélodie avec quatre sons qui s'approchent des notes sol, sib, ré, fa. Pour compléter l'échelle pentatonique de sol mineur, il faut la note du quatrième degré (do). Et c'est là que la flûte mâle va « compléter » ou

« complémenté » les sons, car elle va jouer les trois notes suivantes : sol, sib, do, nous montrant ainsi ce système d'opposition complémentaire. Ce même esquisse, on le trouve dans les flûtes d'Inti Raymi de Cotacachi présentées dans un vidéo sur Youtube⁸, où la flûte femelle (*warmi*) va à jouer les notes (approximatives) de lab-fa-mib, pendant que la flûte mâle (*jari*), va à jouer les notes suivantes : sib-lab-fa-do. De cette manière, les deux flûtes vont compléter l'échelle pentatonique du lab.

Une autre exemple où se manifeste cette dualité, c'est avec le *rondador*,⁹ lequel, au moment d'y souffler, deux tuyaux vont recevoir l'aire et le deux tuyaux, avec un intervalle de tierce majeure, vont sonner et vont s'harmoniser. Cette sorte de pensée binaire se retrouve aussi dans les rythmes binaires simples (2/4) et composés (6/8), qui sont les rythmes les plus utilisés dans la région (pour ne pas dire, les seules utilisé). De même, les mélodies sont presque toujours construites dans cette pensée binaire ou cette parité, puisque les phrases se composent, presque toujours, de deux ou quatre mesures, comme on peut le voir sur ces partitions, retranscrites avec empressement afin de donner une référence, et non avec l'intention d'enfermer ces musiques dans la structure de la musique dite occidentale.

The musical score is divided into four parts:

- Parte A (x 4 veces)**: Measures 1-2
- Parte B (x 2 veces)**: Measures 8-9
- Parte C (x 2 veces)**: Measures 16-17
- Parte D (x 2 veces)**: Measures 24-25

Une autre forme musicale très utilisée dans la région est construite avec une phrase jouée avec les notes graves ou moyennes, suivie par une phrase similaire jouée avec les notes

8 <https://www.youtube.com/watch?v=TTOZlnPK2Ow>

9 *Rondadores* : aérophone originaire de l'Équateur, construit avec six ou douze tubes de roseau, plumes ou os de condor, d'argile ou de plastique.

aigus, comme on peut le voir ci-dessous :

Chimbapuray
Música de wawa muerto

Arpero: Emilio Guandinango
San Pedro, Cotacachi
Febrero, 2014
Transcripción: Daniela Peña M.

♩ = 60

Cependant, ce système binaire ne se trouve pas seulement dans la population kichwa de Cotacachi. Dans quelques études sociologiques et anthropologiques sur la religion (voir bien entendu Lévi-Strauss et sa *théorie des oppositions binaires* ; ou Robert Hertz, avec sa *sociologie religieuse*, 1970 ; ou encore Luc Charles-Dominique, avec *les oppositions binaires dans la musique et les instruments musicaux*, 2006), on peut remarquer que ce système de pensée est assez courant dans beaucoup de cultures du monde entier. Ainsi Hertz parle d'une « tendance organique vers l'asymétrie » (1970, p. 86) ; ou de l'être humain comme « un être double-homo duplex » (*Ibid.*, p. 108). La particularité de cette conception sur les opposées reposerait dans la complémentarité nécessaire dans les Andes.

Finalement, je voudrais mettre en valeur un dernier concept, lequel n'ayant pas été analysé auparavant, pour autant que je sache, alors qu'il est, selon moi, indispensable dans les études de la cosmogonie andine et dans sa relation avec la musique.

Il s'agit du *quingo*, notion qui me fut présentée pour la première fois par le jeune musicien Jesus Bonilla, de la communauté de Turuco. Le *quingo*, selon Miguel Calapi, est « tout ce qui correspond à la vie du monde andin ». Le *quingo* est une figure, un imaginaire dans l'espace, une manière de parler, une manière de se mettre en relation avec les autres ; et une manière de faire de la musique : il se trouve dans l'*« anacu »* (jupe) des femmes ; dans les gaines et les ceintures (voir image ci-dessous); dans les jours de l'équinoxe et du solstice ; dans la lumière du lever du jour ; dans les montagnes ; dans les pas de « couleuvre » réalisés dans certains danses pendant la fête de l'Inti Raymi ; entre autres.

La sage femme, *mama* Carmen, en même temps qu'elle fait un mouvement de zigzag avec sa main, nous dit :

« Le *quingo*... c'est ça le *quingo*. Nous, nous avons la pensée de ce *quingo* (elle fait une pause, puis elle continue) quand nous parlons nous avons le *quingo*, nous avons par exemple... les courbes, les coins. Il y a des camarades qui n'ont pas ce *quingo*, ils marchent tout droit, ils ne pensent pas que la maison a quatre coins, ils ne parlent pas avec des coins [...] comment je peux vous expliquer... ? Moi je dis toujours « vous voudrez du petit pain ? » et aussi quand quelqu'un arrive, je ne dis

pas « asseyez-vous ! » mais « venez s'il vous plaît, prenez un siège », comme ça je parle avec *quingo*. Quand vous dites « merci ! » ou « sortez ! », ça c'est tout droit. Vous, vous pouvez dire à quelqu'un de la famille, à votre mère « merci maman, je t'aime beaucoup », là, vous parlez avec *quingo*. [...] Il faut parler avec *quingo*. [...] Il faut avoir du respect, de l'élégance, et de la chaleur [...] mes grands parents disaient : « il n'a pas de *quingo*, il ne dit pas bonjour » (Carmen Cumba, Tunibamba, 2015).

Une des caractéristiques de la langue kichwa, c'est justement ce que vient de décrire *mama* Carmen : sa douceur et l'utilisation constante de diminutifs (**Mamaku** = « petite mère » ; **tandaku** = petit pain, etc.).

Fabiola Sánchez, de la communauté de San Pedro (Cotacachi), se souvient aussi que sa mère disait toujours qu'elle devait parler avec *quingo*, ce qui signifiait qu'elle devait parler avec du sens, avec du respect : « 'Tu ne peux pas parler comme ça, tout simplement. Par exemple, si tu vas parler à une personne adulte, tu ne peux pas lui traiter de 'tu', alors tu dois te diriger toujours avec du respect envers cette personne'. C'est ça que m'a dit ma mère, 'parler avec du *quingo*' » (Fabiola Sánchez, San Pedro, 2018).

Outre l'existence du *quingo* dans la langue, Pedro Guandinango soutient que le *quingo* se trouve aussi dans la personne et les « bonnes conduites » :

« *Quingo* se trouve dans la parole, dans l'image, dans l'image de soi-même, c'est-à-dire, comment dire... dans le corps de chaque personne, quand il se sent arrogant. On doit être simple, démontrer, s'assoir tranquillement, pour l'image, pour s'assoir, on se fait une image de chacun. Parfois, ils s'assoient avec les jambes et les genoux, comme ça. Les personnes qui sont respectées ou humbles regardent mal (jugent), il y en a qui exagèrent » (Pedro Guaninango, Santa Barbara, 2015).

Pedro ajoute que le *quingo* se trouve aussi dans les tissus, plus précisément dans les broderies des chemises, des *anaku* (jupes) et des *fajas*, (bandes ou ceintures) utilisées pas les femmes ; et il souligne que les personnes qui ont du *quingo* dans leur vêtements, sont de personnes respectées (au niveau social).



Le terme de *quingo* lié aux tissus a été employé dans l'article « Musique, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine » (2009) de l'ethnomusicologue chilienne Rosalía Martínez : « le motif « zigzag » (*kenq'o*, en quechua) n'est pas formé par une seule ligne brisée, mais il apparaît comme une figure délimitée par deux lignes parallèles qui comprennent d'autres motifs dans l'espace central (Cereceda, Dávalos & Mejía 1993 : 32 in Martínez, 2009 : 18). L'auteure, qui dans son analyse des tissus andins utilise plutôt le terme de « zigzag » ou « motif » mentionne : « Il s'agit là d'un paradigme panandin, prenant des formes différentes selon les groupes ethniques, dans lequel le tissage sert de modèle cognitif pour l'interprétation des autres champs de la connaissance » (Martínez, *op. cit.*, p. 20).

Quant à la relation du *quingo* avec la musique, Miguel Calapi nous dit : « Les sons doivent coïncider avec la vie même. C'est-à-dire, par exemple, les oiseaux sont les seuls chanteurs qui font des *quingos* parfaits » (La Calera, 2014).

Lorsque le jeune harpiste *Jesus Bonilla* a parlé du *quingo*, il a fait référence au moment où il jouait de la musique et les *tíos* (les oncles : une manière d'appeler les hommes adultes) lui disent : 'te falta *quingo*'(il te manque du *quingo*).

Par sa part, l'harpiste Taita Émilio Guandinango ajoute :

« Le *quingo*, en parlant de la musique, c'est par exemple comme un chemin, un chemin c'est le *quingo* (il parle en se déplaçant en zigzag), c'est-à-dire en tournant. De même pour la musique, je tourne, je vais en faisant un virage. C'est comme cela la musique [...] nous devons, dans la tête, nous devons faire bouger la musique, l'étendre, la raccourcir » (Émilio Guandinango, San Pedro, 2015).

Selon Fabiola Sánchez, le *quingo* est une manière de dire 'accordage', qu'il manque d'accordage'. De son côté, Pedro Guaninango parle de la musique « avec *quingo* » pour celles qui sont calmes, douces, pleines de respect, en donnant l'exemple de la musique de *sanjuan* ou de la musique d'*achik mamita cumari* ; et les musiques « sans *quingo* », pour celles qui sont rudes, rapides, sans « respect » et électroniques. Il affirme qu'avec les premières on se sent bien pour danser, alors qu'avec les secondes, non.

Dans le roman historique du Leonardo Páez « Los que siembran el viento », l'auteur utilise des *kichwismos* employés vers les années 1950, et entre autres termes, le *quingo* est défini comme : « (*del quinchua kingu*) recodo, ángulo o revuelta de un camino » (coude, angle, détour du chemin). Le mot est utilisé à la page 9 pour décrire la manière de jouer la musique du *pasillo serrano* « Para mi, tu recuerdo » : « et lorsque le petit vers "te di todo el perfumen de mi melancolía" prend le risque de dominer le très aiguë *quingo* ce qui oblige la première voix à faire un hurlement du *pingullo* ».

En même temps, le *quingo* représente une manière de parler, de se mettre en relation avec les autres, de marcher, de faire de la musique. Ce sont des actions faites avec respect, douceur, et calme.

On voit alors qu'il s'agit d'un concept à plusieurs dimensions et pour en comprendre le

sens, comme dit Jésus Bonilla, il faut le vivre de très près, puisque on ne peut pas l'analyser d'une manière individuelle ou séparée de tout le tissu social. Je me sens loin de pouvoir clarifier les sens du *quingo*. Là, pour l'instant, j'ai juste quelques intuitions. Le *quingo* représente une figure géométrique, certes, mais lorsque les gens font référence au terme, ils parlent de « *curva* » (courbe), et de « *vuelta* » (retour). Dans les danses de *san juan* exécutées dans la région, chaque fois que les danseurs vont changer de côté de la danse, ils poussent un cri en utilisant le verbe « *tigrana* » qui en kichwa veut dire 'retourner' et 'tourner'. Si on pouvait mettre d'un côté, au moins pour un instant, la conception occidentale (urbaine) de l'espace-temps qui est linéaire, on pourrait probablement concevoir le *quingo* comme 'un mouvement' qui courbe, oui, mais pour 'retourner', dans un temps-espace cyclique et en spirale. D'une manière naïve et depuis ma courte carrière en ethnomusicologie, j'oserais comprendre le *quingo* comme la revendication d'une façon d'être (« *ser y estar* ») dans le monde qui se reflète dans une esthétique spécifique et une sonorité propre, où la douceur, le mouvement cyclique et en spirale se laissent percevoir.

Bibliographie

- BAUMANN P. Max « Andean Music, symbolic dualisme and cosmology » in
BAUMANN P. Max (Ed.) *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Vervuert Verlag-Biblioteca Iberoamericana, 1996, pp. 15-66
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS Editions, 2006, pp.259
- ESTERMANN, Josef ([1998] 2015), *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Abya-Yala, Quito.
- GUANDINANGO Vinuela, Yuri, *Sumak Kawsay-Buen Vivir : Comprensión teórica y práctica vivencial comunitaria, Aportes para el ranti ranti del conocimientos*, Trabajo final para la obtención del título de Maestría en Estudios Socioambientales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, 2013.
- HERTZ, Robert, *Sociologie Religieuse et Folklore*, Presses Universitaires de France, 1970,
- MARTINEZ, Rosalía, *Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine, Exemple bolivien*, Revu Terrain, No 53, Septembre 2009
- MAUSSE, Marcel *Essai sur le don. Formes et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presse Universitaire, [1923-1924] 2012, p. 248
- SANCHEZ, C. Wálterm « Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los andes bolivianos » in BAUMANN P. Max (Ed.)

Cosmología y música en los Andes, Madrid, Vervuert Verlag- Biblioteca Iberoamericana, 1996, pp. 83-106

STOBAR, Henry « Tara and Q'iwa-Worlds of sound and meanin » in BAUMANN P. Max (Ed.)

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1981 (1909), p. 288

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982, pp. 127

WIBBELSMAN, Michelle, *Ritual Encounters. Otavalan Modern and Mythic Community*, University of Illinois Press- Urbana and Chicago, United States of America, 2009

AGUIRRE Palma, Boris « Cosmovisión Andina. Una aproximación a la religiosidad indígena », Quito, Abya-Yala, 1986, pp.48