

## L'effigie, le cousin et le mort. Un essai sur le rituel du Javari (Haut-Xingu, Brésil)

Carlos Fausto et Isabel Penoni

C'était un de ces jours de juillet, sec et frais, dans le Brésil Central<sup>1</sup>. Au centre de la place, on venait d'ériger l'effigie en hommage à Nahum. Quatre années s'étaient déjà passées depuis sa mort commémorée lors d'un festival funéraire, le *Quarup*, réservé aux chefs. Nahum n'était pas né chef, mais l'était devenu, quoique n'en ayant acquis pleinement le statut qu'après sa mort. Encore en vie, il avait demandé à ses enfants que sa mémoire soit honorée par un Javari, comme y avait droit l'excellent chanteur qu'il avait été<sup>2</sup>. En 2009, la famille, à la tête de laquelle se trouvait son fils Jakalu, exauçait son souhait :

Jakalu fait maintenant l'effigie de son père. C'est le Javari. Ceci est son âme, l'effigie est son âme. Écoutez bien son nom : *Kuge hutoho*. A-t-il un nom ? C'est l'effigie de Nahum. C'est ce qui est là, qui est percé de flèches (Tagó, 2009).

En indiquant la place encore vide où se dressait l'effigie, le chamane Tagó nous expliquait : cette poupée à moitié informe, faite de tiges de palmier babaçu et de paille, avec sa tête improvisée et ses deux bras à demi ouverts, était l'effigie (*hutoho*) du défunt et aussi son âme (*akuãgü*) – un artefact-personne animé par le principe vital d'un mort. Si la représentation matérielle du mort est rare en Amazonie, l'interprétation de Tagó dénotait un motif animiste classique. À l'occasion, les paroles du chamane semblaient offrir un accès privilégié au sens profond du rituel : tout comme le *Quarup*, le Javari serait un rite funéraire au cours duquel le mort est rendu présent par l'entremise d'un artefact, opération qui, en contexte animiste, correspondrait à la présence effective de son âme sur la place publique.

Cette interprétation, encore qu'elle ne soit pas incorrecte, est insuffisante. Le Javari est plus qu'un rite funéraire et l'effigie plus qu'un artefact-sujet. La complexité

de cette dernière ne permet pas de l'interpréter en l'identifiant de façon univoque avec le mort, pas plus que par une simple opération de subjectivation ; c'est-à-dire comme un exemple de plus d'*ensoulment* d'artefacts (Santos-Granero, 2009) ou de transformation d'objets en sujets (Viveiros de Castro, 2004) dans l'Amazonie indigène. Il y a au moins deux raisons à cela. La première est ethnographique : la proposition selon laquelle l'âme du mort est présente au cours du Javari n'implique pas que celle-ci anime l'artefact, comme si l'effigie était un corps qu'une âme douée d'intention et de capacité communicative doit subjectiver. La plupart du temps, il est suggéré que l'âme se trouve à côté de l'effigie, comme si celle-ci était un attracteur et un support de la présence de celle-là ; d'autres fois, on se contente d'affirmer que le mort vient assister à sa fête. Dans les paroles de Ugisapá et de son frère Hinaku :

Ug : Maintenant l'âme est déjà ici pour voir sa propre effigie.

Hk : Elle vient voir brûler son ancien arc. C'est la coutume chez tous les morts.

Ug : Dans le *Quarup*, il [le mort] reste à côté de son effigie, son âme y reste.

L'effigie, comme nous le verrons, ne semble pas être un artefact doté de subjectivité, mais plutôt un pivot relationnel garantissant le *turn-taking* entre vivants. Certains en viennent même à affirmer qu'elle n'est là que pour « appeler le cousin », éludant toute relation avec le mort. De fait, il y a plus d'une perspective possible sur la fête. Mais il y a une seconde raison, celle-ci d'ordre théorique et méthodologique, à ce que nous contournions une déduction animiste : attribuer trop vite de la subjectivité à l'effigie dissoudrait les actions rituelles qu'implique l'artefact en un ensemble de principes ontologiques, dont le rite ne serait qu'une actualisation. Dans ce texte, au contraire, nous voulons comprendre comment cet objet-inerte anthropomorphe participe, depuis sa confection jusqu'à son incinération, à une série ordonnée d'actions – exécutées dans un contexte non ordinaire selon un scénario prédéterminé – capables de le construire comme un support composite pour les relations qui, elles-mêmes, le produisent<sup>3</sup>.

Afin d'atteindre cet objectif, nous allons d'abord remettre le rituel du Javari dans son contexte pour, ensuite, parler de ses personnages. Puis, nous nous attacherons à l'analyse des insultes rituelles qui, médiatisées par l'effigie, sont préférées entre cousins du village amphitryon et cousins du village invité. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est de comprendre pourquoi cette action rituelle exige la présence de trois termes : le locuteur, l'effigie et le destinataire. Plus loin, nous passerons au duel de javelots, affrontement – maintenant non-médiatisé et sans paroles – entre les cousins adversaires qui, au préalable, se sont insultés. Enfin, nous reviendrons au mort célébré lors de la fête de façon à articuler la série de personnages mobilisés au moyen de l'effigie : les cousins, les ennemis, les animaux et le mort.

### Se souvenir pour oublier

Localisé dans une zone de transition entre la savane centrale et la forêt amazonienne, le Haut-Xingu est écologiquement et culturellement une aire singulière. Colonisée à la fin du premier millénaire par des populations arawak, la région a reçu à partir des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles des influx d'autres populations qui, pour échapper à la réduction territoriale postérieure à la conquête, pénétrèrent dans la région. D'un processus d'amalgame et de récréation culturelle a émergé le complexe haut-xinguanien tel que nous le connaissons aujourd'hui : un système multiethnique et plurilingue composé de peuples Arawak, Karib, Tupi ainsi que Trumai (langue isolée), qui partagent un univers sociocosmique commun. La vie rituelle a été l'un des axes autour duquel cette constellation culturelle s'est structurée (Franchetto et Heckenberger, 2001 ; Heckenberger, 2005 ; Fausto, Franchetto et Heckenberger, 2008). Aujourd'hui encore, le rituel est le mécanisme le plus puissant d'articulation sociale, non seulement au niveau local, mais aussi interlocal (Menezes Bastos, 1983). Il est, en outre, le plus ample événement public d'un réseau qui articule humains et non-humains par le biais du complexe du chamanisme et de la maladie (Barcelos Neto, 2008).

Il y a cependant trois rituels qui sont en marge de ce réseau, car ils ne sont pas associés à la maladie, ni liés directement du chamanisme. Ils n'émergent pas d'une relation de réciprocité instable avec les esprits mais visent à célébrer les humains exemplaires. Il s'agit du rituel de percage des oreilles des garçons, du grand rituel de fin du deuil (Quarup) et du Javari. Les deux premiers sont en étroite continuité et sont associés à la chefferie : le futur-chef dont l'oreille a été percée anticipe le chef-mort célébré par le Quarup. Du point de vue historico-culturel, ces deux rites se distinguent fortement du Javari. Le Quarup est un rituel de secondes funérailles, réalisé un an après la mort d'un chef (ou d'un champion de lutte). Il s'inscrit dans la ligne principale de la mythologie xinguanienne, car le premier Quarup a été réalisé en hommage à la mère des jumeaux Soleil et Lune, héros culturels responsables du monde tel que nous le connaissons. Il s'agit de la principale fête intertribale de la région, à laquelle sont invités tous les peuples xinguanien, visant à produire la mémoire collective d'un nom prestigieux, nom idéalement déjà transmis au petit-fils durant le rituel de percement des oreilles. De ce petit-fils, qui porte en lui la mémoire d'un nom, on attend qu'il devienne un grand chef dans l'avenir.

Le Javari est un *tertius* dans ce système de double initiation (à la vie adulte et à la vie posthume) des chefs<sup>4</sup>. Comme le Quarup, c'est un rituel funéraire, mais on n'y commémore pas les chefs ou les lutteurs, mais les chanteurs et les archers de fêtes passées. L'objectif explicite du rite est de « brûler l'ex-propulseur » du mort – acte qui marque la fin de la fête, moment où l'effigie est également brûlée<sup>5</sup>. À la différence des rituels de chefferie, le Javari a été intégré au système xinguanien à

la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'est généralisé tardivement, car jusqu'il y a quelques années l'un des groupes arawak, les Mehinaku, ne le célébrait pas encore (Galvão, 1979 : 40). Il semblerait que son origine soit Trumai, et qu'il se serait répandu dans le Haut-Xingu par l'intermédiaire des Awetí et des Kamayurá, ce qui explique qu'il soit connu surtout sous son nom tupi, *jawari*<sup>6</sup>. Les kuikuro l'appellent *hagaka*, terme qui désigne la pointe ronde en cire d'abeille des javelots lancés contre l'effigie et contre les adversaires à l'occasion des duels. Le rituel est vu comme une pantomime de guerre pendant laquelle les participants peuvent se parer comme *ngikogo* : c'est-à-dire comme des Indiens non-xinguanien, personnes qui « ne sont pas des gens » (*kuge hüngü*), du fait qu'ils possèdent un *ethos* belligérant, se nourrissent d'animaux à poils et ont des coutumes bizarres.

Bien qu'incorporé à une époque plus récente, le Javari a été digéré par le système mythico-rituel local, pour devenir plus qu'une simple représentation ironique de l'altérité indigène. Même si les Kuikuro lui confèrent une origine historique claire, une partie de l'action rituelle a été inscrite dans la mythologie de Soleil et Lune, de telle façon que certains moments de son exécution correspondent directement à un récit mythique. Il fut incorporé, en outre, comme cérémonie d'hommage à un mort exemplaire, offrant soit une alternative, soit un complément au Quarup. Pendant le Javari, on se souvient de ceux qui ont été de grands chanteurs ou de grands lanceurs de javelots lors d'exécutions rituelles passées. La fête sert à ajouter du prestige à un nom transmis entre générations alternées. Il est comme le Quarup, producteur d'une mémoire nominale entre les vivants, encore que les deux rituels soient réalisés non seulement dans le but de se souvenir, mais aussi afin d'oublier, puisque, une fois terminé, on espère que l'âme du mort s'en ira et ne laissera la vie qu'aux vivants : « Alors, quand se terminera le *hagaka*, son âme, cette âme-là, l'effigie, sera brûlée. Après avoir été brûlée, Elle [l'âme] s'en ira, elle s'éloignera définitivement » (Ugisapá, 2009).

### Les personnages du rituel

Le Javari présente un répertoire étendu de chansons et de chorégraphies, exécuté tout au long de quinze jours où seuls les deux derniers sont consacrés à la phase intertribale<sup>7</sup>. C'est là le climax de la fête qui commence par la réception formelle des invités et s'achève, le jour suivant, par la crémation de l'effigie anthropomorphe. Le Javari est un rituel masculin où les femmes se limitent, la plupart du temps, à composer l'assistance. À la différence du Quarup, une femme ne peut pas être représentée par une effigie. Seuls les hommes décédés sont commémorés et seuls les hommes vivants portent des javelots. Parmi ceux-ci on distingue quinze personnages auxquels est attribuée une identité animale. Ces personnages sont

choisis dans chacun des villages participants quelques jours avant la phase intertribale de la fête. Dénommés *tigikinginhü*, ils s'organisent dans l'ordre suivant :

Cadre 1 : les *tigikinginhü*

Nom <i>kuikuro</i>	Identification	Composition
Hitse <i>huegü</i>	corvidé	trio
Kaka <i>huegü</i>	falconidé	couple <sup>8</sup>
Ugonhi	accipitridé ou falconidé	couple
Ekege	jaguar	couple
Ekege <i>tuhugutinhü</i>	jaguar noir	couple
Agisa <i>kuegü</i>	accipitridé	couple
Ahúa	jaguar légendaire	couple

La caractéristique commune à ces animaux est leur potentiel agressif : il y a trois couples d'oiseaux prédateurs et trois couples de félins, dont le dernier, *Ahúa*, est identifié comme un jaguar noir, légendaire, inexistant dans le Haut-Xingu. Ces six couples sont menés par un trio principal de lanceurs, identifiés à des corvidés, probablement au geai à nuque blanche (*Cyanocorax cyanopogon*), connu par ses vocalises et pour tuer ses petites proies en leur assénant des coups sur la tête.

La représentation de ces animaux est réalisée par évocation mimétique. Sur le plan sonore, ceux qui les incarnent imitent les « sons » (*itsu*) de leurs prototypes animaux. Sur le plan plastique, la peinture corporelle cherche à représenter, au moyen d'un schéma graphique, le type de plumage ou de pelage caractéristique de l'espèce animale en question. Ainsi, par exemple, dans le cas du jaguar tacheté, l'identification est rendue par le motif des cercles, tandis que pour le *hitse huegü* on utilise la tache noire qui, de la région inférieure du bec s'étend jusqu'à la région pectorale des corvidés du genre *Cyanocorax* (Fig. 1). Nous avons donc une représentation mi-iconique, mi-indicielle – ou encore un iconisme minimaliste – plastique et sonore, qui attribue une identité animale à un ensemble d'acteurs rituels. Bien

qu'il semble y avoir une relation un à un entre l'humain et le référent animal, il faut noter que ces animaux ne sont pas ceux que l'on rencontre dans des contextes ordinaires. Ils sont *itseke*, « bêtes-esprit », fait mis en évidence par l'ajout du modificateur *kuegü* (ou *huegü*) au nom de certains des personnages, indiquant à quel point ils sont extraordinaires. En d'autres mots, il s'agit à peine de l'attribution d'une identité animale à un personnage humain, mais d'une réverbération entre l'identité humaine et celle d'un animal-personne. Ce que l'on représente n'est pas un prototype animal, mais bien, tout comme dans le cas des masques, les corps zoo-anthropomorphes des *itseke* (Fausto, 2011 : 60).

Tout au long de l'exécution rituelle, les *tigikinginhü* occupent des positions rigoureusement ordonnées. Dans la figure 2, nous les voyons disposés en formation chorégraphique de file (*tinapisi*) reliant le centre de la place à la maison du maître de la fête (Penoni, 2010 : 49). Au centre, se trouvent le chanteur et ses accompagnateurs, que côtoient les jaguars ; en tête de file, les *hitse huegü*, et en queue les *ahúa*. Entre les personnages, il y a toujours des archers communs. Ce même ordre est respecté dans les formations circulaires et au cours des attaques menées contre l'effigie, alors que pendant le duel de javelots, moment où les villages amphitryon et invité se représentent comme des collectifs opposés menés par des animaux prédateurs, les *tigikinginhü* s'affrontent avant tous les autres. Les personnages-animaux sont ainsi les protagonistes de la fête, surtout des duels. Ils sont l'image de ce qu'a été le mort célébré, car, idéalement, ce dernier a eu, dans les fêtes du passé, un parcours en tant qu'archer de renom. Certaines personnes sont choisies à plusieurs reprises comme *tigikinginhü*, soit en reprenant le même rôle, soit en jouant un autre rôle<sup>9</sup>. Ce sont précisément ces personnes-là qui peuvent être célébrées lors d'un Javari et voir leur ex-propulseur être brûlé.

Si l'iconisme minimaliste des *tigikinginhü* leur attribue une identité hyperanimale, il contraste avec celui des autres acteurs rituels. Non pas que ceux-ci se parent d'ornements typiquement xinguanais, bien au contraire, il vaut mieux que les ornements soient les plus bizarres possibles : ce qui « va bien avec le Javari », c'est le mélange exagéré et asymétrique de matériaux et de couleurs des plus variés afin de représenter le manque de sens esthétique des *ngikogo* – les Indiens-autres, caractérisés par leur éthique et leur esthétique grossière<sup>10</sup>. Mais s'il y a des personnages-animaux et des personnages-*ngikogo*, il y a aussi des personnages pleinement humains : d'une part, les membres de la famille du mort qui portent encore le deuil et, donc, sont dépouillés de tout ornement ; de l'autre, les deux « maîtres » du rituel qui, afin de pouvoir présider la fête, quittent le deuil le matin précédant l'arrivée des invités. Contrairement aux autres hommes qui portent leurs javelots et leurs décorations bizarres, qui bougent plus qu'il ne le faut, s'agitent, dansent, crient, et profèrent des insultes, les maîtres de la fête restent statiques durant tout le rituel, portant un arc sans corde dont l'une des

extrémités est appuyée sur le sol, dans une posture parfaitement droite et silencieuse. Expression de la perfection humaine, ils portent les atours de personnes idéales : graphisme tracé au genipa sur les jambes, le tronc et le cou décorés en noir, rocou rouge des cheveux recouverts du diadème de plumes, collier et boucles d'oreilles.

Enfin, il y a un autre personnage lui aussi silencieux et statique, et qui occupe le centre de l'action rituelle, mais ne porte aucune parure : le *kugé hutoho*, que nous traduisons ici par effigie. *Kuge* signifie « gens » ou « humain » dans un sens ample, et « xinguanien » dans un sens strict, désignant aussi bien la forme que les propriétés morales de l'humanité. *Hutoho* désigne tout type d'expression visuelle à évocation mimétique, que ce soit en deux ou en trois dimensions<sup>11</sup>. Le terme s'applique à une sculpture d'animal, à une photographie, à un dessin figuratif, à l'effigie du Quarup ou à un épouvantail dans un champ. L'expression *kugé hutoho* peut être traduite, donc, par « effigie anthropomorphe » ou « effigie humaine ».

La marque formelle de l'effigie du Javari est sa simplicité : il s'agit d'une figuration générique, sans aucune individualisation picturale ou ornementale (Fig. 3). Elle est composée d'un poteau de bois d'environ 1,50 mètre qui est fiché dans le sol et enveloppé de tiges de palmier buriti ; on ajoute sur le haut une vieille casserole et on enveloppe le tout de paille du même palmier, en le pourvoyant de deux bras. Il s'agit d'une représentation minimale et générique de la figure humaine, qui contraste fort avec la décoration de l'effigie du Quarup, qui, elle, est finement agrémentée à la manière d'un chef présidant à un rituel (Fig. 4). L'effigie du Quarup est appelée *X-hutoho*, *X* étant le nom du chef commémoré par l'artefact. Bien que les conventions esthétiques qui régissent sa confection soient toujours les mêmes – et dans ce sens, l'effigie exprime aussi l'idée générique de chefferie – elle est la figuration d'un individu particulier ayant une biographie propre. Dans le cas du Javari, au contraire, si l'on attribue à l'effigie l'identité de quelqu'un – elle est le *hutoho* d'un mort qui comparait à la fête – une telle identification n'est pas exclusive. Au contraire, la fonction plus évidente de l'effigie est de servir de *token* aux cousins-adversaires.

Les duels verbaux, qui se passent entre amphitryons et invités, ne se font pas directement, mais au moyen de la figure interposée du *kuge hutoho*. En séances bien définies, se succèdent des attaques individuelles de l'effigie, au cours desquelles les lanceurs avancent tout en esquissant de petits pas de charge offensive jusqu'à pouvoir l'atteindre de la pointe de leur javelot. En même temps, ils profèrent des insultes à son encontre, insultes adressées, nonobstant, à un autre destinataire – un cousin, identifié parmi les hommes du village invité. Cette attaque ne peut être adressée qu'à un cousin croisé d'un autre village, singularisé par son nom, et qui doit obligatoirement être présent à la fête pour pouvoir, ensuite, prendre sa revanche.

### Au nom du cousin

Les Kuikuro désignent ce geste verbal par l'expression « appeler son propre cousin » (*tihaiiu iganüü*). La racine verbale *iga* ne connote aucunement l'insulte, et signifie simplement « dénommer » – acte central dans la construction de l'insulte qui produit la singularité de chaque attaque et attribue des identités différentes, en séquence, à l'effigie. C'est pourquoi, parmi toutes les formes possibles pour désigner l'acte verbal insultant, les Kuikuro préfèrent l'énonciation d'un nom à la raillerie ou à la dérision<sup>12</sup>.

L'effigie est confectionnée quelques jours avant le début de la phase intertribale de la fête, phase coïncidant avec le départ des messagers qui porteront l'invitation aux autres villages. Ce n'est qu'alors, et encore timidement, que commencent les séances d'attaque visant l'effigie, attaques désignées par la racine verbale *-he*, qui signifie « flécher » ou, de manière générale, « atteindre avec un objet qui perfore ». Au cours de ces premières séances, on n'élabore pas encore les phrases insultantes qui seront prononcées durant la phase intertribale. Dans la plupart des cas, on se borne à appeler le cousin par son nom précédé d'un idéophone exclusif à ce contexte : « *tuuuuuuuu*, untel ». Il peut arriver que le nom ne soit pas prononcé. On le remplace par un : « *tuuuuuu*, mon cousin », ou on le fait suivre d'une simple insulte générique.

Dans cette phase initiale, l'effigie fait office de *token* anticipé du cousin encore absent. Au fur et à mesure que passent les jours, chaque participant commence à former une image mentale de ses cousins et à chercher un trait saillant de leur caractère, en vue de composer les strophes qui seront interprétées pendant le rituel. Chacun se met à choisir ses thématiques, à élaborer ses vers et à y insérer les mots dans le cadre rythmé et mélodique caractéristique des attaques verbales du Javari, scansion qui exige de la part de l'interprète une bonne assimilation de son schéma génératif, sous peine de bafouiller et d'être hué sur la place publique par l'assistance adverse.

Au cours des jours qui précèdent la phase intertribale, il faut déterminer quels seront les cousins-cibles. Outre le fait d'avoir une relation déjà déterminée au moyen de calculs de parenté, la toile tissée par des affrontements antérieurs joue ici un rôle déterminant. La majorité des attaques identifie (et en même temps produit) un cousin, car, au fil des ans, le critère fondamental du choix devient celui de la mémoire des attaques cocasses des fêtes passées<sup>13</sup>. Chez les Kuikuro, les cousins sont produits par une pragmatique plutôt que par une définition catégorielle. Ceux qui appartiennent à la génération d'Ego se dispersent en un continuum +cousin / -frère ----- +frère / -cousin. L'oscillation dravidiano-iroquoise du système de parenté se résout par le biais du comportement : une telle est ma cousine parce que j'ai des rapports sexuels avec elle, un tel est mon cousin parce que je plaisante

avec lui. Plus quelqu'un est mon cousin, moins il est mon frère, c'est-à-dire moins il fait partie de mon *brotherhood*, de ceux que j'inclus dans la catégorie, à extension variable, d'*uhisuandão*<sup>14</sup>.

Pendant le Javari, je ne peux interpellier par son nom qu'un cousin d'un autre village et le faire ainsi « plus cousin ». Des cousins dont on a omis le nom peuvent même se plaindre publiquement au moment où se font les attaques à l'effigie, comme l'a fait le chanteur Katagagü pour avoir été négligé par Kanela lors du duel verbal nocturne.

Tuuu Kanela

Tu ne m'aimes plus ?

Ça alors, mais je suis ton cousin

Je disais toujours « oncle » à ton défunt père.

Dans ce quatrain, Katagagü rappelle à son adversaire qu'ils sont tous deux cousins, puisqu'il appelait le père de Kanela « oncle ». En ne l'insultant pas, ce qui équivaut à ne pas confirmer pragmatiquement le lien de parenté, Kanela nie la relation, relègue Katagagü dans la condition d'un *autre* générique. D'où sa réclamation. Les attaques à l'effigie se font ainsi non pas au nom du père, mais bien au nom du cousin.

### Geste rituel et relation quotidienne

Il ne faut pas établir de rupture simple entre ce qui se dit durant le rite et ce qui se fait au quotidien, car le rite reconfigure les relations nouées en dehors de sa sphère. L'« appeler le cousin » sur la place publique provient de la radicalisation d'une forme quotidienne de relation : la dérision qui, ici, glisse vers l'insulte. Au jour le jour, la relation entre cousins de sexe masculin est traversée par l'humour et les plaisanteries, pour la plupart d'ordre sexuel. Se moquer du cousin, sous-entendre qu'il a une amante, pincer son pénis, cela fait nécessairement partie de ce que signifie être cousin. Sans cela, tout comme en l'absence de rapports sexuels entre cousins de sexe opposé, la relation tend à se redéfinir comme une relation entre frères, même distants.

Plusieurs insultes lancées aux cousins pendant la fête sont construites sur le registre de plaisanteries d'ordre sexuel. Voyons, par exemple, les deux insultes ci-dessous, proférées séquentiellement de façon à créer un suspens autour de l'adversaire à qui est adressée la moquerie.

C'était amusant, ce qui est arrivé.

Ça s'est passé ici.

Mes cousins sont allés flirter avec une femme.

Mais c'étaient les fesses de son mari.

Elles ont failli les mordre.

Ausuki Kalapalo raconte une histoire amusante : les cousins étaient sortis pour flirter, mais au lieu de suivre la femme en forêt, ils ont suivi le mari de celle-ci. Après la première attaque menée contre l'effigie, Ausuki revient pour en lancer une seconde et plutôt que d'appeler un autre cousin, il complète son geste verbal, en révélant le nom du cousin maladroit :

Je dis que c'étaient les gens de Kanari

C'était lui et le mari de sa belle-sœur.

C'étaient les fesses de mon père qu'ils ont failli mordre.

Dans ce cas, au lieu de singulariser tout de suite un cousin, le locuteur crée un suspense, avant de livrer son information seulement lors de la seconde charge : le mari de la femme est, en réalité, son père à lui. L'effet comique est produit, d'un côté, par le changement abrupt de perspective (une histoire d'amourette mal engagée qui se révèle être une histoire de son père) et, de l'autre, par l'image des fesses qui mordent presque les cousins maladroits<sup>15</sup>. Cet emploi du grotesque pour produire la dérision est assez fréquent dans le Javari et peut être mobilisé aussi de façon autodérégatoire (voir Fausto et Franchetto, 2008 : 59).

Si, dans le Javari, « appeler le cousin » implique de lui préparer un geste comique en continuité avec la relation quotidienne entre cousins, ce geste, cependant, est reconfiguré en un acte d'attaque, et rend visible ce qui est éclipsé dans le quotidien : que l'affinité est une forme d'inimitié, que la face sérieuse de la moquerie est la guerre. Ce caractère offensif du duel verbal, qui se fait apparent dans la décoration corporelle et dans la charge contre l'effigie, peut également être explicité verbalement. La menace homicide est un thème récurrent dans ces fêtes. En 2009, Paka a menacé son cousin Ipa avec une tige de bois (Fig. 5) :

Tuuuuu, Ipa !

Regarde la tige avec laquelle je vais te flécher.

C'est ici que je vais te peindre en noir.

Elle te fera défaillir.

Ce type d'attaque accompagnée de menace de mort de part et d'autre ne peut être mené qu'entre « cousins pour de vrai » (*haiuum hekugu*), c'est-à-dire entre personnes irrévocablement cousines et qui jamais ne s'interpellent ou ne se comportent en frères. Car c'est un fait que certains cousins appelés pour le Javari peuvent

se comporter comme des frères en dehors du contexte rituel. L'insulte n'est donc pas le simple prolongement d'une façon de se traiter entre cousins, puisqu'elle implique une reconfiguration rituelle des rapports quotidiens dans laquelle une même personne, qui est simultanément cousin et frère, devient entièrement cousin. En d'autres termes, l'ambivalence consanguin-affin est résolue au moyen d'une soustraction de la consanguinité, en produisant une simplification dans laquelle les interlocuteurs n'apparaissent que comme des affins symétriques.

Cette topologie ressemble à celle décrite pour la Nouvelle-Guinée par Marilyn Strathern (1988) dans son analyse de la reconfiguration de la dualité masculin-féminin de la personne (individuelle et collective) comme personne unigénérique. Vilaça utilise la même topologie pour analyser le rite funéraire wari' dans lequel la personne duelle du mort (à la fois consanguin et affin, prédateur et proie) apparaît progressivement comme uniquement affin et uniquement proie, en opposition au collectif des vivants (consanguins et prédateurs). Comme l'affirme Vilaça, c'est grâce « à l'individuation, autrement dit à la décomplexification de la personne au moyen de l'obviation de l'un de ses composants, qu'est rendue possible la création d'une nouvelle paire, ou d'un nouveau contexte relationnel, par un processus de différenciation ou de schismogénèse symétrique » (ce volume : 47).

Quelque chose de comparable se passe dans le Javari : la définition des acteurs rituels permet la construction d'une figure relationnelle complexe à un autre niveau, figure formée par des paires de cousins-ennemis articulés par une effigie. Nous voyons, de plus, que les protagonistes rituels assument non seulement des identités symétriques et opposées, mais aussi une identité animale supplémentaire. Plus loin, nous verrons comment ces cousins-adversaires ne se contentent pas de s'opposer symétriquement par le truchement de l'acte rituel, mais s'identifient aussi mutuellement. En d'autres termes, la réduction à l'affinité et le déni de la consanguinité ouvrent la voie à un autre niveau de complexité, proprement rituelle cette fois, car elle émerge des interactions qui se constituent dans le contexte propre au rituel.

### L'effigie comme personnage rituel

Dans les interactions rituelles du Javari, il y a des personnages rituels mouvants, mais il y a aussi un personnage entièrement statique, indispensable à l'action rituelle : l'effigie. Quel rôle lui attribuer ? Nous avons vu qu'il y a une identification entre le mort et l'effigie, mais qu'elle est l'une des perspectives possibles sur le rituel, particulièrement importante pour la famille et pour les chamanes. À un certain moment du rituel, comme nous le verrons, elle s'impose comme perspective générale. Néanmoins, pendant l'échange d'insultes verbales, l'identifica-

tion entre l'effigie et le mort à qui il est rendu hommage est éclipsée – l'artefact assume un autre rôle qui n'est pas celui de figurer un mort absent. Il sert alors de pivot dans une relation entre deux interlocuteurs symétriquement opposés. On comprend mieux pourquoi l'effigie, dont on aura remarqué l'absence complète de décoration, figure une humanité générique. Elle est un *token* de l'humain dans sa condition encore non-déterminée à laquelle on peut attribuer successivement une série d'identités. Cela ne veut pas dire qu'à l'heure des insultes il lui soit attribué un statut de personne, pas plus qu'elle n'est associée au mort présent à la fête. Cette série d'associations s'opère dans le parcours total du rituel et non pas à chacun de ses moments. Pendant les insultes, l'effigie est constituée comme personnage rituel au moyen d'actes de parole successifs (ou plus précisément, de gestes verbaux – c'est-à-dire d'une chorégraphie-insulte). Les règles constitutives du rituel que régule le *turn taking* de la parole entre cousins exigent la présence de l'artefact, instituant un troisième terme en une interaction dialogique dans laquelle s'établit un jeu d'identifications à la fois croisées et réciproques.

Au cours du Javari, deux séquences de duels verbaux ont lieu : l'une pendant la nuit, et l'autre le lendemain matin, toutes deux initiées par les amphitryons. Il est impossible d'anticiper tous les mouvements de cet affrontement verbal, dès lors qu'il est nécessaire de composer de nouvelles invectives afin de riposter à une attaque préalable. Ce caractère macrodialogique des insultes, configuré par les quatre événements d'attaque contre l'effigie (deux pour chaque locuteur), dans lequel s'établissent des paires de cousins opposés, est complété par des éléments microdialogiques. Certaines insultes contiennent des citations de propos préalables du cousin, comme il arrive dans l'exemple suivant où Jamalú « appelle » son cousin Robinho, qui a été abandonné par sa femme et n'en a pas trouvé d'autre :

Tuuuuu Robinho

Et alors, où sont nos épouses ?

« L'année prochaine, je vais couper la frange de ma femme »

C'est ce que tu as dit.

Dans ce quatrain, Jamalú interroge son cousin qui aurait dit qu'il allait se marier à nouveau avec une jeune fille sortant de la réclusion pubertaire (sortie marquée par la coupe de la frange de cheveux). Suite à quoi, il insère une citation directe, établissant un dialogue avec la parole même du cousin-adversaire. Quand il s'adresse à l'effigie, Jamalú parle à, et à la place de, ce cousin.

Il existe une autre formule dialogique dans laquelle le geste comique est construit par une identification explicite avec l'adversaire. Ainsi, par exemple, pendant l'attaque verbale exécutée par Onogi Matipu contre Paka Kuikuro, en 2004 :

Paka paka paka  
Je vais devenir comme toi  
Je vais faire l'amour avec ma belle-mère.  
Tu es celui qui a fait l'amour avec la belle-mère.

Ici, le locuteur s'identifie explicitement avec le destinataire : « je vais devenir comme toi », c'est-à-dire je vais me mettre dans le même état que toi, je vais devenir « celui qui a fait l'amour avec la belle-mère ». Dans le jeu des identités qui inclut l'effigie, nous avons ici un acte de parole dans lequel l'énonciateur dit : « je serai toi » à l'artefact, qui est une figuration du cousin présent, et ce faisant, il établit une identité complexe, opposée et réciproque, dont le point de rotation est précisément l'effigie<sup>16</sup>. C'est ce même processus qui guida la construction des paroles de l'un de nous lorsqu'il participa, comme archer, au rituel de 2004. La singularisation des cousins-adversaires a été faite par les Kuikuro, et les insultes ont été construites au long des séances d'entraînement sur la base d'une formule-patron assez simple :

Vers 1 : *tuuuuu* + [nom]  
Vers 2 : *ma* [caractéristique négative] + *hungu* (pareil à) + *tokó* (idéophone).

Telle fut la formule verbo-actancielle minimale que les Kuikuro mobilisèrent pour enseigner à un non-Indien comment prendre part au rituel : a) attaque l'effigie, b) singularise un cousin par un idéophone suivi de son nom, et, c) dis « tu es comme moi » à propos d'une caractéristique négative ou risible. Autrement dit, il faut associer un acte offensif à un nom et établir une relation d'identification par le biais d'un défaut commun : « un tel est mon égal quant à cette caractéristique (physique, comportementale, morale) négative ou risible ». L'effigie muette et statique acquiert ici une série d'identités simultanées : elle est mon cousin, qui est comme moi, et donc elle, c'est aussi moi. Ce jeu réflexif apparaît sous d'autres formulations dans laquelle l'énonciateur s'autodéprécie pour finalement avertir :

Tuuuuu, mes cousins !  
Je suis celui qui mange de la terre.  
Ma femme m'a abandonné.  
Mes cousins, attention sinon vous deviendrez ainsi [comme moi].

En s'adressant à l'effigie au moyen d'un jeu réflexif d'attribution d'identités – je suis (serai) comme toi, tu es (seras) comme moi – chaque énonciateur construit une figure complexe où les opposants s'identifient et changent de position tout au long du rituel. Cette structure temporelle inhérente au *turn taking* de l'acte verbal,

comme d'ailleurs au jeu d'identifications entre cousins, nous renvoie au dialogue rituel entre le tueur et la victime dans l'anthropophagie rituelle tupinambá. Dans le dialogue qu'a relaté Léry (1578 : 239), la future victime établissait une identification avec son bourreau par l'énonciation d'actes successifs de dévoration qui s'enchaînaient dans le temps : moi qui ai mangé les tiens, c'est vous qui me mangez maintenant, vous qui, dans le futur, serez mangés par les miens. Contrastant avec cet exemple tupinambá, dans le Javari ce jeu verbal identificatoire requiert un troisième terme : l'effigie. C'est là sans doute le problème le plus difficile auquel notre analyse se voit confrontée : pourquoi, en fin de compte, construit-on un jeu à trois termes ; pourquoi l'intermédiation artefactuelle est-elle obligatoire et ne peut-on jamais insulter un cousin sans s'adresser à l'effigie ? Quelle est cette modalité de parole qui requiert une image-effigie pour articuler le dialogue entre deux interlocuteurs présents ?

#### La réduplication du locuteur-récepteur

Dans un article où il reprend un texte classique de Vernant sur le *kolossos* et la notion de double dans la Grèce antique, Severi (2009) propose de rendre compte de l'articulation entre langage et image, en focalisant les conditions du contexte d'énonciation en termes linguistiques et extralinguistiques. Il s'agit de montrer comment, dans des contextes rituels, on construit une relation d'implication réciproque entre parole et image de façon à ce que l'emploi du langage ne puisse être dégagé de la mise en scène rituelle. Pour exemplifier sa démarche, Severi ne procède pas à l'analyse de la pierre brute des *kolossoi*, mais à celles des statues funéraires bien taillées du VI<sup>e</sup> siècle av. J. C., qui représentent des hommes et des femmes morts dans la fleur de l'âge. Avec leurs traits délicats et leur sourire cordial, leur posture légèrement inclinée vers l'avant, leur regard attentif, les *kouroi* ne représentent pas seulement un idéal de beauté et de noblesse, mais invitent celui qui les contemple à occuper la position d'interlocuteur. Cette interlocution était prévue dans l'articulation entre image et parole puisque les statues comportaient une inscription à lire à voix haute. Comme le montre Severi, cette position d'interlocuteur n'est pas simplement celle d'un autre, car ce que l'inscription implique, c'est la position d'un « Moi » du mort lui-même – celui qui la lit, dit : « Je suis un tel... », et prête sa parole au défunt, dont la présence est ainsi convoquée. La présentification du mort est fonction non pas de l'iconisme de la forme, mais de l'imbrication entre parole et image dans un contexte d'énonciation suivant des règles constitutives, qui modifient l'identité des locuteurs.

À la différence des délicates statues naturalistes grecques, l'effigie du Javari se caractérise par l'absence de traits singularisants, se rapprochant dès lors formel-

lement des stèles funéraires grecques du XIII<sup>e</sup> siècle av. J. C., qui se résument à des blocs quadrangulaires dont l'extrémité supérieure s'affine afin de suggérer un cou ou une tête humaine (Vernant, 2007). De la sorte, tout comme ces *kolossoi*, le *kugé hutoho* a une localisation funéraire précise : il se dresse sur la place, lieu où les chefs sont enterrés et où, idéalement, le mort célébré par le Javari a été enterré. À l'inverse des *kolossoi* et des *kouroi*, cependant, la parole adressée au *kugé hutoho* n'est pas destinée à un mort absent qui veut se faire présent. La parole n'est pas prêtée à un mort incapable de se placer lui-même comme locuteur, mais bien adressée à un cousin qui *doit* être présent. Pourquoi alors faut-il parler à un artefact ?

L'hypothèse que nous avançons ici est que l'effigie du Javari permet un dédoublement du récepteur et, en vertu du jeu d'identifications réciproques, également celui du locuteur. L'autre-adversaire se dédouble en artefact et en personne, tous deux étant présents. Le geste physique contre l'effigie anticipe le duel contre l'ennemi bizarre et non-humain, tandis que l'émission vocale connecte cousins affinisés par l'intermédiaire d'offenses communes. Nous avons ici une opération de dédoublement très différente de celle que l'on trouve dans l'effigie royale qui, en Europe médiévale, jouait un rôle central dans les funérailles, prolongeant l'existence du roi défunt (Ginsburg, 2001). Il ne s'agit pas non plus d'un double à la manière des statuette *huauque* (« frère »), taillées dans la pierre, dans lesquelles était insufflée l'âme de l'Inca et qui l'accompagnaient comme un alter ego ayant des fonctions oraculaires et représentatives (Van der Guchte, 1996). Si l'effigie du Javari est un double comme le *huauque*, avant d'être un autre-Moi, elle est un autre-du-Moi et, simultanément, un Moi-autre. L'effigie n'est pas mon frère jumeau, mais bien mon cousin croisé, mon affin, mon ennemi (l'autre de ce que je suis) ; en même temps, comme nous l'avons vu plus haut, je m'identifie à cet autre par l'insulte de façon telle que l'effigie est l'extériorisation de l'altérité que je suis, de cet autre qui me constitue en tant qu'unité duelle<sup>17</sup>. L'effigie condense l'altérité-intérieur du locuteur et l'altérité-extérieur du récepteur pour permettre au locuteur et au récepteur, tous deux présents, de se distinguer au maximum (comme ennemis et affins) et de s'identifier (comme deux figures de l'extériorité).

Par ailleurs, du point de vue collectif, le Javari est un rituel dans lequel les Haut-Xinguanien entretiennent la possibilité de se constituer en « Indiens sauvages » (*ngikogo*). Si le Javari est ainsi une réflexion sur le – et une réversion contrôlée du – processus de xinguanisation, il a la guerre pour limite pratique. La forme rituelle qui frôle l'affrontement armé est le duel de javelots qui suit les séances d'insultes. À ce moment-là, le champ de luttes se déplace et l'effigie anthropomorphe qui était jusqu'alors au centre de l'action rituelle est laissée de côté.

### Pantomime de guerre

C'est dans le combat entre champions de lutte du village amphitryon et des villages invités que culmine tout rituel intertribal xinguanien. Le Javari est le seul de ces rituels dans lequel il n'y a pas de combat corporel mais un duel de javelots livré entre deux individus suivant une logique réciproque : l'un lance, l'autre essaie d'éviter le coup ; ensuite, vient le tour du second à lancer le javelot que le premier tente d'éviter. Les javelots, qui en réalité sont des flèches sans pointes, ne peuvent atteindre l'adversaire qu'en dessous de la ceinture, et peuvent causer des hématomes sur les cuisses et les fesses, mais jamais des saignements. Les duels se passent dans l'ordre suivant : d'abord, chaque *hitse huegü* affronte son congénère de l'autre village en lançant des javelots à distance à l'aide d'un propulseur ; ensuite, on assiste à des duels à courte distance entre les autres personnages-animaux, cette fois sans usage de propulseur et avec des protections faites de bois, selon l'ordre séquentiel des *tigikinginhü* ; et enfin, viennent les duels entre les cousins qui se sont interpellés sur la place publique.

Seules les disputes entre personnages-animaux comptent à l'heure de déterminer lequel parmi les villages sera le vainqueur. Chaque fois qu'un adversaire est atteint, ses co-villageois fêtent cela en se mettant à danser avec animation. On prend la bagarre à la fois plus et moins au sérieux que les combats corporels des autres fêtes intertribales : *moins*, parce qu'il règne toujours une atmosphère de raillerie, dans laquelle le duel des personnages-animaux émerge comme la représentation d'une représentation ; *plus*, parce qu'on dit toujours qu'il est possible que le duel dégénère au point de devenir dans les faits ce qu'il représente en tant que pantomime : une guerre cruelle.

Contrastant avec le caractère martial du combat entre les dix meilleurs lutteurs de chaque village – lutteurs représentant la capacité d'un peuple xinguanien à fabriquer des personnes idéales – ce qui est représenté ici, c'est, au moyen d'un grand tapage, la capacité de se figurer soi-même comme un non-xinguanien. Bien que ce soit là un substitut de la lutte et donc encore un exemple de « sportification de la violence » (Elias et Dunning, 1986), ce duel s'en démarque car il met en évidence non pas des exemplaires parfaits de la condition xinguanienne mais des prédateurs animalesques, proposant ainsi un commentaire ironique sur le comportement belliqueux des non-xinguanien et, simultanément, une vision inversée du processus de xinguanisation lui-même. Nous avons, de nouveau, une construction en abîme de plusieurs figures de l'altérité, qui confère au duel un caractère qui est plus rituel que simplement ludique ou compétitif.

L'affinisation du cousin pendant les séances d'insultes verbales mène à une reconfiguration momentanée de la relation entre collectifs. L'attaque à l'effigie



implique une conversion dramatico-rituelle des rapports pacifiques entre villages en relation d'inimitié, contrariant l'éthos xinguanien et sa construction méticuleuse de la paix interne. Parodie et flirt avec l'agressivité des autres, le duel élucide le geste anticipé par l'archer contre l'effigie : l'attaque parlée contre l'artefact se mue en attaque silencieuse contre l'ennemi (*uimütongo*, « celui qui me fait face »). La continuité entre ces deux actes est soulignée par les Kuikuro, et c'est l'un des thèmes récurrents des séances d'insultes : « c'est comme ça que je vais t'atteindre » ou « c'est comme ça que nous allons nous tirer des flèches », entend-on dire à plusieurs reprises.

Voilà l'un des axes centraux autour desquels tourne le Javari : il s'agit d'une pantomime de guerre dans laquelle les participants thématisent la possibilité de se transformer en non-xinguanien en flirtant avec le bellicisme des autres. Cela explique peut-être pourquoi, si nous acceptons la traduction de Menezes Bastos, le rituel est appelé, « petit jaguar » (*jawari*) par les Kamayurá ou « pointe de flèche arrondie » (*hagaka*) par les Kuikuro : il s'agit bien d'une guerre en mode mineur.

### Le retour en scène du mort

Nous pouvons maintenant en revenir à la relation entre l'effigie et le mort sur laquelle s'est ouvert ce texte. Si nous le faisons, c'est parce que le rituel en soi, dans sa clôture, se tourne vers le défunt. Quand les duels prennent fin, il y a un net changement de ton. Diverses actions rituelles se passent simultanément, entre autres la mise à feu, au milieu de la place, du *kugé hutoho*, des boucliers de protection employés dans les duels et (de l'âme) du propulseur du défunt. À ce moment, le maître de la fête et sa famille s'approchent du feu et entonnent une lamentation rituelle, répétant le vocatif de parenté par lequel ils s'adressaient au mort de son vivant (Fig. 6). Les chefs des villages invités sont alors priés de pleurer avec la famille<sup>18</sup>.

Pleurer les morts des autres est un service qui doit être rendu aux proches du défunt en de nombreuses occasions. Au cours du Javari cependant, cela se fait sur la place publique d'où s'impose, pour un bref instant, une nouvelle perspective sur le rituel. Ce qui a été dit par les proches au début des préparatifs de la fête : « allons faire la fête pour brûler l'âme du propulseur de javelots de mon père » devient une action rituelle qui redéfinit la totalité de ses actes et aussi de ses personnages. La famille du mort impose à cet instant sa perspective sur le rituel, en la communiquant par le truchement des chefs des villages invités. Jusqu'à ce qu'elle soit brûlée, aucun acte n'indique que l'effigie puisse être là pour figurer le mort car elle est traitée comme *token* générique de la relation symétrique entre affins potentiels. Telle est la perspective dominante pour une bonne part des participants pendant la plus grande partie du rituel.

Cependant, même ceux qui n'établissent pas l'équation directe « l'effigie est le mort » – et peu nombreux sont ceux qui semblent disposés à l'établir – partagent l'idée que le mort est présent au rituel, qu'il descend du ciel une dernière fois pour assister à sa fête. Comme nous l'expliquent les frères Ugisapá et Hinaku, quand on confectionne l'effigie, le mort arrive dans le village et fait halte tout d'abord dans la maison de ses enfants pour se poster ensuite comme un observateur de l'hommage qui lui est rendu. L'effigie ici n'est pas le mort lui-même, mais bien un attracteur : quand on la confectionne, elle fait que l'âme du mort descend au village<sup>19</sup>.

Il s'agit d'une proposition générale sur les rituels, surtout sur ceux qui sont réalisés pour les *itseke* – précisément pour que les esprits puissent danser et manger ce qui leur est offert par les humains. Si les *itseke* comparaissent à leurs rituels, pourquoi les morts, qui sont la forme *itseke* des vivants (Fausto, 2012 : 71), ne comparaitraient-ils pas aux leurs ? Dans la plupart des rituels, cette idée est activée par deux indices : d'abord, par une distinction interne entre des moments plus ou moins « sacrés » (*tainpane*). À l'intérieur du répertoire étendu de chants et de chorégraphies d'une fête, il y a des moments où les chants obligent le maître de la fête à accomplir certains actes rituels : normalement l'offre formelle d'aliments accompagnée d'un discours formulaïque où l'on énonce le nom de l'*itseke*. Cette nourriture est considérée *tainpane* et ne peut être consommée que par les plus âgés – et, bien entendu, par les esprits.

Un deuxième élément actualise le présupposé sur la présence des *itseke* pendant la fête : toute action du maître de la fête est médiatisée par un ensemble de trois à six individus qu'on appelle *ihü* (« corps »), ceux qui ont demandé à un ex-malade de présider à un rituel déterminé et qui, par la suite, seront chargés de l'aider à célébrer la fête. Ces individus occuperont une place de choix pendant cette cérémonie en tant qu'organisateur des activités, en tant que messagers désignés pour inviter les autres villages, ou encore comme spécialistes rituels qui confectionneront ou porteront les masques, joueront de la flûte ou chanteront les chants des *itseke*. Ce sont eux, enfin, qui donneront « corps » aux esprits, en les rendant visibles et audibles. Dans les rites funéraires, cependant, il n'y a pas d'*ihü* : les principaux officiants ne sont pas désignés comme « corps » (personne ne peut être le corps d'un mort), mais bien *tajópe*, terme qui désigne tout coordinateur de travail collectif.<sup>20</sup> C'est donc dans les rituels où les humains ne peuvent pas figurer les esprits par l'intermédiaire de leur corps que l'on a recours aux effigies anthropomorphes – artefacts occupant la place d'un corps. Dans ce sens, nous pouvons affirmer que l'effigie, instrument de dédoublement de soi et de l'autre, est également le double du mort, la façon qu'il a de se donner à voir sur la place publique.

Néanmoins, il y a une différence importante entre les images visibles des *itseke* – figurées aussi par des artefacts (masques et instruments de musique) – et l'image du mort. Alors que les premières deviennent des corps zoo-anthropomorphes visibles

(Fausto, 2011 : 60), l'effigie est une figuration minimale de l'humain. Citons un nouveau passage de l'entrevue avec le chamane Tagó :

Après avoir lancé la flèche contre les invités, elle [l'effigie de Nahum] sera brûlée. Ils vont pleurer, vont pleurer, sur celui-là [en pointant vers l'effigie]. Ils vont pleurer, c'en est ainsi, c'est une personne (*kuge*), l'âme, une personne. Vois son bras. Il s'est transformé en personne (Tagó Kuikuro, 2009).

Le tronc avec des bras semi-ouverts évoque la forme minimale de l'humain : l'effigie « est devenue une personne », dit Tagó, elle s'est « personnifiée » (*sukugeti-pügü*)<sup>21</sup>. Dans une fête où tous (sauf les maîtres de la fête) figurent l'altérité non-humaine, l'effigie rustique et sans décoration, se dresse en tant que modèle générique de l'humain.

Enfin, si la présence du mort pendant la fête est une idée consensuelle, elle a besoin cependant d'être actualisée pragmatiquement de façon à devenir une perspective *interne* au rituel. Cela se produit au moment où le *kugé hutoho* est brûlé. À cet instant, l'axe de la relation avec l'effigie se redéfinit : jusqu'alors l'axe dominant était horizontal, symétrique et d'opposition entre cousins-ennemis. À présent l'axe vertical, complémentaire et linéaire, se met à occuper la scène publique et le chef du village invité doit partager, à travers ses pleurs, la perspective de la famille. De la perspective privée et privative (ceux qui portent le deuil ne participent pas aux insultes et aux duels), la relation verticale avec le mort se fait commune à tous et, pour cela même, se défait. Famille et chef (représentant d'un collectif-autre) sont maintenant unis par la condition commune de vivants, et le mort peut ainsi partir définitivement.

En 2009, pendant la mise à feu de l'effigie, l'une des filles de Nahum s'est évanouie. Elle a vu alors son père assister à la fête donnée en son honneur. Le lendemain, elle raconta à son fils ce qu'elle avait entendu : « C'était vraiment ainsi que vous deviez me faire (*uüilü*). Maintenant, je m'en vais », a dit ton grand-père. « C'était ça que j'attendais ». Je l'ai entendu de mes propres oreilles » (Ipi Kuikuro, 2009).

## Conclusion

Dans ce texte, nous avons analysé une série de configurations relationnelles internes au rituel du Javari en nous focalisant sur un artefact dont la particularité réside dans deux aspects : en premier lieu, il s'agit d'une effigie anthropomorphe, chose extrêmement rare dans l'Amazonie contemporaine ; en second lieu, cette effigie est d'une simplicité remarquable, dépouillée de tout ornement ou décoration, dans une

aire culturelle réputée pour sa sophistication décorative. L'anthropomorphisme et la simplicité de l'effigie du Javari ne sont pas le fruit de la négligence ou de l'insouciance mais une forme positive qui doit être comprise à l'intérieur d'un système de relations incluant une autre effigie, celle du Quarup, qui est hyperdécorée. La forme humaine générique de la première lui permet d'être la charnière entre diverses identités tandis la forme-chef de la seconde établit une relation spécifique avec une seule personne.

Néanmoins, nous avons vu que l'une des identités attribuées à l'effigie du Javari est celle d'un mort spécifique. Une partie importante de notre argument a été construite de façon à démontrer que cette affirmation ne peut être comprise qu'à partir d'une analyse de l'action rituelle. L'effigie du Javari nous offre un exemple particulièrement adapté pour mettre en relief ce présupposé analytique, alors que nous pourrions difficilement recourir à une labilité ontologique entre sujet et objet pour rendre compte de son existence. Même l'attribution d'agentivité – sans impliquer l'attribution de subjectivité – ne pourrait être faite en dehors du contexte rituel, puisque l'effigie du Javari ne s'adapte ni à une théorie internaliste, ni à une théorie externaliste de l'abduction de l'agentivité : elle ne semble pas avoir d'intérieur qui devrait être comblé par une *anima* – et l'absence d'orifices, d'yeux, de bouche semble même vouloir démarquer cette intériorité – pas plus qu'elle ne possède un extérieur élaboré, un dessin complexe, capable de capturer visuellement le récepteur (Gell, 1998). Le pouvoir de son image réside plutôt dans la dé-marcation de tout élément saillant.

Sur sa face inexpressive, l'effigie du Javari articule différentes figures de l'altérité : cousins croisés, animaux prédateurs, Indiens sauvages. Support d'une humanité générique, l'effigie devient l'articulateur d'une série assez bien connue en Amazonie : affins, animaux et ennemis. Pivot entre les vivants, l'effigie est aussi l'attracteur d'un mort et, en même temps, son double : « c'était bien ainsi que vous deviez me faire (*uüilü*) », dit l'âme de Nahum à la fille de celui-ci. La racine verbale *-üi-* désigne non pas la facture d'un objet (dont la racine verbale serait *-ha-*), mais le faire qui s'applique à une personne : les parents « font » (*-üi-*) leurs enfants pendant la réclusion. En parlant à travers sa fille, Nahum se réfère à la fête en général, qui l'a « fait », mais aussi, par subsumption, à l'effigie elle-même.

Ce n'est pas seulement l'effigie qui peut être vue comme un double du mort. Les personnages-animaux sont eux aussi des représentations de ce que fut la personne à qui est rendu un hommage, car le Javari célèbre, justement, ses chanteurs et archers du passé. Le mort peut être, de la sorte, inclu dans la série affins-animaux-ennemis –, une conclusion qui, pour de nombreux Amazonistes, coulerait de source dans la mesure où, selon une notion assez répandue dans la région, les « morts sont les autres » (Carneiro da Cunha, 1978). Dans le Haut-Xingu, pourtant, la chose est un peu plus compliquée. Le Javari est un exemple de l'oscillation existant entre la figure du mort comme ennemi-prédateur et le mort comme ancêtre. Au long de ce texte, nous avons vu de quelle façon un pantin rustique devient le personnage d'un

drame rituel en servant de support à des relations incompatibles : symétriques et horizontales entre affins-ennemis ; complémentaires et verticales entre vivant et mort. Les identités attribuées rituellement au *kugé hutoho* définissent deux axes de relations, tous deux indexés à un même personnage rituel, un artefact qui accumule en soi des identités hétérogènes.

C'est en ce sens que le Javari est un *tertius* dans le complexe duel pour « faire » (-*iii*-) des chefs : le perçage de l'oreille et le Quarup. Ces rites expriment et produisent l'éthos hiérarchique local. Le Quarup transforme la mémoire laissée par un humain exemplaire de façon à ce que la famille puisse se séparer d'un parent, à ce que la collectivité puisse se souvenir de lui et que son nom puisse se perpétuer, en servant à la fabrication (-*iii*-) de nouveaux chefs. Le Javari – également rite funéraire visant à oublier et à se souvenir – se fonde sur une autre configuration : celle du chef guerrier, du tueur qui doit incorporer une altérité animale pour s'approprier l'altérité d'une victime humaine. Le Javari s'inscrit ainsi dans la série horizontale des machines de guerre amérindiennes, mais est domestiqué dans le processus de son incorporation xinguanienne : la guerre devient pantomime, le chef guerrier devient l'archer d'une flèche sans pointe et le rite devient une représentation de ce que nous serions, « nous » Xinguaniens, si nous étions encore ce que nous ne sommes déjà plus.

Traduit du portugais par Oíara Bonilla et Eveline Jacobs.

NOTES

1. Ce texte se base sur une ethnographie collaborative réalisée en 2009 dans le village Kuikuro de Ipatse et dont le premier résultat est le mémoire de master de Penoni (2010). Nous remercions Takumã Kuikuro et Tommaso Montagnani pour leur participation à l'enquête. Des données provenant d'une autre ethnographie effectuée par Carlos Fausto, en 2004, y ont été incorporées. Mutuã Mehinaku, Jamalui Mehinaku, Agawa Kuikuro et Takumã Kuikuro ont travaillé à la transcription et la traduction du matériel collecté. Nous remercions aussi Bruna Franchetto pour sa collaboration aux traductions. Des versions de ce texte ont été présentées à l'EHESS (2010) et au Collège de France (2011) dans le cadre de l'accord Capes-Cofecub. La recherche a été financée par la Faperj, le CNPq et le PDPL-Ministério do Meio Ambiente. Nous remercions tous les Kuikuro et particulièrement les chefs Afukaká et Jakalu, maîtres, respectivement, des Javari de 2004 et 2009, pour l'opportunité qui nous a été donnée d'y participer.
2. La plupart des termes en langue indigène que nous utiliserons ici sont en kuikuro, à l'exception de Quarup et Javari, formes adaptées du portugais des termes kamayurá.
3. La formulation est empruntée à Strathern : « persons are frequently constructed as the plural and composite site of the relationships that produce them » (1988 : 13).
4. L'instabilité qui démarque le Javari à l'intérieur de ce système est rendue évidente par le fait que les Kuikuro considèrent qu'il s'agit aussi d'une classe d'esprits causes de maladies et que le rituel peut être réalisé pour les apaiser.
5. On dit aussi « brûler l'âme-image de son ex-propulseur », puisque souvent on ne brûle pas le vrai propulseur du mort, mais plutôt son « âme-image » (*akunga*) en tant que synecdoque de l'archer.

6. La traduction du terme n'est pas consensuelle : Menezes Bastos (198 : 85) le traduit comme « ocelot », en l'analysant comme étant formé par *yawat* (« jaguar ») et le diminutif *-i*. Galvão (1979 : 40) et Monod-Becquelin (1994) le traduisent par « noix de » *tucum* (*tucum* cependant désigne le palmier *Astrocaryum tucuma*, alors que *javari* désigne l'A. *javari*).
7. Pour des études musicologiques sur les Javari, voir Menezes Bastos (1989, 1993, 2001, 2003, 2004). Pour une analyse chorégraphique préliminaire, voir Penoni (2010).
8. L'identité des *tigikinginhü* est dédoublée : chaque personnage – excepté le trio – est constitué par un couple époux-épouse qui partage un modèle similaire de peinture corporelle et une identité vocale.
9. Il y a un ordre d'âge qui peut impliquer, dans l'histoire biographique, une progression dans les rôles rituels : les *hitse huegü* sont plus jeunes, souvent tout juste sortis de la réclusion, tout comme les jaguars (*Panthera onca*). Les autres personnages sont adultes, les plus âgés étant les *ahúa*. Voir Menezes Bastos (1989 : 132-133) pour les Kamayurá.
10. C'est pourquoi, dans le Javari, les participants s'inventent des ornements avec des matériaux divers. De nos jours, on voit d'autres atours encore pendant la fête : masques monstrueux de carnaval, immenses chapeaux de vachers, perruques colorées et tout ce qui est à portée de la main pour se construire l'image d'une altérité-moins-qu'humaine.
11. Le terme est formé par la racine *hu-*, « figurer », et le propositif *-toho*. En Trumai, l'effigie est dénommée *ihan*, qui signifie « ombre », « reflet » et « simulacre ». Tout comme le *hutoho* kuikuro, « la ressemblance est un trait obligatoire de *ihan* » (Monod-Becquelin, 1994 : 108). En Kamayurá, l'effigie est désignée *a'angap*, un terme commun aux langues tupi-guarani, contenant la racine *anga* qui connote les notions d'âme et d'image.
12. On peut aussi employer le verbe détransitivisé *etihijü* (« se taquiner ») pour se référer au duel verbal, le comportement taquin étant presque obligatoire entre cousins croisés. Néanmoins, on n'utilise jamais le mot « insulter » (*hesakilü*, littéralement « parler vilain »).
13. En 2004, quand l'un de nous fut invité à participer au rituel, sa première réaction fut évasive : « mais je n'ai pas de cousin parmi les Matipu et les Kalapalo », assertion promptement réfutée grâce à un simple calcul de parenté : « Comment ça pas ? Une telle est ta mère et son frère est un Kalapalo, donc le fils de son frère à elle est ton cousin ». Aujourd'hui encore, quand un Javari a lieu dans un de ces villages, les cousins que Fausto a appelés durant le rituel de 2004 le font avertir qu'ils l'attendent.
14. Le terme signifie littéralement « l'ensemble de mes frères cadets ». Néanmoins, ce gradient de distance se complique dans le cas de cousins croisés de premier degré, entre lesquels il y a parfois des mariages, ce qui en fait des cousins, et en même temps des membres de la même *brotherhood*. Un tel fait n'empêche pas que les cousins du premier degré soient « appelés » pendant le Javari, mais cela implique certaines limites. Il n'est pas approprié, par exemple, de formuler de fortes insultes envers eux.
15. L'image du déhanchement est typique du flirt clandestin, car celui-ci commence d'habitude avec une femme qui part dans la brousse, comme si elle allait faire ses besoins. L'homme attend un petit moment avant d'aller la rejoindre, l'apercevant là devant lui, sur le chemin, de dos, se déhanchant.
16. Comme l'affirme avec justesse Monod-Becquelin sur l'effigie : « on peut donc [a] considérer comme un personnage, pourvu du sens de l'audition et silencieux, mais non muet, puisqu'on lui prête des répliques, des propos offensants et railleurs et même des gestes obscènes. Il prend tour à tour l'identité de chacun des adversaires de chaque tireur : il ressemble à un pronom personnel sur pieds. » (1994 : 108, nous soulignons).
17. Je me réfère ici à la notion selon laquelle la personne en Amazonie indigène est pensée et traitée comme composite, car construite par la dualité même et autre (consanguinité/affin ; parent/ennemi ; humain/animal). Voir Vilaça (ce volume).
18. Dans le rituel décrit par Menezes Bastos, le chef kamayurá convoque ses congénères adversaires en disant : « Je regrette mon frère cadet... C'était un grand champion de lutte et du jeu de javelots. C'était un grand pêcheur. Vous, Matipu, venez nous aider à le fêter. Venez pleurer avec nous et pour nous, oh les Matipu, chefs Matipu » (1989 : 215).
19. Dans le Haut-Xingu, une figuration *hutoho* sert à attirer ce qui est représenté. L'art de figurer est, du reste, chère aux sorciers qui fabriquent de petites sculptures de tapirs ou de pécaris quand ils veulent

que ces animaux détruisent les abattis d'un ennemi, ou des dessins d'éclairs pour qu'un éclair atteigne la maison de son adversaire, ou encore des images de moustiques quand ils veulent rendre infernale la vie de leurs co-villageois. Il n'est pas rare d'ailleurs que les chamanes retrouvent ces objets, souvent sculptés avec un certain réalisme.

20. Dans le cas du Quarup et du Javari, les *tajôpe* sont ceux qui ont enterré la personne célébrée.
21. *Sukugetipügü* (3<sup>e</sup> p. + *kuge* + *Vblz -ti-* + *complétif -pügü*). Le verbalisateur *-ti-* a une sémantique inchoative, indiquant un changement d'état, une transformation (Santos, 200 : 140). Le processus inverse est celui de se « rendre itseke » (*s-itseke-ti-lü*).

### Bibliographie

- Barcelos Neto, A.  
2008 *Apapaatai : rituais de máscaras no Alto Xingu*, São Paulo, Edusp.
- Carneiro da Cunha, M.  
1978 *Os mortos e os outros : uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios krahô*, São Paulo, Hucitec.
- Elias, N. et Dunning, E.  
1986 *Quest for excitement : sport and leisure in the civilizing process*, Oxford, Blackwell.
- Fausto, C.  
2011 « Le masque de l'animiste : chimères et poupées russes en Amérique indigène », *Gradhiva* 13 : 48-67.  
2012 « Sangue de lua : reflexões ameríndias sobre espíritos e eclipses », *Journal de la Société des Américanistes* 96 : 63-80.
- Fausto, C. et Franchetto, B.  
2008 *Tisakisü : tradição e novas tecnologias da memória (Kuikuro, Alto Xingu)*. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro, Museu do Índio - Funai.
- Fausto, C., Franchetto, B. et Heckenberger, M.  
2008 « Ritual language and historical reconstruction : towards a linguistic, ethnographical and archaeological account of Upper-Xingu society », in A. Dwyer, D. Harrison et D. Rood, eds, *Lessons from documented endangered languages*, Amsterdam, John Benjamins : 129-158.
- Franchetto, B. et Heckenberger, M., eds  
2001 *Os povos do Alto Xingu. História e cultura*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- Galvão, E.  
1979 « O uso do propulsor entre as tribos do Alto Xingu », in *Encontro de sociedades*, Rio de Janeiro, Paz e Terra : 39-57.
- Gell, A.  
1998 *Art and agency : an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Ginzburg, C.  
2001 « Representação : a palavra, a idéia, a coisa », in *Olhos de Madeira : Novas Reflexões sobre a Distância*, São Paulo, Companhia das Letras : 85-103.
- Heckenberger, M.  
2005 *The ecology of power : culture, place, and personhood in the southern Amazon, A.D. 1000-2000*, New York, Routledge.
- Menezes Bastos, R.

- 1990 *A festa da jaguatirica : uma partitura crítico-interpretativa*, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- 1993 « A saga do yawari : mito, música e história no Alto Xingu », in E. Viveiros de Castro et M. Carneiro da Cunha, eds, *Amazônia : etnologia e história indígena*, São Paulo, USP-Fapesp : 117-146.
- 2001 « Ritual, história e política no Alto Xingu : observações a partir dos Kamayurá e do estudo da festa da jaguatirica (javari) », in B. Franchetto et M. Heckenberger, eds, *Os povos do Alto Xingu : história e cultura*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ : 335-357.
- 2004 « The yawari ritual of the Kamayurá : a xinguano epic », in M. Kuss, éd, *Music in Latin America and the Caribbean : an encyclopedic history (volume 1 : performing beliefs)*. Austin, University of Texas Press : 77-99.
- Menezes Bastos, R. et Menezes Bastos, H.  
2003 « A Festa da Jaguatirica : Primeiro e Sétimo Cantos. Introdução, Tradução e Comentários », *Ilha. Revista de antropologia* 4(2) : 133-174.
- Monod-Becquelin, A.  
1994 « Le guerrier et l'oiseau. Mythe et rite du javari chez les Trumai, Haut Xingú », *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 57-58 : 97-122.
- Penoni, I.R.  
2010 *Hagaka : ritual, performance e ficção entre os Kuikuro do Alto Xingu (MT, Brasil)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Museu Nacional-UFRJ.
- Santos, G.M.F.  
2007 *Morfologia kuikuro : gerando nomes e verbos*, Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras-UFRJ.
- Santos-Granero, F.  
2009 « Amerindian constructional views of the world », in F. Santos-Granero, éd., *The occult life of things : native amazonian theories of materiality and personhood*, Tucson, University of Arizona Press : 2-29.
- Severi, C.  
2009 « La parole prêtée, ou comment parlent les images », *Cahiers d'Anthropologie Sociale* 5 : 11-42.
- Strathern, M.  
1988 *The Gender of the gift : problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Van De Guchte, M.  
1996 « Sculpture and the concept of the double among the inca kings », *Res : Anthropology and Aesthetics* 29-30 : 256-268.
- Vernant, J-P.  
2007 « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le kolossos », in *Œuvres I : Religions, rationalités, politiques*, Paris, Seuil : 533-545.
- Vilaça, A.  
Ce volume, « Le contexte relationnel du cannibalisme funéraire wari' ».
- Viveiros de Castro, E.  
2004 « Exchanging perspectives : the transformation of objects into subjects in amerindian ontologies », *Common Knowledge* 10(3) : 463-484.