



HAL
open science

Prosodie conflictuelle et musique sauvage dans le rituel du Carnaval à Bachajon (Chiapas, Mexique) : des indices d'une ethnohistoire complexe

Josephine Simonnot, Aurore Monod Becquelin, Marie Chosson, Alain Breton

► To cite this version:

Josephine Simonnot, Aurore Monod Becquelin, Marie Chosson, Alain Breton. Prosodie conflictuelle et musique sauvage dans le rituel du Carnaval à Bachajon (Chiapas, Mexique) : des indices d'une ethnohistoire complexe. Séminaire Anthropologie linguistique de la parole rituelle de l'École Pratique des Hautes Études, École Pratique des Hautes Études, May 2023, Paris, France. halshs-04215040

HAL Id: halshs-04215040

<https://shs.hal.science/halshs-04215040>

Submitted on 11 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Prosodie conflictuelle et musique sauvage dans le rituel du Carnaval à Bachajon (Chiapas, Mexique) : des indices d'une ethnohistoire complexe Diapositive 1

Partie 1
Version provisoire
Ne pas citer

Joséphine SIMONNOT (PRISM, UMR 7061, Aix Marseille Université, CNRS, Marseille)
Marie CHOSSON (CESSMA UMRD 245, Inalco, Paris)
Alain BRETON (LESC, UMR 7186, Université Paris Nanterre, CNRS)
Aurore MONOD BECQUELIN (LESC, UMR 7186, Université Paris Nanterre, CNRS)¹

Résumé

Dans les dialogues rituels du Carnaval de Bachajon —appelés en tselal pato'tan— la difficulté pour accéder à un texte oral distinct et compréhensible sur toute sa longueur semble provoquée par un « vacarme » musical produit par un groupe d'acteurs, les kabinal, et par la superposition volontaire des voix des interlocuteurs. Ce phénomène d'obscurcissement est contredit par un autre trait de ces dialogues, à savoir la considérable proportion de répétitions textuelles au sens strict, intra- et inter-pato'tan. Sur des milliers de vers² prononcés pendant cinq jours, les joutes dialogales construisent un ensemble extrêmement restreint de formules que l'on perçoit plus ou moins bien et de façon lancinante. Nous proposons de porter une attention particulière aux caractéristiques prosodiques des procédés de superposition des voix (distinguées en « formules d'acquiescement », « recouvrement » et « tuilage »), aux liens entre actions rituelles et dialogues rituels, enfin au rôle de la répétition sur la dynamique et la fonction de ce rituel singulier. Cette problématique soulève plusieurs questions générales, entre autres : la musique des kabinal a-t-elle une correspondance quelconque avec d'autres modes sémiotiques, par exemple visuels ou interactifs ?³ Peut-on accéder à et caractériser une mémoire de la prosodie des pato'tan et comment fonctionne-t-elle ? Comment s'articulent vacarme et répétitions, autrement dit le monde sauvage et souterrain des esprits incarnés —les kabinal— et le monde social de la communauté de San Sebastián Bachajon. Le présent article s'intéresse plus particulièrement aux caractéristiques prosodiques des procédés de superposition des voix et des musiques. Un autre article (à suivre) sera consacré au phénomène de la répétition.

¹ Ce travail préliminaire s'inscrit dans le cadre du Projet « Analyse de la prosodie à Bachajon pendant les fêtes du Carnaval », avec la collaboration du laboratoire PRISM (Marseille), de l'INALCO et du groupe GERM du LESC (Nanterre). Cette étude a également bénéficié en son début de l'appui du CREM (Centre de recherche en ethnomusicologie, LESC, CNRS, Nanterre Université).

² Ce que nous appelons « vers » est la moitié d'un ensemble comprenant une partie répétée et une partie variante, ensemble que nous appelons un « **parallélisme** » :

<i>ya me x̣baltix ta k'elujel</i>	ils sont déjà allés observer
<i>ya me x̣baltix ta k'abujel</i>	ils sont déjà allés surveiller

³ Dans les analyses de l'ethnomusicologue des Jalq'a de Bolivie, Rosalía Martínez, la terminologie musicale est en correspondance avec la terminologie visuelle descriptive du tissage ; la musique carnavalesque, du désordre (« mélange-confusion »), est également liée aux manifestations vocales des personnages de l'inframonde et marque l'effacement de certains traits qui structurent la musique (et le tissage) dans toutes les autres circonstances.

I- Introduction au rituel et aux dialogues du Carnaval

Un rituel maya au Chiapas

Cette réflexion porte sur les dialogues rituels prononcés lors de la fête du Carnaval chez les Mayas Tseltal à Bachajon (Chiapas, Mexique). Durant les cinq jours que dure la fête, chaque épisode rituel est accompagné de dialogues, les *pato'tan*.

Diapositive 2 **Son 1** : CNRSMH_I_2014_014_003_03 (depuis le début).

<https://doi.org/10.34847/nkl.edbe9412>

Les Tseltal appellent *pato'tan* des adresses ou interpellations destinées à des humains, à des ancêtres ou à des esprits-mâtres du paysage (montagnes, grottes, etc.) dans les circonstances les plus variées, sous une forme élaborée et en couple de récitants. Chaque communauté a son propre usage des outils prosodiques, linguistiques et rhétoriques, réservés à chaque épisode d'interaction discursive. Un trait saillant de l'organisation formelle de ces discours, dialogues ou prières est le parallélisme.

Comparaisons avec d'autres paroles rituelles utilisant les mêmes procédés rhétoriques

Par exemple, les échanges de paroles (salutations et visites (Chosson, Aguacatenango, Chiapas), bénédictions des *milpas* (Vapnarsky⁴, Yucatan), édification des maisons (Becquey⁵, Chol), décisions communautaires (Maurer⁶, Guaquitepec, Chiapas), demandes en mariage, prières chamaniques (Figuerola⁷, Pitarch⁸, Cancuc, Chiapas), etc. empruntent la forme parallélistique ainsi que la superposition des voix, qualité jugée positive comme marqueur de consensus et d'harmonie.

Diapositive 3 Village d'Aguacatenango, Chosson⁹ + **Son 2**

<https://doi.org/10.34847/nkl.f769akds>

Aspect déjà étudié : le parallélisme rhétorique Diapositive 4

De nombreux chercheurs ont étudié le parallélisme, formule qui consiste à associer deux ou plusieurs vers composés d'une partie commune et d'une partie variée. Ces variantes ont des valeurs qui dépendent du contexte —à la fois au sens large,

⁴ Rencontres de Royaumont, 2015 et 2021.

⁵ Rencontres de Royaumont, 2015 et 2021.

⁶ Maurer, 1984.

⁷ Figuerola, 2011.

⁸ Pitarch, 1996.

⁹ Chosson, 2012.

c'est-à-dire de la sémantique du rituel, et au sens étroit, c'est-à-dire lors de chaque performance.

Les pato'tan, un sous-genre de la tradition orale rituelle

À cause d'une utilisation différente à Bachajon de plusieurs de ces caractéristiques formelles, nous avons proposé de faire de ces dialogues du Carnaval un sous-genre, les qualifiant de dialogues d'« instauration », terme associant l'accession à une identité (pouvoir, statut, état...) et le renouveau du cycle calendaire (deux termes particulièrement évocateurs chez les mayanistes).

Si les deux caractéristiques formelles que nous avons choisi d'étudier, la prosodie et la répétition, s'utilisent d'une façon spécifique dans les *pato'tan* carnavalesques de Bachajon, c'est qu'elles sont liées à une histoire elle aussi très particulière :

Le conflit manifesté Diapositive 5

— premièrement les dialogues sont, sous leur forme prosodique¹⁰, de même que certains actes rituels, l'expression explicite d'un conflit¹¹ qui se rapporte à des événements mythiques et historiques (conflits entre les groupes : les Lacandon-Chol et les Tsel'tal), figurés par les deux groupes que forment les acteurs constitutifs du rituel, c'est-à-dire les autorités coutumières villageoises et les *kabinal*¹²;

La sortie du conflit et du chaos

— deuxièmement, la rhétorique est fondée sur la répétition des parallélismes, forme capitale de la relation aux ancêtres et de la réconciliation de deux mondes affirmés comme étant séparés qu'il faut constamment re-souder : le renouveau de l'année ne peut se faire qu'au sortir du chaos (*ch'ay k'in*, les cinq « jours perdus »), dominés par les forces de l'inframonde dont font également partie les ancêtres) vers le

¹⁰ Nous utilisons ce terme afin d'en distinguer la portée et l'intention différentes des autres dialogues et discours rituels dont les effets prennent appui sur le temps et l'espace directement liés à la performance, en même temps que sur d'autres temporalités de la tradition orale maya tsel'tal. Dans les deux cas, la construction de référentiels temporels multiples est présente, sauf, et c'est notre hypothèse, en ce qui concerne le relatif effacement des référentiels ancrés dans le *hic et nunc*.

¹¹ « Ce qui est bon c'est de s'affronter avec celui qui sait [l'interlocuteur]. Il le dit fort... jusqu'à pleurer. Moi aussi je pleure quand j'en suis au dernier mot. On voit dès le début en répondant très vite jusqu'ou l'autre va pouvoir aller. Quand il ne peut pas, il ne répond pas de façon serrée (*mawa no'pik ya sjak*). Quand je vois arriver de grands hommes, je me réjouis, c'est cela que je veux. Celui qui est bon a beaucoup à dire, il dépasse tout le monde. Il a la force du cœur (*yip o'tan*). Cela me donne du courage si l'on apprécie ce que je dis, si je parle bien. Qu'est-ce qui se passerait si l'on disait 'il ne sait rien, il baisse'. Même si c'est de un ou deux mots. Il faut mettre toute sa force pour faire gagner notre quartier » (chef *kabinal* du quartier de San Jerónimo);

¹² L'hypothèse d'un rapport entre les conflits réels dont nous avons des indices dans les documents coloniaux est un axe majeur de la double fête Saint Sébastien-Carnaval, résurgence mémorielle explicite et transformée de plusieurs conflits « mêlés ». Les documents et analyses pourront se lire dans une publication à venir « *Male pregnancy and the re-birth of the year. Actors and temporalities in a Tsel'tal instauration ritual (Bachajon, Chiapas)* », ainsi que dans l'ouvrage *La paz de Dios y del Rey* de Jan de Vos, 1980.

rétablissement du système communautaire, avec le pouvoir et les charges (*u'el, a'tel*) nécessaires à une société apaisée et surtout ordonnée. **Diapositive 6.**

Cette association de la guerre et de la tradition est peut-être née de deux facteurs, l'un spatial, l'autre temporel (entre autres) : d'une part, la remémoration racontée des conflits précoloniaux —mais en transformant les défaites tseltal en victoires— est fusionnée avec celle du déplacement de la communauté à son lieu actuel par les dominicains ; d'autre part, la coïncidence forcée entre l'effectuation de ce rituel guerrier et la période pré-carême imposée par l'Église correspond à la sortie des « jours perdus », *ch'ay k'in* —équivalents des jours épagomènes du *wayeb* yucatèque—, et au renouvellement de l'année maya pourvue de nouvelles autorités.

C'est par l'acte décisif du Carnaval que, grâce aux hommes sauvages (*kabinal*), protagonistes essentiels du rite¹³ représentant le monde chtonien où se situent tant les maîtres esprits de la forêt que les ancêtres, se conjuguent l'horizon du mythe tel qu'il est vécu par les Tseltal et l'horizon historique colonial avec leur propre univers historique. Il leur faut penser les conflits inhérents à leur histoire et à leur imaginaire, et recomposer l'harmonie qui, chez les Mayas, ne peut venir que du respect des ancêtres et de la tradition.

Objectif/fonction du rituel dans les actions et les dialogues

C'est donc un double travail que doit effectuer l'ensemble Saint Sébastien-Carnaval, à savoir : a/ plonger les habitants de Bachajon dans le chaos et l'obscurité des cinq jours du *ch'ay k'in*, et b/ les en faire sortir, dynamique manifeste grâce à l'emploi de deux outils principaux au plan discursif que sont la prosodie, paroles et musiques, et la forme répétitive. Les deux forces s'inscrivent dans la gageure d'un rituel fonctionnel strict —passation de charge des capitaines sortants aux capitaines entrants.

La prosodie maîtresse de l'histoire et de la chronologie, et le texte porteur de la tradition

La caractéristique prosodique (étudiée ici) est associée à la partie conflictuelle du rituel, et se sert du procédé général de superposition et de duels musicaux ; c'est un rappel de l'histoire complexe et peu documentée de cette région de colonisation, d'évangélisation et de migrations ; il y a, dans cette confrontation, des vainqueurs et des vaincus. La partie textuelle dominée par la répétition est associée à la pérennité de la tradition ancestrale.

Le second outil (article à venir) porte sur le texte de ces dialogues : grâce à des techniques de désancrage de l'énonciation¹⁴, la répétition à différents niveaux des mêmes instances assure la poursuite de la tradition et la recomposition sociale dont

¹³ Rappelons que ces personnages n'apparaissent que dans cet unique rituel.

¹⁴ Le désancrage est l'interprétation de divers outils lexicaux, grammaticaux, prosodiques et rhétoriques utilisés pour éloigner de la performance les énonciateurs en présence.

témoignent les nouveaux tenants de charge ; en effet, les capitaines qui étaient en réclusion lors du rituel de Saint Sébastien (à l'état de fœtus issus d'un accouplement monstrueux) peuvent naître comme de « tendres » êtres « nouveaux » et doivent apprendre à parler, marcher et danser, c'est-à-dire aussi, à s'unir. Il s'agit à la fois d'autorités ayant déjà accompli leur charge annuelle et de celles qui vont entrer dans cette responsabilité ; c'est symboliquement l'instauration du Pouvoir et du Temps, comme aux temps préhispaniques où l'érection d'une stèle pouvait entre autres marquer l'avènement d'un souverain ou un nouveau fragment du cycle temporel, axes complémentaires et indissociables du Carnaval à Bachajon.

II- Les acteurs du désordre

Prosodies musicales et vocales pendant le Carnaval de Bachajon

Les études menées chez les T'seltal bachajontecos concernent l'ensemble rituel qui va de la Saint Sébastien (le 20 janvier) au Carnaval (dit *lo'il k'in* que l'on peut traduire par « fête de parodie ou d'imitation. Le Carnaval est le moment où les « capitaines » nouveaux (*entrantes*) se substituent aux anciens (*pasados*). La « conception » de ces nouveaux capitaines s'est faite en date de la Saint Sébastien, par des rituels qui permettent que s'inaugure au Carnaval un cycle annuel dont les protecteurs sont l'objet d'incessantes invocations au cours des *pato'tan*¹⁵. Ceux-ci s'effectuent entre les acteurs qui représentent ces entités, à savoir les *kabinal*¹⁶ par la voix unique de leur chef, le *sbah kabinal*, et les différentes autorités de la communauté qui sont ainsi identifiées comme *prinsipal*, *alguacil*, chef des musiciens, « mère des danseuses », etc.

Diapositive 7 capitaines et *kabinal* et Diapositive 8: instruments et orchestres.

La description et l'analyse de ces différentes musiques, effectuée par Birgitta Le Duc de Espinoza se trouvent dans *La Guerre rouge, ou une politique maya du sacré* (Monod Becquelin et Breton, 2002 : 241-271 [Birgitta Le Duc de Espinoza]).

Son 4 musique des capitaines CNRSMH_I_2014_012_002_05 [depuis le début jusqu'à 01'50, début de « la musique des capitaines » avec l'accord des instruments]

<https://doi.org/10.34847/nkl.9c0d1px6>

Son 5 « musique des *kabinal* » : CNRSMH_I_2014_014_002_01 [depuis le début]

<https://doi.org/10.34847/nkl.81ca75m4>

¹⁵ Les *pato'tan* du Carnaval (litt. « échange de cœur-pensée ») font partie d'un sous-genre spécifique dans l'ensemble des dialogues formels abondamment utilisés dans la vie quotidienne ou rituelle. Ils sont grammaticalement, lexicalement et dans l'expression sonore spécifiques de ce rituel.

¹⁶ Nom d'origine incertaine, provenant peut-être du nom d'un héros chol-lacandon au XVIII^e siècle. L'autre appellation est *caribios* nom donné par les Espagnols aux « féroces groupes insoumis » des Basses Terres.

Son 6 « musique du *caporal* et de l'*oficial* » : CNRSMH_I_2014_012_000_06, de 00'24 à 01'20 [rythme de marche au tambour pour les capitaines]. Avec une oreille exercée et l'aide de l'analyse de B. Le Duc, on pourra entendre une composition de traits des deux musiques précédentes

<https://doi.org/10.34847/nkl.4ba54112>

Son 7 les deux musiques ensemble : musique des capitaines [début 02'38 + musique *kabinal* qui entre à 03'35 jusqu'à 04'30], CNRSMH_I_2014_012_000_03.

<https://doi.org/10.34847/nkl.50c174br>

Diapositive 9 La performance de ces duels est actée par trois groupes : l'un comprend les autorités de la communauté pleinement acteurs —à l'exception des *capitanes* qui restent muets pendant toute la fête— avec leur hiérarchie (*caporal*, *alguacil*, *musikero*, « mère des danseuses », etc. ; le second, les *caribios* auto-dénommés *kabinal*, se définissent comme « destinés à causer un grand désordre » ; ils sont associés à l'obscurité et au chaos originel qui menacent la société maya en certaines occasions, notamment lors des cinq « jours perdus » et depuis certains espaces (Mothré et Monod Becquelin, 2016) ; le troisième groupe est constitué par les peaux-esprits que « portent » les *kabinal*, qui représentent à la fois les forces chtoniennes dangereuses, côté forêt, et les ancêtres, côté communauté : ils s'expriment par leur « voix » : cris, huchements, sifflements, et par leur musique. Les dialogues s'exécutent entre le chef des *kabinal* et l'une des autorités requises par le moment de l'action rituelle.

Son 8: *pato'tan* de la clairière : CNRSMH_I_2014_014_003_01, 01'35 à 03'18

<https://doi.org/10.34847/nkl.e8cd4d6t>

Mythistoire

C'est bien la seule occasion, dans le cycle rituel, de remise en scène de l'ethnohistoire que nous reconstruisons à partir des récits (celui de l'ancêtre *Kinichil winik* en particulier, l'« Homme soleil ») et des rares traces historiques dont nous disposons¹⁷. Ces manifestations (marques prosodiques, actions rituelles) sont uniques à Bachajon, et inexistantes dans la littérature consacrée aux autres communautés du Chiapas. L'originalité de cette présence des *kabinal* à Bachajon est, dans notre hypothèse, le résultat de la formation de cette communauté, issue de la réunion de populations des Basses Terres (jusque-là insoumises) avec celles des Hautes Terres (récemment christianisées).¹⁸

¹⁷ De Vos, *La paz de Dios y del Rey*, 1980, et particulièrement le chapitre XI.

¹⁸ Quant au statut des *ihk'al* (« les hommes noirs »), souvent rapprochés des *kabinal* de façon erronée, voir Monod Becquelin et Chosson, 2020.

Rappel historique

L'historien de la période coloniale et postcoloniale du Chiapas, Jan de Vos, souligne que "El carnaval de Bachajon es una fiesta muy antigua y que los Lacandones que figuran en él se identifican, no con los caribes del siglo XIX, sino con los indios de Lacan Tun y Zac Balam, de los siglos XVI y XVII" (de Vos, 1988 : 254).

La gravité manifeste du conflit et le changement de lieu du village qui s'ensuit fixent la mémoire collective, en particulier l'attaque sanglante des Lacandons en 1552 contre un village qui pourrait être l'ancien site mentionné dans la narration d'aujourd'hui, c'est-à-dire Joybe' (Monod Becquelin et Breton, 2002 : 282-283).

"Los lacandones actuaron en ese pueblo con particular brutalidad: mataron y cautivaron mucha gente, sacrificaron los niños sobre los altares(...), quemaron la iglesia y las casas del pueblo, y se llevaron mucha gente presa para su tierra [...] Después del ataque lacandon, los sobrevivientes se movieron bajo la supervisión de los frailes dominicos, al nuevo asiento, donde formaron, junto con otros pueblos prehispánicos de los alrededores, el pueblo colonial de Bachajon".¹⁹

Les traits majeurs des dialogues d'instauration au Carnaval sont au nombre de quatre en l'état de notre étude **Diapositive 10**

1- La singularité de leur occurrence dans l'année. Les *kabinal* forment un groupe d'acteurs essentiels pour le déroulement des cinq jours du Carnaval ; (ils sont également présents à la fête de Saint Sébastien qui en est l'origine chronologique et symbolique indissociable)²⁰ ; ils n'ont de rôle dans aucune autre des très nombreuses fêtes à Bachajon.

2- L'omniprésence essentielle d'un partenaire unique en face des autorités traditionnelles : le chef des *kabinal* est insubstituable au contraire de leurs partenaires villageois qui peuvent être remplacés (*jelol*, « le substitut »). Les *kabinal* sont formés de deux groupes : les *kabinal* proprement dit et les *mozos* chargés de la musique associée aux dialogues. Le chef n'est pas porteur d'une charge, à l'inverse de chacune des autorités auxquelles il est confronté, il n'en retire aucun prestige dans la vie après la fête. Comme on l'a dit, le groupe des *kabinal* se met en scène comme l'antagoniste mythohistorique des autorités de Bachajon²¹ ; en même temps, ils représentent les médiateurs indispensables entre la communauté et les entités

¹⁹ *Carta del obispo Tomás Casillas*, citée par de Vos, 1988 : 255.

²⁰ Comme une naissance est indissociable d'une grossesse, puisqu'il s'agit bien de cela : **conception et** naissance de nouveaux capitaines et instauration d'un nouveau cycle temporel.

²¹ Les enregistrements sont consultables en ligne avec un compte utilisateur sur les archives du CREM-LESC. Les missions ont été subventionnées par le CNRS. Dans le rituel étudié, un premier groupe d'acteurs représente les autorités du village et les Hautes Terres ; l'autre groupe appelé *kabinal*, « *caribios* », sauvages, ennemis, représente les figures mythiques (entités du monde souterrain et ancêtres) et renvoie à des conflits de l'époque précoloniale et coloniale (population des basses terres, Lacandons (Chol). Ces deux groupes s'opposent dans leurs multiples attributs —dont les musiques— et s'affrontent durant tout le rituel.

non-humaines ou ancestrales à concilier. Les ancêtres font partie de cet engagement générateur de la *costumbre* qu'il faut respecter, toute action devant être faite « selon la tradition ».

3- La teneur des discours prononcés par les interlocuteurs —chef *kabinal*/autorités, autorité/autorité— est, aux variantes structurelles et aux variations contextuelles près (Monod Becquelin, Vapnarsky, Becquey et Breton, 2010), des récitations décrivant l'échange souhaité entre un travail humain —la charge sociale et politico-religieuse (*a'tel*, « *el cargo* »)— et une contrepartie de la part des entités non-humaines qui devront assurer une vie satisfaisante et des récoltes abondantes parce qu'elles ont été sollicitées *in situ* lors d'une expédition en forêt pour le leur demander.

Les épisodes rituels montrent donc un double visage : l'agressivité des *kabinal* et les moyens destinés à les remercier et à les apaiser. Ils sont « descendus » lors d'une expédition dans les terres basses, porteurs d'offrandes au Maître de la nature, *Ajan bablumilal*, aux esprits animaux et végétaux de la forêt et en même temps aux ancêtres ; ils sont « remontés » au village, dans les Hautes Terres, au bout d'une quinzaine de jours, chargés de produits sauvages et crus que la communauté devra cuire, accommoder et sucrer. Ils reviennent en même temps porteurs (au sens propre : sous la forme de peaux d'animaux) et porte-voix des entités de la forêt qu'il faut apprivoiser et socialiser : c'est-à-dire leur faire consommer du maïs et les faire danser avec les femmes ou les filles des autorités villageoises.

4- Tout en semant le trouble dans le village de Bachajon par des actes et des sons, ils définissent toute la société par leurs comportements et leur façon différenciée de s'adresser à leur interlocuteur selon les genres (hommes/femmes), les âges (vieilles femmes/jeunes femmes/petites filles), les fonctions et les rôles (*prinsipales*/*alguaciles*/*musikeros*, etc.) ; en d'autres termes : ils construisent la communauté sociale et culturelle de Bachajon.

<i>hich nivan la spas</i>	peut-être bien que c'est ainsi qu'ont agi,
<i>hich nivan ya'telan</i>	peut-être bien que c'est ainsi qu'ont œuvré
<i>anima jtatik</i>	nos ancêtres pères
<i>anima jme'tik</i>	nos ancêtres mères
<i>maba la sutp'ijinik te kostumbre</i>	ils n'ont pas renversé la coutume
<i>hich me kichohtik hilel</i>	c'est ainsi que nous l'avons reçue pour qu'elle demeure
<i>hich me jts'akojtik hilel</i>	c'est ainsi que nous l'avons saisie pour qu'elle demeure
	[(pour la garder)]

Diapositive 11 Illustration du 4ème trait souligné : danse entre les *kabinal* et les femmes des autorités

SON 9 : danses dans la *yax na* (Bachajon, Monod Becquelin, 1992)
CNRSMH_I_2014_015_002_01 et sq.

<https://doi.org/10.34847/nkl.ff144784>

Exemple sonore issu de https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2014_014/

Diapositive 12 Traits prosodiques forts des *pato'tan* : quelques exemples :

Son 10 On peut entendre ici une intonation de type litanique : le *prinsipal* qui parle se laisse emporter par la prosodie jésuite de l'église, le *barrio* de San Jerónimo étant plus lié à l'église que le *barrio* de San Sebastián (CNRSMH_I_2014_014_003_03, à 7'15). Cependant la structure parallélistique est respectée comme celle plus « classique » de son interlocuteur, le chef *kabinal* du *barrio* de San Sebastián

<https://doi.org/10.34847/nkl.a4ef06rk>

Son 11 & 11bis On notera que l'accentuation en final d'unité de souffle est très souvent en final de paire ou de mi-paire ; on peut également entendre le long recouvrement **de la parole** de la « mère des danseuses » **par celle** du chef *kabinal* : CNRSMH_I_1975_015_017_05 extrait 5:59 à 6:27, Bachajon, 1974.

<https://doi.org/10.34847/nkl.cbf25s4j>

<https://doi.org/10.34847/nkl.2ea1ww0w>

Son 12 illustre le rythme très particulièrement scandé et souvent rapide : c'est le chef *kabinal* qui parle.

<https://doi.org/10.34847/nkl.44388bc6>

III- Sonorités uchroniques

Description du corpus

Cette nouvelle étude trouve sa source dans les enregistrements effectués lors du Carnaval à Bachajon (Chiapas, Mexique) entre 1973 et 2005²², et par la constatation que ces dialogues rituels montrent une proportion de parties inaudibles très conséquente en raison d'une écoute trop perturbée pour laisser « entendre » pleinement le texte proféré. On constate une superposition de sons et de voix, d'une part, par la musique jouée simultanément par les *kabinal* (conques, carapace de tortues frappées de raffles de maïs, tambours, flûtes), d'autre part, par les prises de parole de l'interlocuteur empiétant sur le discours de son ou sa comparse. L'ensemble sonore couvre intentionnellement une partie proférée des dialogues. Celle-ci est parfois impossible à reproduire par les Tselal eux-mêmes, bien qu'il s'agisse, comme on l'a souligné, de récitations de nature répétitive et de style oral

litanique. Sur un cahier destiné aux transcriptions²³, le transcripateur tseltal écrit : “*el cuaderno 1 no se llenó porque no se escucha muy bien el pato'tan por la música*”.

Une série de cris, huchements, sifflements, est produite par les *mozos* du groupe *kabinal* en même temps qu'ils jouent leur musique (tambours, flûtes, carapaces de tortue, conques). Ils représentent les cris des animaux [*i.e.* les esprits non humains] qui poursuivent les capitaines pendant les *xoral* —circuits autour du village— et les « guerres rouges » —poursuites sur le terrain de basket— ou encore pendant les stations dans les « maisons vertes » (*yax na*), abris feuillus par les capitaines pour abriter le rituel, acteurs et spectateurs, à l'extérieur des maisons. De quels animaux s'agit-il ? Diapositive 13

Ta wits, ya yalik te ay winkilel, te swinkilel. ja' wix te mach'a ya skanantay ; te kabinal ya sk'opon stukel te sch'ulel te wits, te ch'en, yu'un ya sk'ambey te yalak', yax tal yak' ta mahtanil ta sk'abk'alal k'in.

Dans la forêt, on dit qu'il y a des **maîtres**, leurs maîtres. Ceux qui **protègent** (la forêt) ; les *kabinal* **parlent aux esprits de la forêt**, des grottes, pour leur demander les **animaux-esprits** qu'ils viendront offrir en présent le jour de la fête.²⁴

Par ailleurs, et de façon qui apparaît contradictoire, l'accumulation des complexes sonores est prisée, car elle indique un rassemblement collectif apprécié : ainsi, on aime entendre à la fois l'orchestre « sauvage » des *kabinal* Diapositive 14, l'orchestre des autorités coutumières²⁵ (violons et guitares), un duo de flûte et tambour (spécifiquement associé à deux acteurs de la fête, le *caporal* et l'*oficial*, nécessaires moteurs de tout déplacement des capitaines) et, si besoin, radios, ou chants de la messe. C'est donc un paradoxe sur lequel nous insistons, à savoir l'accumulation de musiques synergiques dont l'une, celle des hommes sauvages et des esprits, représente les forces d'entités dangereuses non humaines, situées dans un périmètre écologique différent de celui de la communauté (les Basses Terres) et reste obstinément bruyante et délibérément asynchrone.

Diapositive 15 associée à la **vidéo 13** : CNRSMH_I_2014_014_003_03, 13'40 à 15'20 (TZE 14) : <https://doi.org/10.34847/nkl.4a3c02xq>

²⁵ Notons que le terme pour désigner les animaux —sous forme de peaux « ravivées » et devenues l'incarnation de véritables esprits— n'est pas le terme usuel *chambalam* mais le terme *alak'* que l'usage courant attache aux animaux domestiques, mais qui signifie plutôt « être attaché à vous et chéri », comme un bébé ou un animal que l'on ne quitte pas. Les *alak'* du Maître du monde sont tous les esprits de la forêt. Ce sont eux que sont allés chasser les *kabinal* en forêt, qu'ils ont préparés pour leur redonner vie et qu'ils portent et brandissent tout au long du rituel. Ces dépouilles agressives seront finalement apaisées et « familiarisées » par un repas de grains (de maïs), comme le seront également les instruments de musique des *kabinal*.

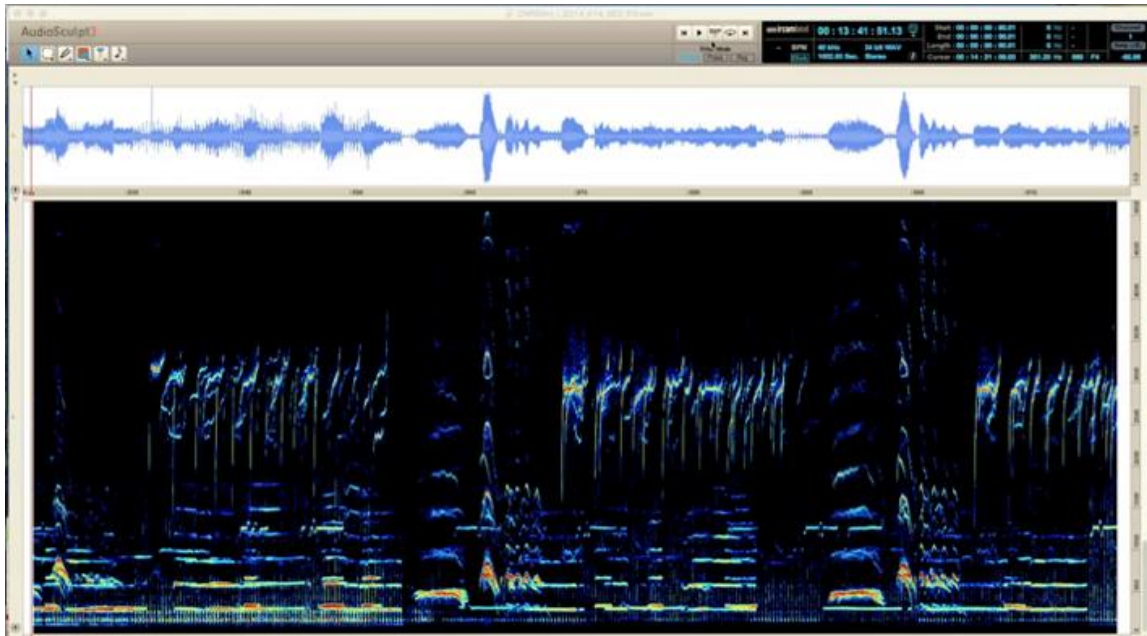


Fig. 1 - Analyse spectrale d'un extrait de *pato'tan* de Bachajon : répartition des zones de fréquence des tambours, cris, conques, sifflements, flûtes et voix : **3 cycles** (Sonagramme Audiosculpt). Mexique, Monod Becquelin, 1992.

Les zones de fréquences en jaune sont les harmoniques ayant le plus d'énergie dans le spectre du signal sonore, sachant que chaque son entretenu (c'est-à-dire non ponctuel) est composé d'une fréquence fondamentale et de ses harmoniques qui sont des multiples de cette fréquence (F_1). Donc on obtient pour la 2^{ème} harmonique égale à 2 fois la fréquence fondamentale, soit $F_2 = 2 \times F_1$; pour la 3^{ème}, $F_3 = 3 \times F_1$, etc. Entre 15'05 et 15'15, on voit particulièrement bien les quatre premières harmoniques des conques représentées par des traits continus très clairs.

L'exemple illustre cette accumulation d'éléments sonores instrumentales et vocaux qui provoque la saturation de l'espace sonore (large bande de fréquences utilisée) : on remarque sur ce spectrogramme que tout « l'espace » sonore (ou spectre fréquentiel) est occupé par les participants, chacun dans une partie spécifique du spectre entre le grave et l'aigu. Les interventions sont de types différents : le tambour est présent en continu avec un ostinato rythmique, assurant une trame de fond à l'ensemble alors que, dans le grave, les conques font des longues tenues avec des interruptions. Les flûtes, dans l'aigu, sont plus ponctuelles, les huchements et les cris dans le médium interviennent par vague. Enfin, les sifflements complètent le tableau dans le suraigu par série de salves. Chaque élément sonore a donc une signature mélodico-rythmique propre. Le curseur rouge permet de suivre sur la vidéo cette partition spectrale. On constate visuellement que ce n'est pas un amas sonore (un cluster) mais que chaque élément sonore émerge pour être identifiable et intervient de manière cyclique. Le résultat est donc très structuré, contrairement à ce que nos oreilles non initiées pourraient croire.

Intension détaillée de l'étude

Au lieu de faire de ces obstacles prosodiques —voix et instruments— et rhétoriques —superposition de deux discours—, un obstacle au sens, il nous a semblé intéressant de ne pas sous-estimer la partie « obscurcie » du texte et de donner aux vacarmes les poids sémantique et temporel réels produits. Au rebours d'efforts incessants pour comprendre le sens de ce qui est caché sous la cacophonie apparente²⁶, nous procédons à l'analyse objective du segment de l'enregistrement pendant lequel le « texte » n'est pas compréhensible (durée, intensité sonore, nombre de superpositions, etc.). L'objectif est de mesurer et d'analyser les musiques et les procédés vocaux « en combat » contre la textualité.

Illustration d'un échantillon : Diapositive 16 et son 14

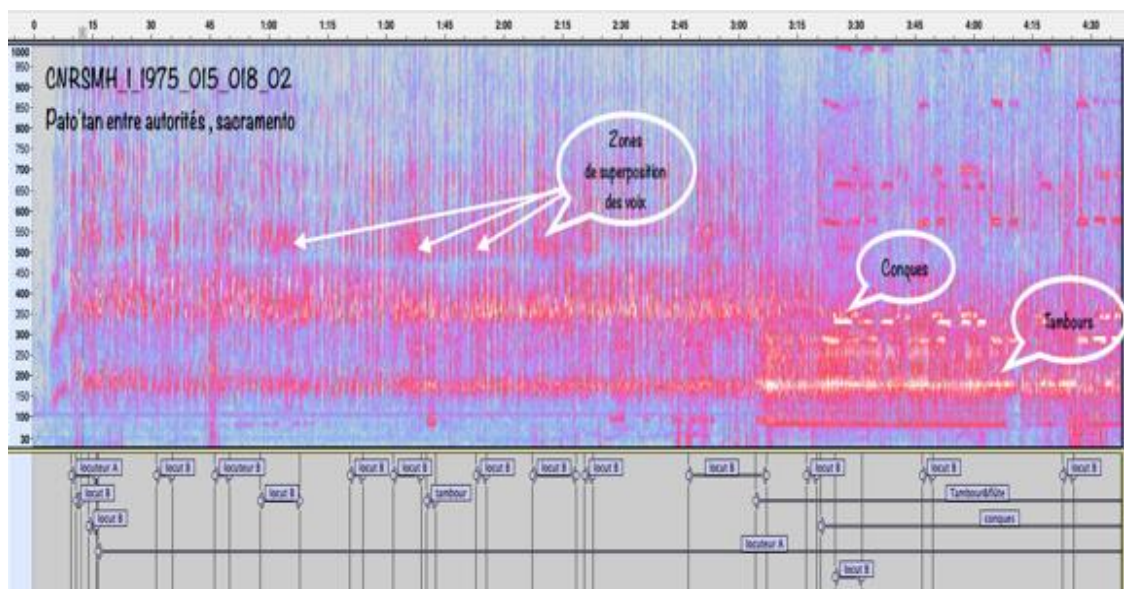


Fig. 2 - Analyse spectrale d'un extrait de *pato'tan* entre deux autorités de Bachajon : enrichissement progressif de l'espace sonore de la musique *kabinal* au cours des quatre premières minutes d'un *pato'tan*. Logiciel Audacity. Mexique, Monod Becquelin, 1975.

L'enrichissement progressif du timbre sur 4 minutes est significatif sur le sonagramme avec l'augmentation de l'intensité et la multiplication des harmoniques. En effet, on peut observer que le timbre est de plus en plus chargé en harmoniques avec les interventions du 2ème locuteur (B) et l'entrée progressive du tambour et des conques. L'intensité globale augmente également. Le brouillage sonore est visible graphiquement, ainsi que la surenchère en niveau sonore (l'augmentation de l'intensité est représentée par la couleur jaune de plus en plus présente). Il semble y avoir un double requis : a/ de non-synchronisation, et b/ d'accumulation. Ces composants sonores (timbre, intensité, montée en hauteur) contribuent à un effet de perturbation et de surenchère acoustique que nous allons tenter d'analyser et de quantifier.

²⁶ On pourrait l'appeler une « polymusique » en tant que juxtaposition de musiques différentes, décrite par D. Rappoport (1999).

Le **SON 14** CNRSMH_I_1975_015_018_02 [de 2'40 à 3'40] illustre l'enrichissement progressif du timbre. Il s'agit du *pato'tan* entre deux autorités, il comprend des passages sans musique et une longue session de salutations et de remerciements à la fin.

<https://doi.org/10.34847/nkl.43a6qo7y>

Des actions rituelles « prosodiées » : les superpositions

Kabinal et autorités respectent le genre dialogique du Carnaval de la même façon : style bitonal régulier de type litanie mais, à certains moments, modification de la hauteur et de l'intensité (élever le ton), généralement accompagnée d'une accélération d'élocution (débit syllabique), parfois signe d'un relai de la parole ; richesse timbrale (apportée par les instruments) ; écrasement intentionnel du sémantisme textuel par un sémantisme prosodique avec trois procédés que nous distinguons : acquiescement, recouvrement et tuilage des voix. L'utilisation de la musique « précoloniale » *kabinal*, avec les instruments adaptés et de structure totalement différente de celle du groupe représentant la communauté (guitares et violons), est combinée aux règles du dialogisme (Le Duc, 2002). Ces joutes de type agonistique permettent de distinguer des « vainqueurs » discursifs.

Les analyses successives des rituels montrent que les *kabinal* en sont le centre : leur agressivité est manifeste et s'exprime tant dans les courses poursuites du *xoral* ou de la *guerra roja*, dans lesquelles les capitaines sont poursuivis et frappés à coups de peaux d'animaux que par la force des cris et huchements lors de l'arrivée dans la clairière où va se dérouler la rencontre, comme dans ceux dirigés du haut d'une colline surplombant le village, où vociférations et harangues sont adressées aux habitants pour les éveiller, les effrayer et leur annoncer l'imminence d'une invasion nocturne.

Diapositive 17 : Comment « disséquer » la matière sonore ?

Le **SON 17** CNRSMH_I_2014_014_003_03 [correspondant au sonagramme 6'35 à 7'15] fait entendre la musique *kabinal*, les huchements, les cris et des segments de *pato'tan* (1992).

<https://doi.org/10.34847/nkl.de5c1pz2>

De plus, la défaite symbolique d'un locuteur est manifeste puisque la parole lui est retirée : le tour de parole est comme arraché, la conséquence pragmatique du recouvrement vocal est la substitution du locuteur par l'interlocuteur. Cette superposition peut associer l'accélération du débit, une modification-augmentation de la hauteur et de l'intensité de la voix, la durée syllabique prolongée, le déplacement des césures par rapport à la structure phrasale, une richesse timbrale accrue, un écrasement intentionnel par trois procédés que nous distinguons ci-

dessous ; en bref l'effet produit est celui d'une « prise » (ou capture) de la parole de l'autre, commentée comme une victoire.

Description des conflits mythohistoriques par la superposition

Nous avons montré que les traits prosodiques —comme l'accélération du débit ou la hauteur mélodique présentes dans les prières de guérison pendant lesquelles le guérisseur s'emporte dans ses supplications aux esprits interlocuteurs— ne manifestent pas d'agressivité mais sont en accord avec l'apex du texte (Breton et Monod Becquelin, 1989). Dans un contexte quotidien, le dialogue est empreint de respect (on ne se regarde pas en face, on adopte un ton mesuré et plutôt de basse intensité, la superposition marque un accord et une harmonie). Dans les *pato'tan*, il en va différemment en ce qui concerne la prosodie et l'intention textuelle. A l'intonation de type litanique, l'accentuation en final d'unité de souffle, très souvent en final de paire ou de mi-paire et au rythme très particulièrement scandé et souvent rapide s'ajoutent les superpositions vocales et musicales, et d'autres facteurs d'intensité et de durée des superpositions (encore non étudiés).

IV- La prosodie vocale carnavalesque. Que mesurer ?

Nous avons reconnu trois types principaux de superposition : les formules d'acquiescement, le recouvrement des paroles d'un locuteur par son partenaire de dialogue et enfin les tuilages qui annoncent un tour de parole.

Formules d'acquiescement

Nous appelons le premier de ces procédés de superposition « formules d'acquiescement » (*back channel response*). Dans un *pato'tan*, on les trouve de façon massivement récurrente, ponctuant la parole de l'orateur :

melel xawal tate nich'najel, « tu dis vrai, père géniteur » ou, plus longue : *melel xawal tate nich'najel stojol yal kuxlejaltik stojol yahl teblumaltika tate nich'najel*, « tu dis vrai père géniteur, quant à la (vraie) valeur de notre vie, quant à la (vraie) valeur de notre territoire » ; *hichuk lole lek ay che*, « c'est comme ça, compère, c'est bien alors » ; *lek ay lole*, « c'est bien, compère » ; *lekil k'op*, « c'est une bonne parole (un beau discours) » ; *-wokol me aw-al me hitx-e lol-e*, « que tu sois remercié, compagnon » ; *lek'il k'op lole*, « un bien beau discours, compagnon » ; *-wokol aw-al hitx-e tat-e*, « sois ainsi remercié, père » ; plus longs parfois, ils s'accrochent par des reprises du discours qui s'énonce :

Prinsipal :

pero ay to laj limosna,
ay to laj obligasyon,
max yahlat ta lum,
kajwal karibyo

il faudra encore des offrandes,
il faudra encore du travail,
mais tu n'es pas tombé dans la boue,
seigneur caribio...

repris en acquiescement contracté par

Chef *kabinal* :

jabal ak'opojel.awalojel
alimosna.awobligasyon
tate kajwaltik dios

est-ce là tout ton dire,
toutes tes obligations,
père progéniteur

La Diapositive 18 illustre les **acquiescements** : un dialogue entre le chef *kabinal* et la « mère des danseuses » (TZE24) : <https://doi.org/10.34847/nkl.5d2ejqt1>

Lors des formules d'acquiescement, les voix sont mêlées et proches en hauteur de fréquence, sans pour autant perturber l'orateur principal. On observe des zones de superposition des deux voix avec des interventions de quelques secondes de la « mère des danseuses » pendant le discours du chef *kabinal*. Ces superpositions sont généralement brèves : 2 à 3 secondes dans cet exemple.

Les Diapositives 19 et 20 montrent deux représentations graphiques d'un même son) **SON 19** CNRSMH_I_1975_015_004_08 [à partir de 10'46]. Il s'agit de la suite du discours précédent : dialogue rituel du chef *kabinal* avec formules d'acquiescement de la « mère des danseuses » (TZE 24). <https://doi.org/10.34847/nkl.04e0g3ul>

La Diapositive 21 et **SON 20** illustrent le *pato'tan* de la clairière, écoute et texte. CNRSMH_I_2014_014_003_03: [00'00 à 01'00] où l'on perçoit les **acquiescements** :

<https://doi.org/10.34847/nkl.c02003sh>

Les recouvrements

Nous appelons « recouvrement » le phénomène produit par les interlocuteurs s'exprimant en même temps selon une durée variable mais sans provoquer l'alternance de locuteur (superposition avec effet de brouillage sonore) :

Diapositive 22 **Video 22: recouvrement** [CNRSMH_I_2014_014_003_01, de 03'10 à 03'57, par 3 unités de souffle du chef *kabinal*].

<https://doi.org/10.34847/nkl.96049w4b>

Diapositive 23 et Diapositive 24 **Video 23** : très long **recouvrement** du chef *kabinal* ; CNRSMH_I_1975_015_017_05 [de 5'23 à 6'19]

<https://doi.org/10.34847/nkl.ec2b52t3>

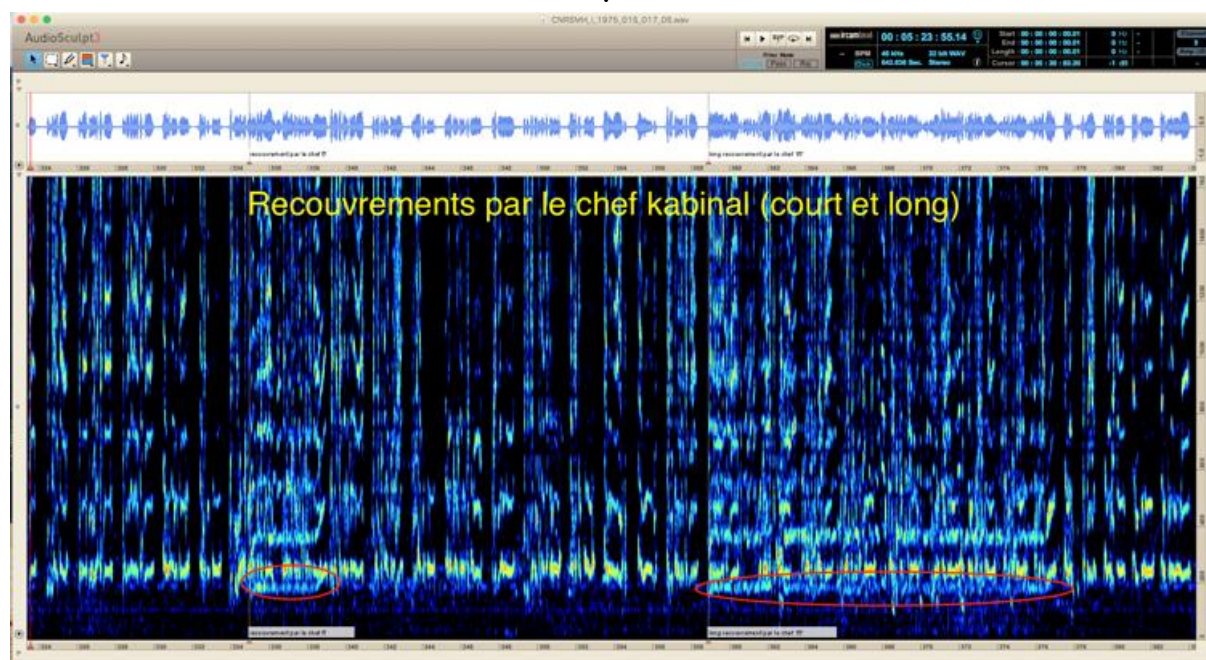


Fig. 3 - Très long **recouvrement** du chef *kabinal* ; CNRSMH_I_1975_015_017_05

On observe la juxtaposition des deux voix du dialogue pendant 5 secondes puis 17 secondes. La voix du chef *kabinal* se distingue en se plaçant à une hauteur différente (50 hz de différence) de celle de la locutrice.

Diapositive 25 Dans l'exemple suivant, le brouillage sonore s'intensifie avec une alternance plus soutenue entre les deux locuteurs (chef *kabinal* et « mère des danseuses »)

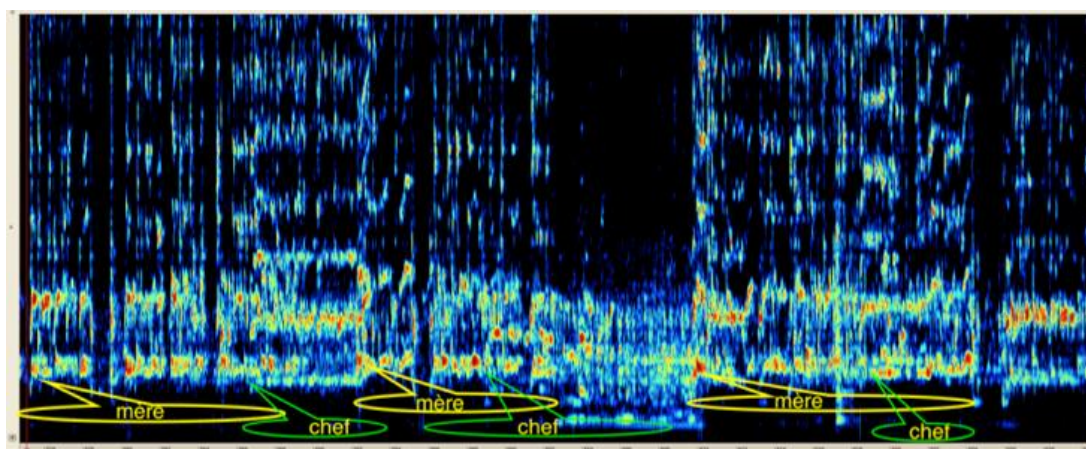


Fig. 4 - Alternance plus soutenue entre les 2 locuteurs (chef *kabinal* et « mère des danseuses »)

Diapositive 26 **Video 26** associée : <https://doi.org/10.34847/nkl.ec2b52t3>

L'alternance des deux locuteurs présente des zones de recouvrement et des formules d'acquiescement, ce qui implique une forme de conflit pour l'oreille, une lutte de territoire sonore ou du « canal de transmission ». La tension de la joute vocale monte et devient plus sensible. Elle est également plus palpable sur la représentation graphique des fréquences dans la vue spectrale ci-dessus avec l'augmentation des points jaunes et rouges, proportionnellement à l'énergie acoustique.

Si les formules d'acquiescement ont une fonction plus ou moins claire d'écoute, d'acquiescement, d'approbation (quelle que soit l'intention personnelle de l'énonciateur à un instant *t*), que peut-on dire de celle qui induit un recouvrement : approbation, tentative, apprentissage, conflit ?

Diapositive 27 **Video 27** : analyse **ELAN** du son CNRSMH_I_2014_014_005_07, [2'32 à 3'16] (TZE40, *pato'tan* entre les deux chefs *kabinal* des deux *barrios* de Bachajon.)

<https://doi.org/10.34847/nkl.65ddl765>

Diapositive 28 Les paroles « couvertes ». On peut voir que les paroles qui font partie de la superposition des deux interlocuteurs ne sont très souvent qu'un type de répétition de ce que dit le locuteur 1, une reprise variant plus ou moins fortement par un autre arrangement, à savoir une modification de la construction syntaxique comme actif/passif, des adjectifs ou des directionnels différents, un aspect verbal substituant un inaccompli à un accompli, des nuances entre personnels inclusifs ou exclusifs, etc.

Exemple TZE 40 (*pato'tan*, Bachajon, 1992)

<p>1^{ère} personne possessif pluriel / Locuteur principal A avec possessif <i>yak me ta babel jmahtanteseltik</i> <i>yak me ta babel kobolteseltik</i></p> <p><i>melel xawal tate nich'najel</i> <i>ta babel te mahtantesel</i> <i>ta babel te oboltesel-e</i></p> <p>A : Acteurs <i>kabinal</i> <i>te wakeb atine lum</i> <i>te wakeb atine kapal</i> les six qui se baignent dans la terre les six qui se baignent dans la poussière</p>	<p>non-possession locuteur B sans possessif nous allons avec nos présents nous allons avec nos offrandes</p> <p>tu dis vrai, père géniteur pour aller avec les présents pour aller avec les offrandes</p> <p>B : Autorités <i>melel xawal</i> tu dis vrai <i>ta stojol jkuxlejaltik-a</i> <i>ta stojol jteblumaltik-a</i> quant à la valeur de nos vies</p>
---	---

quant à la valeur de **notre territoire**

Autres exemples

Diapositive 29 **Video 29** CNRSMH_I_1975_015_017_05 [09'53 à 10'08] : parfois, ces variantes traduisent un véritable effort pour « résister » ou « vaincre » l'interlocuteur qui devient un adversaire, telle cette longue unité de souffle de la « mère des danseuses » pour résister au recouvrement du chef *kabinal* :

<https://doi.org/10.34847/nkl.df3enzn2>

[Pointage des locuteurs sur l'image du sonagramme]

Diapositive 30 Analyse avec **ELAN** (image fixe) du **SON 30** associé ; CNRSMH_I_1975_015_004_08 (TZE 24), 06'07 à 06'23.

<https://doi.org/10.34847/nkl.fced1h5r>

Il s'agit ici d'un très long recouvrement qui comprend 9 unités de souffle pour la « mère des danseuses » et 3 pour le chef *kabinal*.

Les tuilages

Les superpositions que nous appelons « tuilages » perdurent sous des formes plus complexes et plus longues, jusqu'à ce que le recouvrement de l'interlocuteur parvienne à supplanter la parole de son partenaire en accaparant son tour de parole dans le dialogue. On remarque que le nouveau locuteur anticipe la fin du discours de son partenaire qui semble envoyer un signal dans ce sens grâce à la modification de la prosodie (montée de ton, épuisement de la voix, accélération des unités de souffle...). Selon les interlocuteurs (âge ? sexe ? fatigue ?...), les tuilages sont souvent introduits par des formules de remerciement et d'acquiescement.

Diapositive 31 **SON 31** montre **le tuilage** entre deux interlocuteurs : le second orateur garde la parole prise au locuteur 1.

<https://doi.org/10.34847/nkl.84adr548>

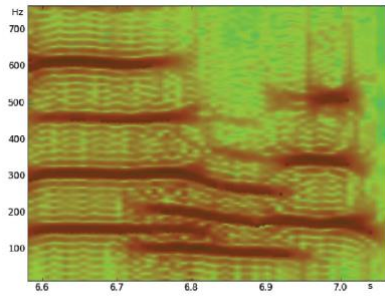


FIGURE 4.17 – Observation d'un phénomène de coexistence de deux sources harmoniques sur un extrait d'une demi seconde de parole. L'analyse en contexte au travers d'un suivi de fréquences permet la distinction entre les deux sources.

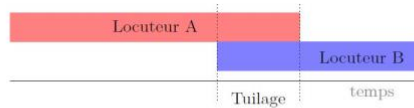


FIGURE 6.3 – Illustration du phénomène de *tuilage* entre le « Locuteur A » et le « Locuteur B ».

Graphiques issus de la thèse de doctorat de Maxime Le Coz :
Spectre de rythme et sources multiples. Au cœur des contenus ethnomusicologiques et sonores

Fig. 5 – Tuilage entre les locuteurs A et B

Diapositive 32 **SON 32** (CNRSMH_I_2014_014_003_03) illustre un tuilage entre le chef *kabinal* et l'autorité (*prinsípai*) et montre la montée de la voix (tierce mineure Sol#-Si) qui anticipe l'entrée du second locuteur. L'intensité des deux voix est similaire mais le timbre différent permet d'identifier les voix.

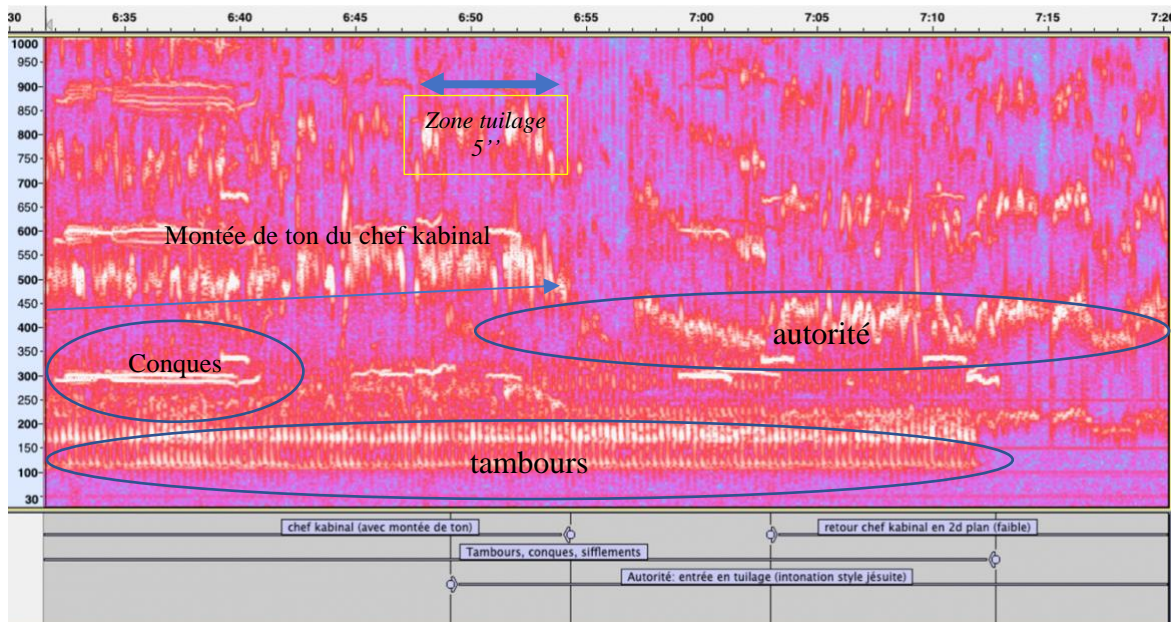


Fig. 6 - Dialogue rituel avec courte zone de tuilage par le chef *kabinal* et l'autorité communale de San Jerónimo avec tambours, conques, sifflements. CNRSMH_I_2014_014_003_03

<https://doi.org/10.34847/nkl.e7c0m3q5>

On observe dans l'exemple ci-dessus la complexité des éléments sonores qui occupent l'espace dans les différentes zones spectrales : le grave (tambours), le médium (conques et voix) et l'aigu (sifflements). Ici, l'autorité (voix noyée dans le vacarme ambiant) prend le pas discrètement sur la voix du chef *kabinal* qui termine son tour de parole en montant la voix (hauteur et intensité) entre 6'40 et 6'45 (Fig. 5). Le chef revient ensuite, mais avec une intensité plus faible, pour proférer des formules d'acquiescement et des recouvrements.

Diapositive 33 Dialogue rituel avec courte zone de tuilage par le chef *kabinal* et l'autorité (*prinsipal*) : formule terminale, tambour, conque (CNRSMH_I_2014_014_003_02).

Diapositive 34 **Vidéo 34** associée à la diapositive précédente.

<https://doi.org/10.34847/nkl.d7f758m8>

Exemple

Sur l'ensemble d'un *pato'tan* il est courant de retrouver les trois catégories de superposition : formule d'acquiescement, recouvrement et tuilage entre locuteurs 1 et 2.

Explication Diapo par Diapo :

Les Diapositives 35 36 37 38 correspondent à une représentation du spectre sonore du son CNRSMH_I_2014_014_003_02, de 1 à 13 mn (fin) : Rencontre des *kabinal* et des autorités de Bachajon dans la clairière, 1992. On observe des zones de superposition des locuteurs (formules d'acquiescement et recouvrements).

Ces 4 diapositives montrent un *pato'tan* dans la durée avec un locuteur principal et les zones de recouvrement du locuteur secondaire. L'idée est de quantifier et de comparer les interventions en mesurant les durées de superposition des voix.

Analyse du sonagramme :

Dans la première partie, le locuteur 1, un *prinsipal*, est représenté en jaune.

Les traits discontinus symbolisent les « recouvrements » fait par le chef *kabinal*, les formules d'acquiescement ne sont pas surlignées dans le spectre car très nombreuses et brèves (voir les marqueurs indiqués « Fac » dans la partie inférieure du sonagramme, surtout de 12 mn à la fin).

On remarque que les locuteurs ne pratiquent pas les recouvrements de paroles de la même manière. Les zones de recouvrement et d'acquiescement du locuteur 2 (le chef *kabinal*) sont plus longues que celles du locuteur 1 (le *prinsipal*, plus âgé). Le *prinsipal* parle pendant 13 mn en continu et fait une montée de ton caractéristique précédant le changement de locuteur (« sprint » final) vers 12 mn. Il fait ensuite sur la voix du *kabinal* des recouvrements et des formules d'acquiescement plus brèves mais plus nombreuses dans un temps plus court (5 mn). Ces différences de « style » de recouvrement semblent être d'ordre individuel.

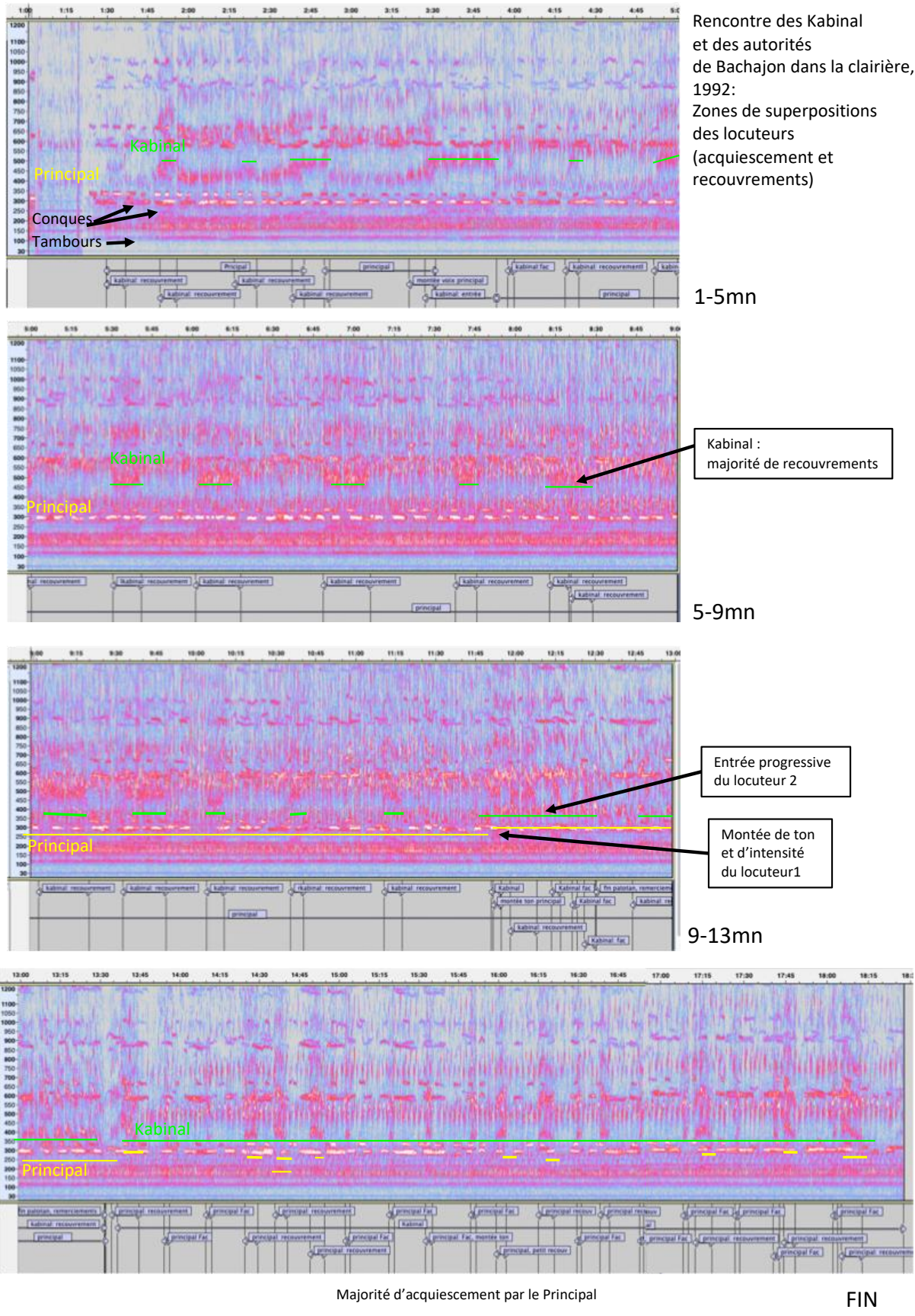


Fig. 7 - Pato'tan de la clairière, zones de superposition, de la minute 1 à la fin, CNRSMH_I_2014_014_003_02, 1992

Analyse du tableau

Diapositive 39 Cette analyse sonore présente la durée des interventions des deux locuteurs (*prinsipal* et *kabinal*).

La durée des interventions vocales est un critère tangible (car mesurable) et leur analyse doit être réalisée sur un corpus plus important. Nous l'avons toutefois réalisée sur ce *pato'tan* de 18 mn.

Le tableau suivant est un descriptif chronologique (avec la seconde comme unité) des interventions des deux locuteurs, calculées à partir des marqueurs temporels de l'analyse sonore (Logiciel Audacity). Il permet de mieux distinguer les interventions pendant ce *pato'tan* qui dure 1 093 s (soit environ 18 mn). Les débuts et les fins des interventions, et donc les durées des recouvrements ou des acquiescements (colonne durée) donnent un aperçu de la proportion temporelle des superpositions.

On remarque donc également des différences quantitatives appartenant à la personne des intervenants : le *prinsipal* utilise beaucoup plus de formules d'acquiescement que le *kabinal* mais parle plus longtemps et avec des pauses (71 s + 41 s + 578 s, soit environ 13 mn). Le *kabinal* se montre plus insistant dans son harcèlement (les recouvrements durent entre 4 et 19 s) mais son intervention est plus courte (291 secondes soit environ 5 mn).

Rencontre des Kabinal et des autorités : durée des interventions du Principal et du Kabinal					
1992 Bachajon K7 IV face 1 Clairière, transcription TZE 14 2014_014_003_03					
début (s)	fin (s)	durée (s)	Intervention Kabinal	Intervention Pricipal	remarque
19	56,1	37,1	principal et kabinal ensemble		début du pat'otan
89,8	162,7	71,37		Principal	Entrée Principal
89,8	97	7	kabinal: recouvrement	(locuteur principal)	
109,5	111,9	9,93	kabinal: recouvrement		
137	145,3	13,18	kabinal: recouvrement		
158,3	172,1	14	kabinal: recouvrement		alternance locuteurs
170,2	211,2	40,94		Principal (reprise)	locuteur principal
207,3	233,6	26,35	kabinal (solo avec tuilage)		alternance locuteurs
233,6	812,4	578,76		Principal (reprise)	locuteur principal
237,7	240	2,3	Kabinal : acquiescement		
258,9	263,9	4,96	Kabinal: recouvrement		
291,4	300,3	8,86	Kabinal: recouvrement		
330,6	341,2	10,63	Kabinal: recouvrement		
361,3	378,2	16,9	Kabinal: recouvrement		
408,7	426,5	17,72	Kabinal: recouvrement		
458	465,8	7,8	Kabinal: recouvrement		
492,9	500,1	7,19	Kabinal: recouvrement		
500,8	509	8,24	Kabinal: recouvrement		
540,8	559,9	19,08	Kabinal: recouvrement		
572,6	588,8	16,13	Kabinal: recouvrement		
604,2	610,7	6,5	Kabinal: recouvrement		
635,7	640,6	4,9	Kabinal: recouvrement		
670,8	677,6	6,74	Kabinal: recouvrement		
711	714,9	3,9	Kabinal: recouvrement		
718,1	728,3	10,1	Kabinal: recouvrement		
733,7	737,1	3,41	Kabinal : acquiescement		
741,5	743,4	1,86	Kabinal : acquiescement		
746	750,1	4,18	Kabinal : acquiescement		
750,5	812	61,5			Fin pat'otan partie
764,1	811,8	47,65	Kabinal: recouvrement		
815	1107,8	291,07	Kabinal		Entrée Kabinal
815	824,8	10,46	locuteur principal	principal: recouvrement	
834,3	836,2	1,98		Principal: acquiescement	
850	852,1	2,11		Principal: acquiescement	
864,6	869,6	5,01		Principal: recouvrement	
876	880,6	4,61		Principal: recouvrement	
889,3	894,6	5,38		Principal: recouvrement	
902,5	904,3	1,83		Principal: acquiescement	
918,8	921	2,13		Principal: acquiescement	
932,6	935,2	2,6		Principal: acquiescement	
949,6	951,8	2,22		Principal: acquiescement	
959,2	963	3,8		Principal: recouvrement	
975,2	981,1	5,88		Principal: recouvrement	
989,8	991,5	1,71		Principal: acquiescement	
998,3	1002	3,6		Principal: recouvrement	
1013	1014,8	1,57		Principal: acquiescement	
1028	1030,1	1,92		Principal: acquiescement	
1033	1038,6	6,03		Principal: recouvrement	
1047	1048,7	1,65		Principal: acquiescement	
1061	1062,9	2,22		Principal: acquiescement	
1065	1068,7	4,14		principal: recouvrement	
1082	1084	1,8		Principal: acquiescement	
1085	1092,8	7,39		principal: recouvrement	

Fig. 7 Bis – Tableau des durées de superposition des locuteurs, *pato'tan* de la clairière (1992).

La somme des recouvrements par le *kabinal* lors du *pato'tan* ci-dessus représente 194 secondes sur une durée totale de 750 s, ce qui fait 26% du temps utilisé en recouvrement par le *kabinal*, alors que la somme des recouvrements du *principal*

représente 19% de l'intervention du *kabinal*. Ces caractéristiques ont-elles une signification rituelle, sociale ? Ces mesures pratiquées sur plusieurs *pato'tan* permettrait de préciser ces hypothèses.

V- Observations

Diapositive 40 Nous tenterons de proposer un fil qui relie la reproduction (*ars memorandi*) d'un conflit ethno-historique et les indices sonores d'une joute agonistique que nous devons analyser.

On peut avancer trois traits remarquables des *pato'tan* du Carnaval :

— Cet ensemble de traits prosodiques brièvement énoncés manifeste, selon les acquis en ethnomusicologie et en cognition, une virtuosité particulière pour entendre, dire et jouer a-synchroniquement de façon intentionnelle, et demande une expertise exceptionnelle, robuste, pour désynchroniser les musiques et les paroles face à la pente de l'*entraînement* (Clayton, 2012). Cet aspect appartient à l'analyse de la prosodie musicale et vocale.

— La saturation de l'espace acoustique par les sons annihile le dialogue pour l'adversaire et également pour ceux qui écoutent. Comment penser l'apprentissage hors situation de rituel ? C'est à l'article à venir qu'il appartiendra de répondre partiellement par l'analyse de la répétition engendrée dans le rituel comme contrepartie à cette pierre d'achoppement à un certain accès à l'écoute du texte.

— Il restera à démontrer l'exceptionnel rendement des modes de désancrage qui accompagnent la répétition des formules de la tradition, ainsi que les constantes (par exemple la permanence sur 30 ans des parallélismes ; les mêmes composantes structurelles quels que soient les interlocuteurs ; l'habileté des acteurs et des locuteurs dans la transposition des éléments de conflit en rituels d'échange et d'alliance.

Questions

Seules des données de terrain supplémentaires répondraient à des questions plus précises :

Ces composants sonores (timbre, intensité, montée en hauteur) contribuent à un effet de perturbation et de surenchère acoustique qu'il convient d'analyser et de quantifier : à quel moment du flux sonore d'un locuteur A advient un tuilage par le locuteur B ? Y-a-t-il des embrayeurs textuels ? Y-a-t-il des indices sonores autres que ceux présentés plus haut ? Quelles sont les durées objectivement mesurées de tous les tuilages d'un *pato'tan* ? A quelle distance se situent-ils les uns des autres ? L'intervention tuilée est-elle de même durée dans le dialogue selon le locuteur ? Quels sont le tempo et la durée des + ou - longues formules d'approbation ? Lorsque les acteurs-récitants sont complètement ivres, peut-on parler de

« souplesse cognitive » pour s'acharner à décaler en parlant-jouant ? D'où vient la préférence pour l'hétéro-rythmie ou la polyphonie ? Quel est l'ensemble — humains/non-humains— des destinataires ? La cohésion sociale, la refondation des cycles temporels, le renforcement des relations avec les esprits et les ancêtres, la revitalisation des membres de la communauté, fonctions affichées du rituel, passent par le mode prosodique —avec d'autres modes, dont les « actions rituelles » et la corporalité imposée aux acteurs—, à la fois dans le détail des articulations entre les locuteurs (recouvrements divers) et dans l'évolution sonore dans le temps bref.

Par ailleurs et indépendamment de ce contexte historique précis, l'hypothèse du conflit manifesté par des outils sonores ainsi que des comportements et règles chorégraphiques, sémiologie explicite de la guerre, est confortée tout en étant en même temps différenciée par d'autres descriptions de carnivals au Chiapas ; par exemple la danse des guerriers à Chamula rapportée par Gossen : toutes les aubes des hommes descendaient en hurlant (*running and shouting*) pour donner un assaut final sur Chamula encore, avant de retourner aux sources sacrées avec des offrandes. En revanche, à Chamula encore, Saint Sébastien relève de l'histoire d'un colporteur fléché par des Indiens. Bricker souligne le télescopage des assauts de la colonisation et des Lacandons et relève pour les Mayas (Yucatan et Chiapas) un lien calendérique et militaire²⁷. Mais l'histoire particulière de Bachajon a façonné un amalgame spécifique pour associer vacarme et harmonie, et l'esprit de la fête est sauvegardé : *lo'il k'in*, « fête pour rire », fête de plaisanterie, simulation, et aussi *lo'il k'op*, « conte, histoire, simulation », avatar ?

Après la présente analyse qui étudie quelques éléments de la prosodie comme indice d'un conflit mythohistorique, l'article futur devra rendre compte de ce paradoxe : le monde sauvage (mythique) et ethnique (historique), représenté par les *kabinal*, est confronté à une autre population du monde chtonien : les ancêtres, également représentés par ces mêmes *kabinal*, monde de l'ordre social avec sa hiérarchie de pouvoir et de charges, monde de l'année repliée sur le passé et ouverte au futur. Cette fois, ce sera un autre instrument que l'on privilégiera : la répétition de formules « consacrées » destinées à l'enseignement de la tradition et aux règles rituelles qui le favorisent. Les conceptions tseltal de l'apprentissage seront évoquées ainsi que des réflexions sur son lien avec la remémoration.

²⁷ «Es posible que Bachajon haya sido el único pueblo de la región que sufrió esta suerte. La celebración del drama lacandón hubiera cobrado así para la comunidad bachajonteca una transcendencia inexistente para los pueblos vecinos» (*ibid.* : 255)

Références

BECQUEY, Cédric, 2015, « Rituels autour de la maison », Ms (Rencontre de Royaumont : *Temporalidades rituales: Secuencias, procesos y coordinación de acciones*).

BLOCH, Maurice, Ismaël MOYA et Emmanuel de VIENNE, 2016, « La double nature du social », *Terrain*, 66, pp. 156-171.

BRETON, Alain et Aurore MONOD BECQUELIN, 1989, « Mais j'ai transmis l'espérance ». *Étude d'une prière de guérison tzeltal (Maya du Chiapas, Mexique)* Paris, Association d'ethnolinguistique amérindienne [Chantiers Amerindia, 13].

BRETON, Alain, Marie CHOSSON et Aurore MONOD BECQUELIN (à paraître), "Male pregnancy and the rebirth of the year. Actors and temporalities in a tseltal instauration ritual (Bachajon, Chiapas)" in *Temporalities in Ritual Practices. A multidisciplinary approach in Mesoamerica*. Boulder, University Press of Colorado.

CASILLAS, Tomás, 1553, *Carta de Tomás Casillas al Rey: los lacandones han destruido 14 pueblos de Chiapas; ha fracasado una expedición en 1552 contra Pochutla*, AGI, Indiferente 737 (carta fechada en 3 de septiembre de 1553, dentro de una consulta del Consejo de Indias del 14 de marzo de 1556).

CHOSSON, Marie, 2012, « Du système de charges aux statuts de prestige individuel. Réflexions sur les frontières entre espaces de pouvoir à Aguacatenango, Chiapas », *Ateliers d'anthropologie 37 : Frontières épaisses. Altérité et continuité en pays maya et en Mésoamérique*, URL : <http://ateliers.revues.org/9217> ; DOI : 10.4000/ateliers.9217

CHOSSON, Marie et Aurore MONOD BECQUELIN, 2015, "Ni hic ni nunc : instauration de un tiempo de fundación en el ritual *lo'il k'in* en Bachajon (Chiapas)", Ms (Rencontre de Royaumont : *Temporalidades rituales: Secuencias, procesos y coordinación de acciones*).

CLAYTON, Martin, 2012, "What is entrainment? Definition and applications in musical research", *Empirical Musicology Review*, 7(1-2). pp. 49-56.

de VOS, Jan, 1980, *La paz de Dios y del Rey. La conquista de la Selva Lacandona*, Mexico, Gobierno de Chiapas [Colección Ceiba, Ensayo 10].

DiCANIO, Christian et Ryan BENNETT, 2020, "Prosody in Mesoamerican Languages", in : Carlos Gussenhoven et Aoju Chen (éd.), *The Oxford Handbook of Language Prosody*, Oxford, Oxford University Press, pp. 408-427.

FIGUEROLA PUJOL, Hélios, 2011, *Les Dieux, les paroles et les hommes. Rituels dans une communauté maya du Chiapas*, Paris, EHESS [coll. « En temps et lieux »].

- FONTANIER, Pierre, 1968, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GALINIER, Jacques, 1990, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM/CEMCA.
- HAVILAND, John B., 1994 [1992], “Lenguaje ritual sin ritual”, *Estudios de Cultura Maya*, Vol. XIX, pp. 427-442.
- JAKOBSON, Roman, 1984, « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie », *in : Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 127-154.
- LACADENA, Alfonso, 2010, “Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica”, *in : Aurore Monod Becquelin, Alain Breton et Mario Humberto Ruz (éd.), Figuras mayas de la diversidad*, Mexico, UNAM, pp. 55-87.
- LAUGHLIN, Robert M., 1980, *Of Shoes and Ships and Sealing wax. Sundries from Zinacantan*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- LE DUC de ESPINOZA, Birgitta, 2002, « Les musiques », *in : Aurore Monod Becquelin et Alain Breton, La Guerre rouge, ou une politique maya du sacré*, Paris, CNRS Éditions, pp. 241-271.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie, 1981, « La paramusique dans le charivari français contemporain », *in : Le Charivari*, Paris, École des Hautes Études/Mouton, pp. 45-53.
- MAURER, Eugenio, 1984, *Los tseltales ¿paganos o cristianos? Su religión ¿sincretismo o síntesis?*, Mexico, Centro de Estudios Educativos, A.C.
- MONOD BECQUELIN, Aurore et Alain BRETON, 2002, *La Guerre rouge, ou une politique maya du sacré*, Paris, CNRS Éditions.
- MONOD BECQUELIN, Aurore et Alain BRETON, 2003, “¿Cuál espacio para los *kabinal* de Bachajón?”, *in : Alain Breton, Aurore Monod Becquelin et Mario Humberto Ruz (éd.), Espacios mayas: usos, representaciones, creencias*, Mexico, UNAM, Centro de Estudios Mayas/CEMCA, pp. 327-362.
- MONOD BECQUELIN, Aurore, Valentina VAPNARSKY, Cédric BECQUEY et Alain BRETON, 2010, “Paralelismo, variantes y variaciones: decir, contar y rezar la diversidad maya”, *in : Aurore Monod Becquelin, Alain Breton et Mario Humberto Ruz (éd.), Figuras mayas de la diversidad*, Mexico, UNAM, pp. 101-156.
- MOTHRÉ, Eve et Aurore MONOD BECQUELIN, 2016, “La profundidad de la noche maya”, *in : Aurore Monod Becquelin et Jacques Galinier (dir.), Las cosas de la noche*, Mexico, CEMCA. <http://books.openedition.org/cemca/4229>

PITARCH, Pedro, 1996, *Ch'ulel. Una etnografía de las almas tzeltales*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

POLIAN, Gilles, 2018, *Diccionario multidialectal del tseltal, tseltal-español*, Mexico, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

RUZ, Mario Humberto (ed.), 1989, *Las lenguas del Chiapas colonial*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad autónoma de Chiapas.

SPERBER, Dan, 2014, *Philosophie de l'épidémie*, France Culture, épisode 3/4, « Les idées sont-elles contagieuses ? » (24 septembre 2014).

PRÉVOT, Laurent, Roxane BERTRAND, Philippe BLACHE, Christine MEUNIER, Noël NGUYEN et Berthille PALLAUD, 2022, « Étudier la conversation pour mieux comprendre le langage », *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*. [En ligne], 38, mis en ligne le 27 janvier 2023, consulté le 29 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/tipa/6079>
DOI : <https://doi.org/10.4000/tipa.6079>

RAPPOPORT, Dana. 1999. "Chanter sans être ensemble. Musiques juxtaposées pour un public invisible." *L'homme* 152:143-62.

TULVING, Endel, 1985, "Memory and consciousness", *Canadian Psychology/ Psychologie canadienne*, 26 (1), pp. 1-12.

VAPNARSKY, Valentina, 2015, « Prière pour la milpa », Ms (Rencontre de Royaumont : *Temporalidades rituales: Secuencias, procesos y coordinación de acciones*).

ZUMTHOR, Paul, 1988, « L'oubli et la tradition », in : *Politiques de l'oubli*, Paris, Le Seuil [Le Genre humain (n° 18)], pp. 105-117.