



**HAL**  
open science

## The creative movement of the Aya-Uma

Ana Gendron

► **To cite this version:**

Ana Gendron. The creative movement of the Aya-Uma. Colloque international: bals masqués de Guyane et d'ailleurs, Jan 2017, Guyane, Haïti. halshs-02272656

**HAL Id: halshs-02272656**

**<https://shs.hal.science/halshs-02272656>**

Submitted on 28 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le mouvement créateur de l'*Aya-Uma*

Ana Gendron

Peuplées d'une multitude d'êtres inspirés de la vie quotidienne ou de l'imaginaire, les paroles mythique et rituelle *kayambi* reflètent les contextes dans lesquels vit ce peuple des Andes du nord de l'Équateur et lui permettent d'agir en tant que groupe social.

Les fêtes du solstice d'été, temps fort de la vie rituelle *kayambi*, associent batailles rituelles et échanges de dons dans le cadre du cycle de la dette. L'*Aya-Uma* qui y apparaît au milieu d'autres masques jouit d'un statut unique. Son mouvement créateur, son parcours, expriment la synthèse de la vie sociale des *kayambi*.

### 1 Paroles mythique et rituelle des Kayambi

Les peuples quichua du nord de l'Équateur interprètent le monde à travers les récits qu'ils se transmettent de générations en générations. Ces récits sont nourris de situations de la vie quotidienne, d'événements historiques, de personnages réels et de personnages mythiques dont certains sont issus de la cosmologie chrétienne, d'entités naturelles et surnaturelles, d'êtres humains, d'animaux, d'arbres, de plantes, de montagnes et de lacs. Ils évoquent les espaces symboliquement représentatifs du territoire *kayambi* dont certains sont considérés comme les habitations des *Apu* (maîtres des montagnes) et d'autres sont habités par les ancêtres pétrifiés<sup>1</sup>.

Dans leurs récits les *kayambis* racontent les origines du monde. Ils énoncent les normes applicables dans leurs communautés, décrivent la manière dont elles sont transgressées et les châtements qui s'en suivent. Ils décrivent leurs relations avec les institutions, l'État, les propriétaires des haciendas comme dans le récit que nous a livré Ezéquiél Andrango :

« Autrefois il y avait l'hacienda de la Remonta. Peut-être avant même que nous existions. C'était l'hacienda des parents. Et les parents sont morts depuis. Ils ont laissé l'hacienda abandonnée. Et dans la cour de l'hacienda il y avait une image miraculeuse. Avec un livre dans la main. Il y a bien longtemps. Puis quelqu'un a loué l'hacienda. Un patron qui s'appelait Virgilio Jaramillo. Il paraît qu'il disait aux gens qu'il était comme leur père et mère et qu'il les nourrirait. Il disait qu'il donnerait à manger à ceux qui donnaient leur travail avec bonne volonté. Mais avec le temps arriva un autre patron à l'hacienda. Il s'appelait Carlos Dueñas et commença à maltraiter les gens. Il y eut des coups de bâton et des coups de fouet. Cette période a duré deux ans. Ensuite arriva un autre patron qui s'appelait Pepe et qui traitait bien les gens. Puis l'État, les soldats ont administré l'hacienda. Il y avait un colonel bien méchant. Il se moquait pas mal des gens, du bétail et de l'image qui est au milieu de l'hacienda. Il paraît qu'il disait : « Prenez la pelle et la barre et enlevez moi toutes ces pierres ». Et au milieu il y avait

---

1 Les rochers qui représentent les divinités pétrifiées à une époque lointaine sont devenus des lieux de culte, des *huacas*.

l'image qui s'appelle Santo Domingo. Et comme on frappait sur cette pierre, l'eau commença à sortir. Et la cour était bientôt pleine d'eau. Un conscrit est allé voir le colonel et lui a dit que l'eau était en train de sortir et qu'il n'y avait pas moyen de l'évacuer. Mais le colonel ne voulait rien savoir et il ordonna de continuer à enlever les pierres. Il paraît qu'il a dit : « Je ne veux plus voir cette image ». Alors ils ont enlevé les autres pierres et l'eau a continué à monter. « Mon colonel l'eau a couvert le patio et la maison est inondée ». « Je ne te crois pas », dit le colonel, « dépêchez-vous de m'enlever toutes ces pierres ». « On va voir si tu ne me crois pas » dit le soldat. Et l'eau continua à monter. Puis ils ont réussi à faire sortir l'eau. Il paraît que le Santo Domingo disait : « Parce que je suis bon je n'ai pas détruit complètement l'hacienda. Si j'avais voulu toute l'hacienda n'aurait été qu'un lac ». (Ezéquiél Andrango, 2008)

Le récit d'Ezéquiél Andrango a comme point de départ « *l'hacienda de la Remonta* » qui fut occupée par les militaires sous la présidence d'Eloy Alfaro au début du vingtième siècle. Le système historique de *l'hacienda*, instauré après la colonisation, est souvent remémoré dans les récits mythiques où la composante aquatique, liée à l'origine de la vie, est importante. Ces récits établissent des correspondances avec les montagnes, habitations des Apu (seigneurs des montagnes) et les lieux où les ancêtres, convertis en pierre par le processus de lithomorphose, ont laissé les traces de leur corps. Ces lieux, considérés comme des *huacas*<sup>2</sup>, sont devenus des lieux de culte.

Les récits kayambi nous montrent qu'en dépit du fait que « la parole mythique est vue par ses usagers comme immuable » (Pierre-Yves Jacopin 2010:9) depuis les temps mythiques, elle ne cesse de s'adapter ; non seulement d'assimiler le récit aux faits, mais également de l'accommoder à de nouveaux événements et de donner ainsi, grâce à la virtuosité improvisatrice des conteurs, une forme mythique aux changements sociaux et aux transformations du monde.

Mais ce n'est pas seulement par leurs récits que les kayambi agissent directement sur les contextes dans lesquels leur groupe social évolue. C'est aussi en performant leurs rites qu'ils réutilisent l'imaginaire social, soit pour légitimer l'ordre existant, soit pour construire un contre-pouvoir, soit pour forger une identité de groupe et mettre en évidence les continuités, les permanences et les mutations du système rituel et de sa fonction. C'est par la parole rituelle qu'ils agissent sur le monde.

Le rituel est action et non spéculation. Il ne se borne pas à enregistrer des ressemblances mais il les produit effectivement et il le fait dans un but pratique. Malgré la charge symbolique que les rites, comme les mythes, comportent, ils sont en continuité avec la vie quotidienne.

Aujourd'hui, dans le cadre d'un État-nation qui leur reconnaît, au moins formellement, des droits à la préservation de leurs savoirs et savoir-faire ancestraux<sup>3</sup>, les kayambi se heurtent à la rationalité envahissante et à la logique économique triomphante. Mais, dans le même temps, ils reçoivent, donnent et rendent conformément aux principes de l'échange réciproque en vigueur dans leur communautés.

Parole mythique et parole rituelle sont l'expression des kayambi, les actes de paroles qui forment un système dont la cohérence est garante de la cohésion du groupe social lui-même. Quels que soient les contextes auxquels ils sont confrontés depuis cinq siècles les kayambi existent en tant que groupe social. La vivacité de leurs institutions, celles qu'ils se transmettent

2 Une des fonctions des huacas consistait à structurer l'espace social par leur position dans le paysage, leur culte regroupe les membres d'unités sociales et marque les territoires de celles-ci.

3 cf. les constitutions adoptées par l'Équateur en 1998 et en 2008.

depuis des siècles comme la *minga*<sup>4</sup> ou celles qu'ils ont investi plus récemment comme le *huasipungo*<sup>5</sup>, témoignent de la dynamique de l'imaginaire à l'œuvre dans leur société.

Les actes collectifs rituels performés chaque année de la fin juin à la fin août constituent l'expression saillante de cette parole rituelle et la fête de *San Pedro* en est « le fait social total ». La parole rituelle ouvre son espace-temps propre et chacun participe en dansant, chantant, buvant ou encore en marchant, en préparant les repas ou la *chicha*<sup>6</sup> ou en les distribuant. Chacun, quel que soit son âge ou son sexe, prend sa part au rituel en portant la *rama de gallos*, en faisant *castillo*, en participant à une bataille rituelle lors de la *toma de la plaza* ou en portant le masque d'un des personnages.

Nous reviendrons sur la fête de San Pedro mais il nous faut d'abord dire quelques mots du peuple kayambi.

Au moment de l'arrivée des Incas, une des stratégies politiques des conquérants, fut le déplacement (*mitmaes*) massif des populations locales. Selon les sources historiques un grand nombre des kayambi furent déplacés vers le territoire de l'Inca au Pérou (dans le village d'Angoraes).

Vers 1532, l'arrivée des Espagnols en territoire kayambi entraîne des changements dans l'organisation sociale, politique, économique et territoriale. Le système de l'*encomienda*, mis en place, fonctionne en parallèle avec d'autres institutions comme le système des *obrajes*<sup>7</sup>, des *batanes*<sup>8</sup> et de l'exploitation des mines d'or. La main d'œuvre est principalement pourvue par la population locale mais les bénéfices sont perçus par les nouveaux arrivants.

Le système de l'*hacienda*, instauré par la suite, repose, comme celui de l'*encomienda* sur l'administration d'un territoire par une personne qui en a reçu la charge des mains du monarque ou qui l'a acquise ou héritée. L'évolution de ces systèmes semble s'accompagner d'un renforcement constant du lien de subordination, de dépendance existant entre le maître des lieux et la population indigène qui transparaît dans les manifestations rituelles et plus particulièrement dans les rituels pratiqués à l'occasion de la fête de *San Pedro*.

Le système de l'*hacienda* a marqué de façon pérenne l'histoire sociale, économique et politique des communautés kayambi et malgré la dureté des conditions d'existence qui prédominaient à cette époque, il n'est pas rare d'entendre les plus anciens dire qu'ils la regrettent. Ils se souviennent qu'ils avaient le droit de glaner et qu'une fois par an le patron offrait un repas à la suite duquel ils dansaient.

La réforme libérale d'Eloy Alfaro (1897-1911) a notamment abouti à la confiscation par l'Etat des terres appartenant à l'Eglise catholique. Ce sont ces mêmes terres qui furent utilisées pour réaliser la Réforme Agraire de 1964.

Après la réforme agraire les indiens « héritèrent » des terres les moins fertiles, les *haciendas* gardant pour elles la meilleure partie.

---

4 A la fois dispositif d'organisation du travail communautaire et mécanisme de réciprocité entre les membres du groupe, la *minga* est un accord conclu entre des personnes qui, quel que soit son objet, implique un échange réciproque.

5 L'institution du *huasipungo* par laquelle le propriétaire de l'*hacienda* concède un lopin de terre au paysan en contrepartie de son travail remonte au vingtième siècle. Une des dispositions de la réforme agraire de 1964 a consisté à abolir cette forme juridique symbole de l'exploitation.

6 Boisson à base de maïs fermenté.

7 Métier à tisser

8 Les endroits où les travailleurs foulaient les tissus.

Par la suite l'organisation territoriale issue de la réforme agraire, et le cadre institué par les gouvernements libéraux du vingtième siècle ont exercé une importante influence sur les familles kayambi et ont fait évoluer le processus d'organisation, qui avait pris forme à l'intérieur de l'*hacienda*, constituée comme un espace de reconstitution ethnique

Avant 1980 un pourcentage très important de personnes vivant sur ce territoire étaient contraintes de le quitter pour rechercher un travail salarié mais à partir de cette date l'arrivée des entreprises floricoles a changé les données économiques et sociales. Des bouleversements importants sont intervenus dans la propriété foncière et la production laitière est désormais prise en charge par les familles kayambi dont elle constitue l'une des principales sources de revenus.

La migration diminue et on constate un retour massif des kayambi vers les communautés dont la plupart des habitants deviennent salariés des entreprises floricoles. Par ailleurs les migrants originaires d'autres régions engagés par les entreprises floricoles sont appelés à vivre au milieu des kayambi.

## 2 Fêtes du solstice d'été : un « fait social total »

Dans cette région de l'Équateur, lors du solstice d'été les communautés indigènes se partagent entre celles qui vouent leur culte à *San Pedro* et celles qui font montre de dévotion à *San Juan*. Les fêtes de *San Pedro* ou de *San Juan* se distinguent des autres fêtes du calendrier chrétien équatorien, par leur langage rituel avec lequel les membres d'une collectivité élaborent une vision du monde mise en scène lors de défilés et des visites nocturnes entre voisins.

Phénomène multidimensionnel, à la fois religieux, politique, juridique et économique cet événement est attendu par les membres de la communauté tout au long de l'année. L'*Aya-Uma*, en est la figure principale. C'est un personnage ambigu dont les actes sont produits et vécus de manière collective dans un contexte rituel permettant, selon les termes d'Edmund Leach (1980:353-354), de « rendre explicites et conscientes les pensées puissantes et dangereuses qui sont susceptibles de devenir refoulées » mais c'est aussi celui qui guide les communautés tout au long du parcours rituel.

L'*Aya-Uma* partage quelques caractéristiques avec les personnages de carnaval, tels que le Touloulou guyanais, Comme eux, il est à la fois farceur et mystérieux, taquin et inquiétant. Comme eux il est l'acteur principal des défilés, des danses et des bals.

Mais avant d'en dire plus sur l'*Aya-Uma* revenons sur l'enchaînement des séquences rituelles qui commence à la veille du *Día Grande* pour se terminer aux *Octavas* à la fin août et sur les autres personnages associés à ces rituels.

Les célébrations commencent dans la nuit du 28 au 29 juin par une veillée (*visperas*) au cours de laquelle les groupes composés de danseurs de musiciens (*partidas*) se déplacent de maisons en maisons. Invités à franchir le seuil les membres de la *partida* proposent aussitôt de travailler. Ce à quoi l'hôte ne manque pas de répondre par la formule rituelle *trabajen, trabajen, para pagarles*<sup>9</sup>. Lorsque le groupe a bien travaillé l'hôte offre de la *chicha*. Puis, danses et chants reprennent jusqu'à ce que l'hôtesse offre un peu de nourriture et le groupe ne s'éloigne qu'après y avoir fait honneur.

Lors des veillées les groupes accomplissent un premier rituel appelé *castillo*. Dans la maison

---

9 Travaillez, travaillez et on vous paiera.

du *prioste*<sup>10</sup>, les femmes ont travaillé toute la journée pour que tout soit prêt le soir venu. A la tombée de la nuit la famille se réunit et une première distribution de nourriture a lieu. Les groupes de danseurs commencent à arriver vers vingt-et-une heures et la fête se prolonge jusqu'au petit matin.

Dans le cas où l'hôte, bénéficiaire du *castillo*, n'est pas en capacité de rendre ce qui lui a été prêté un an plus tôt, il doit présenter ses excuses. Faute de quoi la dette est à nouveau doublée et doit être payée l'année suivante.

Le *castillo* n'est pas une transaction à caractère économique. C'est un acte social dont la fonction est déterminante pour les relations au sein du groupe. En permettant que se perpétue le cycle de la dette il assure la reproduction du groupe lui-même. Comme l'*Aya-Uma* le fait en réalisant son parcours, le rituel du *castillo* permet la circulation de la vie, sa transmission. C'est aussi la transmission de la vie qui s'opère à travers les batailles rituelles qui précèdent la *toma de la plaza*. Il y a quelques années la fête de *San Pedro* débutait par des luttes sanglantes qui sont actuellement désignées sous le terme de *toma de la plaza*. Le principe général de cet événement est la confrontation de moitiés qui s'opposent mais qui sont complémentaires entre elles. Ces batailles rituelles qui chaque année marquent la fin juin dans cette région du nord-ouest de l'Équateur, trouvent leur origine dans le conflit entre *San Juan* et *San Pedro*. Les récits décrivent les coups échangés, les armes et les manœuvres tactiques.

Selon les témoignages les affrontements étaient jadis si violents qu'on relevait des blessés et des morts. Plus tard, les autorités décidèrent de faire intervenir la police, qui avec des hommes montés à cheval prenait place avant que les communautés n'arrivent. Désormais, la *toma de la plaza*, se déroule généralement de manière pacifique dans la région de Cayambe, sans que cela enlève son caractère spectaculaire. Elle consiste en un défilé de toutes les communautés attachées aux différentes paroisses du canton Cayambe. Les groupes (*partidas*) composés d'*Aya-Umas*, de *Chinucas*, d'*Aruchicos* et de *Payasos* doivent marcher de la communauté jusqu'à la place de Cayambe. L'entrée dans la ville se fait par le nord ou par le sud. Chaque communauté porte une pancarte avec son nom, certaines communautés préfèrent que la pancarte soit portée par deux hommes montés à cheval comme au temps des *haciendas*. Les communautés se déplacent l'une derrière l'autre, et il arrive qu'elles partagent la *chicha*. Sur la place centrale est installée une tribune d'honneur occupée surtout par des personnalités comme le maire, le préfet et un représentant de l'église. Le but est d'arriver à cette place et de saluer les autorités qui ont pris place dans la tribune. Souvent les Kayambi font sortir un homme et une femme du groupe pour aller offrir de la boisson dans la tribune et pour inviter l'un des représentants des autorités à danser avec le groupe.

Evoquer la tension qui dégénère en violence dans les batailles rituelles c'est aborder l'aspect irréductiblement dangereux et menaçant des actes de communication engagés avec les divinités. Ces dernières sont les récipiendaires d'offrandes animales, de *chicha*, pratiques sacrificielles destinées à rétablir l'ordre social et garantir la fécondité des terres agricoles.

Les cérémonies du *castillo* (paiement et accroissement de la dette enchâssés dans une organisation rituelle codifiée) ou celle du don de la *rama de gallos* font intervenir des réseaux de solidarité élargis et mettent à l'épreuve l'intimité des liens tissés entre les acteurs. La dimension sacrificielle qui apparaît tout à la fois dans les batailles rituelles andines et dans ce système de l'offrande de la *rama de gallos*, situe ainsi la violence au cœur de l'échange,

---

<sup>10</sup> Le *prioste* est à la tête d'un groupe, dont la fonction principale est d'assurer la préparation et bon déroulement d'une célébration, une fête ou de tout acte rituel.

comme une institution qui garantit l'unité du groupe et la solidarité entre les groupes résidentiels de famille, les *huasipungos*. Il n'est pas anodin que l'action rituelle soit elle-même désignée ici par le champ sémantique du « travail », qui articule avec une clarté remarquable dans la pensée indigène, les différentes formes de négociation d'un terrain d'entente émergeant sur le fond d'un réseau de relations instables et asymétriques avec les autorités en place, divinités ou patrons.

La *rama de gallos*, est le troisième temps fort des rituels associés aux fêtes de San Pedro. Il met en jeu le cycle de la dette avec ses formes particulières d'échange, ses enjeux de prestige et les modes de renouvellement des alliances.

En apparence la *rama de gallos* engage deux individus dans un système d'échanges. En vérité ce ne sont pas des « individus ce sont des collectivités qui s'obligent mutuellement ; échangent et contractent; les personnes présentes au contrat sont des personnes morales : clans, tribus, familles [...] » (Mauss 1960:150-151) -. En produisant des *ramas* et des *castillos* le groupe cherche à montrer sa force économique et sociale. C'est l'occasion de réunir tous les alliés pour former un groupe qui s'imposera par le nombre. Au temps de l'*hacienda*, c'est elle qui recevait la *rama*, et le patron était obligé de partager la fête avec ses travailleurs. Au moment de notre étude les *ramas* mettent en relation la communauté avec : le « gouvernement communautaire», les ONG, les entreprises floricoles ou les écoles, c'est-à-dire les institutions qui selon le contexte acquièrent une importance significative pour les kayambi.

La *rama de gallos* tire son nom du fait qu'on doit suspendre à une branche douze coqs vivants. Cette branche, le moment venu est portée par deux *Aya-Uma* qui, accompagnés d'un groupe de danseurs, se rendent chez la personne qui va recevoir la *rama*. Pour les *kayambi* le coq est un symbole de force, de masculinité et de fertilité mais c'est aussi un symbole de renaissance comme le montre le récit de l'évasion de Jésus que nous évoquons plus loin.

Le rituel de la *rama de gallos* est fondé sur une représentation symbolique du cycle de la dette et, par analogie, du cycle de la vie. Pour initier le cycle il faut qu'une personne souhaitant recevoir une *rama de gallos* aille proposer à une autre de lui rendre une *rama de gallos* l'année suivante.

Les rituels du solstice d'été resserrent les liens entre les vivants mais c'est parce qu'ils s'accomplissent en présence de l'*Aya-Uma* qu'ils permettent aux *kayambi* d'inscrire collectivement leur groupe social dans le temps et l'espace tels qu'ils les conçoivent.

### 3 Les masques de la fête et l'*Aya-Uma*

Comme lors du parcours des *partidas* pendant le rituel du *castillo*, de la *rama de gallos* et de la *toma de la plaza* les hommes, *los aruchicos*, jouent de la flûte et de la guitare et font halte assez souvent pour former un cercle à l'intérieur duquel les femmes, *las chinucas*, dansent et chantent les *Sanjuanitos*.

L'*Aruchico* est généralement incarné par les jeunes *kayambi* vêtus d'un *zamarro*, portant des foulards bariolés et des chapeaux ornés de rubans de couleur. Son masque, plutôt teinté de rose et portant une fine moustache, évoque le visage d'un homme blanc. Il forme un couple avec la *Chinuca* qui peut être incarnée par les femmes sans limite d'âge dont les chants, *las coplas*, n'ont souvent d'autres thèmes que l'amour presque toujours présenté de façon humoristique et parfois sarcastique.

Le *payaso* tourne autour du groupe et, comme il se doit, plaisante avec les uns et avec les autres. Il interpelle danseurs, chanteurs et spectateurs.

Tous ces personnages sont des figures familières, des personnages de la vie quotidienne partageant chant, danses et plaisanteries. Certains sont masqués, d'autres ne le sont pas mais aucun d'eux ne fait grand mystère de sa véritable identité. Des couples se font et défont entre les *aruchicos* et les *chinucas*.

A l'inverse de ces personnages l'*Aya-Uma* reste silencieux et ne danse pas. Il ne représente pas un personnage de la vie quotidienne. Solitaire, il va et vient et se place soit devant soit aux côtés du groupe.

Représenté par un homme il est toujours déguisé et doit changer sa voix. Certes, il taquine les danseurs et les spectateurs et fait des blagues mais il suscite aussi la crainte. Sa « présentification » (Maurice Godelier 2015 : 153) n'intervient que dans le cadre rituel. En réalité l'*Aya-Uma* est d'une nature très différente.

L'*Aya-Uma* se sert d'un fouet (*acial*) pour protéger le groupe et ouvrir le chemin pendant la danse. Le fouet, de l'*Aya-Uma*, peut être bon ou mauvais. Il semble que le mauvais fouet était jadis élaboré par les *arrieros*<sup>11</sup>. Le bon fouet est connu comme *acial de pescuezo* ; c'est ce fouet qu'on doit utiliser pour aller danser et qu'on peut garder chez soi. Il est vêtu d'un *zamarro*, d'une chemise blanche et porte un petit sac (*linchi* ou *alforja*) contenant des fruits, du pain ou de l'alcool, qu'il a dérobé ou qu'on lui a donné. Il joue du *rondador* et communique par signes en émettant des sons gutturaux.

Le masque de l'*Aya-Uma* doit être baptisé avant d'être porté, cela permet de canaliser l'énergie et la force qui sont inhérentes à son ontologie.

« On dit qu'ils allaient laisser les guitares dans les *pagchas*, mais, moi, je n'ai jamais rien vu. On disait qu'il fallait laisser le diabluma, pour le bénir, je ne sais comment ils faisaient car je n'ai jamais vu ça. Par contre, j'ai vu quelqu'un qui dansait en diabluma et qui était à côté de moi, essayer de s'en aller vers la ravine.

Alors je lui ai demandé : que-ce-qui c'est passé ? Et lui me répondit : les camarades me demandent d'aller avec eux, alors j'y vais. Mais comment il pouvait partir avec eux, s'il n'y avait personne. Mais il insistait en disant que les camarades voulaient l'emmener et qu'il partait avec eux.

Même s'il n'y avait personne, il disait qu'il y avait beaucoup de monde, qu'il nous quittait pour s'en aller avec eux [...] » (María Andrango 2008).

« Cruz : Là –haut dans la montagne il y avait une sirène. Elle jouait bien. Et nous comme on était jeunes, on voulait aller voir, mais quand on arrivait à l'endroit d'où le son venait, on ne voyait rien. Mais comme on était jeunes, on était curieux. Certains disaient qu'ils allaient laisser les guitares là où habitait la sirène. Les guitares étaient désaccordées les guitares vivaient, mais par malchance le lendemain les guitares étaient toujours désaccordées.

Lucila : Avant, pour pouvoir danser à San Pedro, ils allaient aux *pagchas* pour laisser les flûtes, Ils allaient laisser les guitares, le diabluma, l'*acial*, la flûte. Mon mari n'y allait pas. Là-haut où il y a la source, là il y avait un géant, c'est là qu'ils allaient laisser les choses, c'est mon père qui nous racontait. Ils allaient là-bas pour apprendre, pour laisser les guitares, le diabluma...Là-bas chez la sirène, celle qui jouait très bien. Ils sont douze. C'est ça qui racontait mon père, quand il était jeune. Ils entendaient la mélodie, ils la suivaient mais ils ne voyaient rien. On dit qu'ils venaient danser ici, qu'ils étaient douze. Ils allaient chercher San Pedro pour danser, pour qu'ils les accompagnent et ainsi éviter de s'enivrer, parce que si le diabluma se saoule il ne peut

---

11 Muletier



plus danser. Quand ils sont ensemble, même si les autres cherchent la bagarre, c'est celui qui est accompagné par le diabluma qui gagne. Personne ne peut le frapper, c'est toujours l'autre qui reçoit les coups. Même si on le frappe rien ne lui arrive parce qu'il est accompagné du *duende*<sup>12</sup>. Quand ils sont ensemble rien ne peut lui arriver, il évite qu'il s'enivre, il revient sans problèmes ». (Cruz et Lucila Andrango, 2008).

Depuis l'époque coloniale le masque de *l'Aya Huma* a été associé à la figure du diable, et a pris le nom de *Diabluma* (tête de diable) et les nombreuses interprétations proposées pour cette figure attestent de sa dynamique en tant qu'objet rituel. Néanmoins ces interprétations se construisent à partir des conventions propres aux observateurs et ne permettent pas comprendre ce qu'est *l'Aya-Uma* dans le système *kayambi*.

Le masque de *l'Aya-Uma* est une expression créative, la représentation tangible d'une réalité qui joue un rôle essentiel dans l'action rituelle et marque tous les espaces constitutifs de l'espace cérémoniel.

Le masque est fait de tissu ou de laine et possède deux visages. Cette caractéristique partagée avec d'autres personnages mythiques aurait comme finalité de permettre au personnage de poser un regard vers le passé ainsi que vers le présent. Dans les communautés voisines de Cayambe, on rappelle qu'*Aya* signifie énergie, force (*sinchi*), mais aussi esprit et mort. *L'Aya* serait l'énergie présente dans tous les espaces de la *Pacha-Mama*. *Uma* signifiant tête, partie supérieure, *l'Aya-Uma* serait la tête, le sommet de l'énergie, du pouvoir, de la force. Le masque de *l'Aya-Uma* pourrait aussi représenter les quatre saisons associées à quatre couleurs : les semailles associées au bleu, la floraison au vert, le mûrissement au jaune, le repos de la terre au rouge. Dans certaines communautés, les cornes que porte *l'Aya-Uma* représentent l'arc-en-ciel, échelle par où descendent les divinités au moment de la transition entre soleil et pluie. D'autres associations peuvent être faites avec des objets et des masques rituels appartenant à des cultures anciennes qui ont peuplé le territoire de l'actuel de l'Équateur. Les sources historiques s'accordent pour souligner l'aspect multiple de divinités andines dont les fonctions sont analogues dans les différentes mythologies régionales. La nature mythique de *l'Aya-Uma* trouve sa correspondance avec des divinités comme *Viracocha* ou *Huichama* qui ont un lien étroit avec l'activité agraire et le Soleil.

Les notions relatives au mouvement et au déplacement sont particulièrement présentes dans toutes les interprétations proposées et notamment celle de mouvement créateur qui caractérise le parcours accompli par *l'Aya-Uma* tout au long de la fête de San Pedro. Ce parcours débute dans une *Pagcha* où il pourra s'imprégner de l'énergie des ancêtres. *L'Aya-Uma* devient une forme de l'autorité divine et, en même temps, la concrétisation même de l'acte rituel. Pendant son parcours rituel, *l'Aya-Uma* va se vider peu à peu de cette énergie, en la déposant dans l'espace qu'il parcourt ; mais, fondamentalement, cette énergie est vidée dans le groupe social. Ainsi, le parcours de *l'Aya-Uma* retrace les frontières spatiales et temporelles de la communauté en les dotant, par le rituel, d'un caractère «sacré». Pendant les derniers jours de fête appelés *las octavas de San Pedro*, « *cuando la gente que ha ido lejos regresa a la casa* »<sup>13</sup>, la fonction de guide de *l'Aya-Uma* sera accomplie et c'est le moment où il retournera à la montagne où on ira le chercher l'année suivante. Ce moment est dangereux et ceux qui ne prennent pas de précautions seront emmenés par les «diables». Si *l'Aya-Uma* est plus que jamais une figure centrale pour ce peuple, il n'est pas pour autant qu'une figure du patrimoine. *L'Aya-Uma* est l'expression de la dynamique sociale, en même temps que par sa nature mythique il représente un élément stable de la culture *kayambi*.

12 Lutin

13 Quand ceux qui sont partis loin reviennent chez eux.

Dans un mouvement de réification et de patrimonialisation l'*Aya-Uma* a été soumis à un processus « d'appropriation culturelle » avec le risque de banalisation en une figure inopérante dans le cadre rituel.

La parole mythique et la parole rituelle ne cessant de s'adapter, les figures de la religion (catholique surtout) sont bien intégrées dans le système des croyances Kayambi et sont devenues figures de culte, fédérant les *Kayambi* à travers leurs propres pratiques rituelles.

Certains récits présentent Marie en amoureuse de Jésus et suscitant la jalousie des démons qui se lancent à la poursuite de Jésus dans l'espoir de le tuer. Le thème principal de ces récits est le contrôle du temps. Les séquences temporelles, celles du cycle agricole caractéristique des communautés andines de cette région, sont bousculées par le Jésus, personnage mythique, pour échapper à ses ennemis. Mais celui-ci finit par être capturé lorsqu'il ne peut plus maîtriser le cours du temps. Les démons, ses ravisseurs, organisent alors une fête dans la montagne, près d'une *pagcha* (source). C'est au cours de cette fête que Jésus parvient à s'échapper sous la forme d'un coq blanc.

Les mythes et les rites kayambi forment un système de correspondances et d'expressions de la mémoire sociale agissant directement dans le système social d'une communauté dans un moment précis et dans un contexte donné. Né dans une source où il s'est imprégné de l'énergie des ancêtres, l'*Aya-Uma* s'en retourne dans la ravine une fois son mouvement créateur accompli, une fois resserrés les liens que les kayambi entretiennent entre eux et ceux qu'ils maintiennent avec toutes les entités de leur univers, une fois réaffirmées rituellement les frontières spatiales et temporelles de leur communauté.

## Bibliographie

ALVAREZ VACA Gerardo, 1979, «El templo o adoratorio de Punyatzil», *Orientación*, 15:9: Febrero.

ATHENS John Stephen, 1995, «Relaciones interregionales prehistóricas en el norte de los Andes: evidencia del sitio la Chimba, en el Ecuador septentrional», *Perspectivas regionales en la Arqueología del Suroccidente de Colombia y Norte del Ecuador*, Ediciones Universidad del Cauca, p. 3-29.

AUSTIN John, 1970, *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 208 p.

BARCELOS NETO Aristóteles, 2008, «Choses (in)visibles et (im) périssables. Temporalité et matérialité des objets rituels dans les Andes et en Amazonie», *Gradhiva* [En ligne], mis en ligne le 03 décembre 2010, consulté le 14 octobre 2012. URL:<http://gradhiva.revues.org/1203>.

BASTIEN Joseph W., 1978, «Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu», *the American Ethnological Society*, Monograph 64. St. Paul: West Publishing Company, 227p.

BECQUELIN Aurore, 1993, «Mémoire de la tradition», *Société d'ethnologie*, vol. 5.

BERGSON Henri, 2012, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Editions Flammarion. [1896], 280 p.

BERTIN Georges, 1998, «Carnaval ou le temps à l'envers», *Périodique: Herméneutiques sociales*, n° 1, p. 17-31.

BESNIER N., 1990, «Language and affect», *Annual Review of Anthropology*, 19, p. 419-51.

CABAY Irene, CORREA Nancy, ENDARA Pablo, et.al., 1991, *Año por año. Las fiestas de San Pedro en Ayora-Cayambe*. Quito, Abya-Yala, 132p.

CAILLAVET Chantal, 2000, *Etnias del Norte: Etnohistoria del Ecuador*, Quito, Abya-Yala, 499 p.

CASTORIADIS Cornelius, 2008, *L'Imaginaire comme tel*, Paris, Hermann, 162 p.

CERECEDA Verónica, 1987, «Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku», in *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, eds. Thérèse Bouysse Cassagne, Olivia Harris, Tristan Platt y Verónica Cereceda, La Paz: HISBOL, p. 136-231.

CERVONE Emma, 2000, «Tiempo de fiestas; larga vida a la fiesta: Ritual y conflicto étnico en los Andes», in GUERRERO Andrés (compilador), *Etnicidades*, Quito, FLACSO Sede Ecuador, ILDIS, Fundacin Friedrich Ebert, 146 p.

CLICHE Paul, 1993, «Le diabluma de Pedro Moncayo (Equateur), ou comment le diable devient un enjeu politique», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17 n°3, p. 63-91.

DEDENBACH Sabine, 1996, «La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las “Tradiciones de Huarochiri”», in BAUMANN Max Peter (ed.) *Cosmología y Música en los Andes*, Biblioteca Ibero-Americana, vol. 5, Frankfurt am Main: Vervuert & Madrid: Iberoamericana, p. 175-196.

DELEAGE Pierre, 2011, «Les discours du rituel», *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 97-1 Paris, p. 77-86.

ESTENSSORO FUCHS Juan Carlos, 1992, «Los bailes de los indios y el proyecto colonial», *Revista Andina* 2 (20): p. 353-404.

FAVRE Daniel, 1992, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, coll. «Découvertes, Traditions », n° 135, 160 p.

FAUSTO Carlos, FRANCHETTO B., HECKENBERGER M, 2008, «Ritual language and historical reconstruction: towards a linguistic, ethnographical and archaeological account of Upper Xingú Society», in *Lessons from Documented Endangered Languages*, A. Dwyer, D. Harrison & D. Rood, eds, p. 129-158.

FAUSTO Carlos, FRANCHETTO B., MONTAGNANI T., 2011, « Les formes de la mémoire : art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut Xingú (Brésil) », *L'Homme*, n°197, p. 41-69.

FIORAVANTI-MOLINIE Antoinette,

1993-1994, «Héros mythique, dieu étatique: soleil aquatique», *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, Bulletin 57-58, p. 25-35.

2005, «Sanglante et Fertiles Frontières. A propos de batailles Rituelles Andines», *Journal de la*

*Société des Américanistes* 1988, Cuzco-Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas: CBC, vol. 74, p. 49-70.

GAIGNEBET Claude, FLORENTIN Marie-Claude, METTRA Claude (préf.), 1974, *Le carnaval: essais de mythologie populaire*, Collection: (Le Regard de l'Histoire), Édition: Paris, Payot, 170 p.

GEOFFROY C., 2012, «La gestuelle du buveur dans un contexte festif andin», *Anthropologie et Sociétés*, 36(3), p. 77-94.

GODELIER Maurice, 2015 *L'imaginé, l'imaginaire & le symbolique*, Paris, CNRS, Editions, 280 p.

HARRIS Max, 2003, *Carnival and other christian festivals: folk theology and folk performance*, Collection: (Joe R. and Teresa Lozano long series in latin american and latino art and culture), Édition: Austin: University of Texas Press, 304 p.

HURTADO DIEZ Alejandro, 2008, «Charges religieuses, confréries et organisation politique dans la longue durée. Agents et pouvoir aux villages de Catacaos et Sechura (Pérou)», in DE VIDAS Anath Ariel (coord.), *Pour une Histoire Souterraine des Amériques, jeux de mémoires, enjeux d'identités*. Mélanges offertes à Nathan Wachtel, L'Harmattan, p. 9-14.

HOBBSAWN Eric, RANGER Terence, 1983, *The invention of the tradition*, Cambridge University Press, 320 p.

HOCART M., 2005, *Au commencement était le rite. De l'origine des sociétés humaines*, Préface de Lucien Scubla, Paris, la Découverte, 220 p.

JACOPIN Pierre-Yves, 2010, «De l'agentivité dans, et de la parole mythique», *Ateliers du LESC*, 34, Septembre 27.

KARADIMAS Dimitri Éd., GOULARD Jean-Pierre Éd., 2011, *Masques des Hommes. Visages des Dieux : regards d'Amazonie*, Collection : Bibliothèque de l'anthropologie. Édition : Paris : CNRS Éditions, 311 p. - [24] p.

LEACH Edmund, 1980, *L'Unité de l'homme et autres essais*, Editions Gallimard, 396 p.

MARTINEZ Rosalía, 2001, «Autour du geste musical andin », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 14, le geste musical, p. 167-180.

MAUSS Marcel, 1960 : « Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques » in Mauss M., *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 145-279.

MONOD BECQUELIN, Aurore, BRETON Alain, Le DUC Birgitta Collab., 2002, *La "guerre rouge" ou une politique maya du sacré : un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique*, Édition Paris : CNRS Éditions, 367 p.-[16] p. de pl.

PERNET Henry, 1988, *Mirages du masque*, Collection : (Religions en Perspective. 3), Édition: Genève : Labor et Fides, 2017 p.

PUCCIO Deborah, 2002, *Masques et dévoilements : jeux du féminin dans les rituels carnavalesques et nuptiaux*,-[8] Collection : (Méditerranée), Édition : Paris : CNRS, 236 p.

REY François, trad. de l'allemand, FABRE, Daniel postf. ; Rang, FLORENS Christian, 1990, *Psychologie historique du carnaval*, Édition : Toulouse : Ombres, 96 p.

SAIGNES, Thierry

1989, «Borracheras andinas: ¿Por qué los indios ebrios hablan en español?», *Revista Andina* 7, p. 83-113.

1992, «Boire dans les Andes», *Cahiers de sociologie économique et culturelle* (Ethnopsychologie), n°18, décembre, Université du Havre, p. 31-41.

SEVERI, Carlo

1981, «Image d'étranger», Cambridge, Mass., Harvard University (« Peabody Museum Publications in Archaeology and Ethnology»), Res 1, p. 88-94.

1993, «La mémoire rituelle. Expérience, tradition, historicité», in BECQUELIN A., MOLINIE A. (éd.), *Mémoire de la tradition*. Société d'ethnologie / Université de Paris X-Nanterre, p. 347-364.

2002, Memory, Reflexivity and Belief on the ritual use of language, *Social Anthropology*, n°10 (1), p. 23-40.

WILCE J.M., 2009, *Language and emotion* (No. 25), Cambridge University Press, 233 p.