

L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil)¹

Bruna FRANCHETTO

Museu Nacional/UFRJ - CNPq

Les récits traditionnels sont au centre de l'univers des discours kuikuro : "tout a une histoire", disent les Indiens. Trait distinctif du genre, la répétition continue des énoncés ennuie l'auditoire étranger avec son apparente et inutile redondance, au point d'être condamnée à l'élimination quand le récit est transformé en texte de "littérature écrite" ; mais c'est elle, avec ses modulations formelles, qui fait l'objet du jugement esthétique des Kuikuro. Les récits sont les pièces orales de l'art de raconter et aussi les objets linguistiques dans lesquels se transforment les exécutions des "maîtres de récit", lorsque le linguiste fait ses transcriptions, en réifiant l'activité orale dans ses cahiers de terrain.

L'art oral du parallélisme s'exprime parmi les Kuikuro d'une façon lumineuse et immédiatement perceptible dans les genres de discours les

¹ Une version antérieure de cet article a été l'objet de la conférence - "Les Femmes en Fête : l'usage des formes linguistiques et l'architecture des parallélismes dans un récit kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil)" - donnée au Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative (CNRS, Maison de l'archéologie et de l'ethnologie, Paris X, Nanterre) le 10 février 1998, dans le cadre du Projet "Réseau d'études des langues indigènes du Brésil". CAPES/COFECUB. Je remercie les commentaires et les suggestions d'Aurore Monod, Valentina Vapnarsky et Carlos Fausto qui m'ont conduite à éclairer concepts et définitions, ainsi qu'à repenser radicalement le texte antérieur.

plus structurés du point de vue formel, comme *l'oratoire* et les discours cérémoniels de l'**anetü itaginhu** "parole du chef" (Franchetto 1987, 2000), compositions versifiées, rigidement formulaïques, et dominées par les tropes de la métaphore et de la métonymie. Cependant, et différemment de ce qu'on rencontre dans plusieurs autres sociétés, la compétence narrative – savoir social et individuel qui permet la mise en œuvre d'une exécution d'un récit – est aussi un art du parallélisme dans ses formes les plus complexes et variables. L'exécution narrative a un rythme qui n'est pas aussi remarquable que celui de la parole chantée rituelle. Cependant il est reconnaissable parce qu'il s'écarte de la parole prosaïque par une rapidité moindre et par les pauses et les contours d'intonation qui permettent à un auditeur attentif de percevoir ses éléments constitutifs ainsi que la logique et l'esthétique des répétitions. On pourrait dire que si le parallélisme narratif ne remplit pas une fonction rythmique, il produit un effet de rythmisation de l'exécution.

Dans les récits *kuikuro* on est au pôle de la composition sans vers, la variété prosaïque de l'art verbal, où, comme le dit Jakobson (1981: 46) :

Les parallélismes ne sont pas strictement marqués et strictement réguliers...et il n'y a pas une figure sonore dominante (sound design)... c'est la transition entre le langage strictement poétique (métaphore) et le langage strictement référentiel (synonymie).

C'est dans ce genre de "poème sans image" que "la figure de grammaire devient dominante et supprime les tropes" (Jakobson, 1973:227). Jakobson parlait de la poésie de la grammaire et de la grammaire de la poésie et je reprends ses mots pour dessiner l'horizon de l'axe proprement linguistique de cet article (1981: 223 et suivantes) :

Les systèmes de parallélisme dans l'art verbal nous renseignent directement sur l'idée que se fait le locuteur des équivalences grammaticales... (de) l'interaction – à travers équivalence et divergence – des niveaux syntaxique, morphologique et lexical... (on doit examiner) le lien de similarité (jusqu'à quel point et de quelle façon) entre les entités qui se correspondent par leur position à l'intérieur du vers/ligne... Jeter une lumière sur la variété des relations qui peuvent jouer entre les différents aspects de la langue et permettent de répondre à cette question primordiale : quel genre d'affinité entre catégories grammaticales ou phonologiques leur permet de fonctionner comme équivalents dans le modèle donné ?

Mon hypothèse de travail est que seules la description et l'analyse des structures grammaticales présentes dans un corpus de "textes" oraux en langue originale permet de saisir le sens des répétitions parallélistiques du récit. Le corpus sur lequel on a mené l'analyse est constitué par une dizaine de **akinhéc ekugu** "récits véritables", traditionnels ou mythiques,

enregistrés et soumis à transcription, gloses interlinéaires et traduction. Le type de parallélisme qui y domine, surtout quand on considère les micro-parallélismes, est surtout grammatical, ce qui oblige le chercheur à reconnaître, identifier et interpréter les formes linguistiques – lexicales, morphologiques et syntaxiques – qui, sélectionnées et engendrées par la grammaire, sont mises au service de la constitution des formes du parallélisme.

Forme et signifié sont reliés entre eux ; la construction de parallélismes détermine le choix des formes grammaticales et lexicales ; ainsi, l'analyse des parallélismes peut éclairer la relation entre signifiés et formes de la grammaire. Si on veut aller plus loin, c'est encore Jakobson (1981:46) qui, rappelant Propp, déclare que "un traitement solidement syntaxique peut aider dans la classification des plots traditionnels et pour découvrir les lois casse-tête qui sont sous-jacentes à leur composition et sélection". Le but de l'article, modeste, est de nous approcher d'un objet de recherche sans l'épuiser absolument.

Mon exposé a une double visée. Le lecteur sera amené à appréhender l'essence de l'art verbal du récit à travers la mise en oeuvre du parallélisme, forme de répétition qui engendre les significations du récit insaisissables si on traduit seulement les signifiés lexicaux et grammaticaux isolés. Le parallélisme narratif des Kuikuro, et des autres groupes de langue caribe du Haut Xingu, ou même des autres groupes du Haut Xingu, n'a pas été l'objet, jusqu'à maintenant, de description et d'analyse². En même temps, une analyse proprement linguistique aura pour objet les formes grammaticales les plus utilisées pour construire la répétition réfléchie et "belle", essayant de comprendre la raison d'être de leur sélection et les effets des relations qui s'établissent au moyen des correspondances parallélistiques.

Après des informations générales préliminaires sur les Kuikuro et leur langue, l'article se poursuit en trois parties qui donnent une entrée graduelle à la logique des parallélismes. Dans la première partie, l'objet "récit" et en particulier les "récits véritables" sont définis en tant que genres de discours nommés, avec les marques de leur unité et de leurs constituants. Scènes, paragraphes et lignes sont composés par le narrateur qui actualise les éléments formulaïques transmis par la tradition des **akinhá**. L'art du parallélisme se joue entre les unités majeures comme à l'intérieur de chacune d'elles (vers à vers,

² On ne trouve pas de considération sur le parallélisme même dans la trilogie de Basso consacrée aux récits kalapalo, autre groupe caribe du haut Xingu.

paragraphe à paragraphe, scène à scène). Le récit des **Jamugikumalu** ou des Hyper-Femmes sera ici la source de la plupart des exemples.

La deuxième partie est dédiée au macro-parallélisme, dont la structure déploie les thèmes fondamentaux du récit. Dans "Les Hyper Femmes" ce sont les thèmes cruciaux qui permettent de penser l'antagonisme/complémentarité entre les hommes et les femmes et d'établir un pont entre mythe et rite. On rencontrera ici une sorte de systématisation des observations ethnographiques éparpillées, recueillies aux frontières du travail linguistique pendant les périodes de recherche les plus intenses parmi les Kuikuro, observations autour du monde féminin et de la sexualité.

Les micro-parallélismes sont analysés dans la troisième partie, où le principe primordial de la variation dans l'invariance, de la répétition qui génère "l'autre du même", est mis en oeuvre grâce à l'usage savant des formes linguistiques, morphologiques et syntaxiques. On aboutira à une interprétation du principe dualiste inhérent au sens métalinguistique du terme **otohongo** que les Kuikuro utilisent pour définir le dédoublement qui produit dérivation, synonymie et répétition parallélistique.

Ethnie et langue : généralités

Les Kuikuro sont un des quatre groupes locaux de langue caribe, dont le territoire traditionnel est la région orientale du bassin hydrographique source du Rio Xingu, affluent méridional du Rio Amazonas, au nord de l'État de Mato Grosso, au coeur du Brésil. La région du Haut Xingu est une unité du point de vue écologique, politique et culturel, résultat d'une longue histoire de migrations et adaptations des différentes ethnies qui constituèrent une société intertribale et plurilingue. Dans le Haut Xingu vivent aujourd'hui des ethnies de langues caribe, tupi et arawak et un groupe de langue isolée, dans un équilibre dynamique de conflits et d'interaction pacifique. C'est un réseau complexe, où chaque groupe local, ou village, maintient son identité territoriale, politique, linguistique et des traits culturels spécifiques.

Selon une hypothèse historique récemment présentée par Michael Heckenberger (2001) et d'après mes recherches sur l'histoire orale (Franchetto 1992, 2001), les Caribes entrèrent dans la région du Haut Xingu au milieu du XVIIIème siècle, venant de l'est. À l'ouest du Rio Culuené ils rencontrèrent les ethnies arawak déjà installées dans des grands villages fortifiés et s'y heurtèrent. Au cours des siècles suivants, les relations belliqueuses se transformèrent en relations pacifiques d'échange, celles précisément qui auraient conduit à la genèse du système intertribal du Haut Xingu. Le réseau

préserve jusqu'à maintenant une base arawak manifestée dans le lexique des langues du Haut Xingu, dans plusieurs rituels et dans leurs chants (c'est le cas des chants du récit et du rituel des Hyper-Femmes), et dans plusieurs traits de l'organisation politique intra et intertribale.

Du point de vue de la classification génétique à l'intérieur de la famille caribe, et même de son rameau méridional, la langue parlée par les Kuikuro et leurs voisins Matipú, Kalapalo et Nahukwá, est une île distincte dans ses systèmes syntaxique et phonologique. Le jeu des identités socio-politiques entre les groupes locaux caribes du Haut Xingu se fait sur la base des différences lexicales et, surtout, des différentes structures rythmiques ou prosodiques des variantes dialectales. Dans chaque langue/dialecte "les mots dansent selon une musique distincte", comme disent les Kuikuro.

En ce qui concerne le système phonologique kuikuro, il est suffisant de donner ici le cadre des segments distinctifs, base des transcriptions des données³ :

	Consonnes						Voyelles		
	Lab	Alv	Pal	Vel	Glo		Ant	Cent	Post
Ocl	p	t	ʃ	k		Haut	i	ɨ	u
Afr	ts								
Fri	s			ʎ	h	Moy	e		o
Liq	l								
Nas	ɾ	n	ɲ	ŋ		Bas	a		

Du point de vue d'une typologie morphosyntaxique le kuikuro est une langue ergative⁴ mais sans les caractéristiques d'une syntaxe proprement ergative (Franchetto 1990a, 1990b, 1991, 1994, 1996a). Il ne s'agit ni de la même ergativité explicite du macuxi (Abbott, 1991), langue du nord amazonien, ni de l'ergativité "syntaxique" du bakairi (Souza 1994), une autre

³ Système et processus phonologiques sont décrits dans Franchetto, 1995. Allongement des voyelles et des consonnes, nasalité, prosodie sont des domaines qui exigent une étude soigneuse qui n'est pas encore aboutie.

⁴ Dans une langue ergative (ou ergative-absolutive) le S(ujet) d'un verbe monoargumental et l'O(bjet) d'un verbe transitif sont traités de la même façon du point de vue morphologique et/ou syntaxique, en opposition à l'A(gent) d'un verbe transitif, d'où la formule consacrée par la linguistique typologique fonctionnelle : S=OA. C'est le cas du kuikuro, avec l'A (source de l'action transitive) marqué par la postposition **heke**. Si A manifeste un Cas Ergatif, S et O ne montrent pas de marques casuelles explicites ; c'est le cas appelé Absolutif (ou Nominatif dans certaines versions de la théorie générative). On aurait ainsi deux grands systèmes entre lesquels les langues se divisent (ou trois, si on ajoute le système statif-actif) : ergatif-absolutif et nominatif-accusatif. On a toujours des manifestations d'ergativité dans les langues nominatives ainsi que des manifestations de nominativité dans les langues ergatives (voir les références Franchetto en bibliographie).

langue du rameau méridional, parlée aussi dans le Haut Xingu jusqu'au début du XXème siècle (Franchetto, 2001). Il y a seulement une série d'indices personnels préfixés aux radicaux nominaux et verbaux et aux postpositions, sans aucun système d'accord explicite. Ces formes pronominales sont montrées ci-dessous à l'aide d'une matrice de traits sémantiques :

		[ego]	[tu]	[alter]
1	u-	+	-	-
2	e-	-	+	-
3	i-/	-	-	+
1inclusive	ku-	+	+	-
1exclusive	ti-	+	-	+

Passons maintenant à l'objet de notre enquête, le récit en tant qu'objet linguistique et genre de discours et plus proprement les "récits véritables" en tant que coffre du parallélisme narratif.

L'objet *akinhá*⁵

Le terme *kuikuro* **akinhá** contient la racine **aki**, "mot/langue"⁶. Il désigne un objet dont la matière est linguistique et se réfère à un quelconque événement narratif, du plus simple et du plus informel – comme la relation d'une nouvelle apportée au village – aux exécutions plus élaborées des récits traditionnels. À ce niveau inclusif de la classification, ce qui est déterminant est le fait de raconter en lui-même. L'énoncé en (1) montre que l'acte de raconter peut être défini comme la construction d'un objet complexe et structuré. Les

5 Dans les exemples donnés dans cet article, la première ligne présente la transcription orthographique couramment utilisée par les enseignants *kuikuro* dans les écoles de village pour l'alphabétisation en langue maternelle et pour la production de matériaux écrits. C'est une orthographe à base phonologique, mais avec la représentation d'éléments infra-phonologiques. Les sons qui n'ont pas de correspondance avec l'alphabet portugais sont représentés par les lettres qui suivent la description de l'articulation consonne occlusive palatale sonore $\text{j} > \text{j}$, consonne fricative vélaire sonore $\text{Y} > \text{g}$, consonne nasale palatale $\text{ɲ} > \text{nh}$, nasale vélaire $\text{ŋ} > \text{ng}$, voyelle centrale haute $\text{i} > \text{ü}$. Dans la deuxième ligne on a la transcription phonologique utilisant les symboles de l'API (Alphabet Phonétique International) ainsi que la segmentation morphologique. La troisième ligne présente les gloses interlinéaires. La traduction cherche à être fidèle à la sémantique, à la grammaire et au style originaux. L'organisation graphique des lignes/vers reproduit, avec les limitations de la réduction orthographique d'une exécution orale, la hauteur de la voix (du registre le plus haut au murmure des parenthèses, des commentaires), suivant, librement, les propositions d'auteurs comme Hymes (1977) et Tedlock (1983). Chaque exemple est accompagné par l'identification du récit, de la scène (chiffre romain), du paragraphe (lettre) et des lignes (chiffres arabes). Les termes *kuikuro* hors des exemples sont toujours en forme orthographique.

6 En *kuikuro* la racine **aki-** est présente aussi dans le mot **akitsene** (-**ne** étant un suffixe dérivationnel glosé "substantiviseur") qui s'oppose à **itaginhu**, opposition qui ressemble à celle entre langue et parole, entre ensemble organisé des mots et discours.

mots sont "faits" au moyen de l'**akinhá**, le sens de la racine **ha-** étant celui d'un "faire matériel", opposé au "faire immatériel" (**üi-**) :

1. **kukakihake** **akinhaki**
 kuk-aki-ha-ke akiña-ki
 IINCL-mot-faire-IMP récit-INST
raconte-moi une histoire !

Raconter est aussi "montrer" **akinhá**, comme si l'on indiquait par un geste un objet à distance :

2. **akinhá ihatagü** **iheke, akinhá oto heke**
 akiña iha-tayì i-heke, akiña oto heke
 récit montrer-CONT 3ERG récit maître
il montre un récit, le maître des récits

L'**akinhá** peut être enfin donné et échangé :

3. **akinhá tundagü** **iheke, akinhá oto heke**
 akiña tuN-tayì i-heke, akiña oto heke
 récit donner-CONT 3-ERG, récit maître
il donne un récit, le maître des récits

Les énoncés en (2) et (3) sont des exemples d'une simple phrase déclarative avec un prédicat verbal transitif. L'objet précède le verbe, dans l'ordre OV, séquence qui forme une unité phonologique et syntaxique impénétrable ; l'agent, cause ou origine de l'évènement ou de l'action est **iheke**, après le verbe (**i-**, forme de troisième personne préfixée à la postposition **heke**, marque glosée "ergatif"). L'agent est identifié au moyen de sa répétition comme nominal plein, après une petite pause, **akinhá oto heke** "maître des récits", dans une construction très répandue dans la langue, déjà une forme embryonnaire de répétition en parallélisme.

Entre les différents sous-genres de récit, c'est dans les **akinhá ekugu**, "récits véritables", que la compétence narrative se déploie avec tous les recours d'un art verbal. **Akinhá ekugu** sont les récits traditionnels qui parlent des origines, des gens des commencements (**ngiholo**), des héros et des évènements du "il y a longtemps", au delà de la mémoire de qui a vu ou vécu les faits racontés ou de qui a écouté qui les a vus ou vécus. La longueur est un attribut nécessaire des **akinhá ekugu**, dont l'exécution est admirée quand elle est réalisée par un **akiá oto**, "maître des récits", maître de l'art du parallélisme.

Les marques du genre

Tout **akinhá** montre les marques de son unité et de sa structure interne. Chaque **akinhá** a un ou deux "titres", dont il est le référentiel. La pulsion, ou la logique du dédoublement, qui est à la base du parallélisme narratif *kuikuro*, se révèle déjà dans cette possibilité du double "titre". Un exemple est : **Jamugikumalu opogipügü** et/ou **itão kwegü etinkipügü**. Dans la position nominale des termes littéralement équivalents se correspondent, un arawak (**Jamugikumalu**, "femme hyper-féminin"), l'autre caribe (**itão kwegü**, "femmes hyper"). Il n'y a pas, cependant, de synonymie entre eux, car le premier se réfère aux chants du récit et du rite, en langue arawak, et le deuxième aux personnages du récit. Les événements centraux entrelacés du récit sont signifiés par les formes en position verbale : **opogi-**, "commencer" pour les chants **Jamugikumalu**, et **etinki-**, "se métamorphoser" pour les Hyper-Femmes. Le suffixe **-pügü** est une forme aspectuelle qui exprime l'achèvement, la complétude, le résultat définitif d'un processus (autrement dit, une sorte de nominalisateur). Dans les titres d'un autre récit, dont le personnage est Ahasa, être surnaturel cannibale, on a un exemple de la relation grammaticale la plus souvent exploitée dans le parallélisme, celle entre transitivité et intransitivité, thème qui sera repris dans la troisième partie de l'article :

4. **Ahasa ngepügü**

Ahasa ɲ-eɲe-piyi
Ahasa MO-manger-PERF

kisukigopeko	engepügü	Ahasa heke
kisu-ki-ɣo-pe-ko	eɲepiyi	Ahasa heke
calebasse-INST-SUBST-PASS-PL	manger-PERF	Ahasa ERG

Ce que Ahasa avait mangé

Ahasa mangea ceux qui étaient allés cueillir les Calebasses

Ouverture

Chaque **akiá** a une ouverture. Regardons celle des **Jamugikumalu** :

5. **tumuguko ipolü ihekeni, Magija heke**

tumuɣu-ko	ipo-li	i-heke-ni, Mayija	heke
REFL-fils-PL	percer-PONT	3-ERG-PL M.	ERG

ipolüha leha ihekeni leha
ipo-li-ha leha i-heke-ni leha
ENF ASP 3-ERG-PL ASP

Ils percèrent les oreilles de leurs fils, ce fut Maija

ils percèrent les oreilles

(Jam.Ag.: I, a, 1-2)

Ici nous avons l'évènement signifié par le premier énoncé du récit, le rituel du percement des oreilles, initiation masculine. Dans cette ouverture, il y a aussi du parallélisme. C'est une répétition presque linéaire de l'énoncé, la forme la plus élémentaire de parallélisme kuikuro ; mais la répétition parallélistique n'est jamais une copie. Il y a toujours un élément de variation qui est ajouté ou retiré, on introduit dans la première ligne les agents, protagonistes de la première scène du récit (**ihakeni, Magija heke**), et on retire les cibles (**tumuuko**), personnages d'arrière plan, dans la deuxième. Dans l'ouverture, en général, le premier énoncé est exprimé par un ordre transitif non-marqué des constituants, l'ordre OVA, avec un agent pronominal, identifié seulement ensuite. Cet ordre caractérise en effet la continuation d'un thème déjà introduit, connu. On peut contraster cet énoncé avec le suivant, où l'ordre AOV sert pour présenter les nouveaux protagonistes, dans la deuxième scène du récit, les femmes qui attendaient en vain leurs époux :

6. **ihitsão heke leha ihangamikünkgo leha**
 ihitsão heke leha i-hañami-kiN-ko leha
 3-épouse/PL ERG ASP 3-attendre en vain-PERF-PL ASP
Les épouses les attendirent en vain/Ce furent les épouses qui les attendirent en vain
 (Jam.Ag.: III, a, 21)

L'usage de l'agent pronominal (**ihakeni**) dans le premier énoncé de l'ouverture en (5) paraît déclencher la recherche anaphorique du référent, même si elle est interrompue immédiatement par l'identification du référent de **iheke, Magija**. L'usage d'un ordre phrastique où l'agent est pronominal ou nominal en position finale communique la continuité d'un topique déjà activé, qu'on devrait chercher dans le contexte discursif le plus étendu, le domaine de tous les discours narratifs. Cette structure de l'ouverture a pour effet d'introduire l'auditoire presque imperceptiblement dans l'univers du récit. Une entrée douce qui, en même temps, annonce quelque chose et laisse l'auditoire dans l'expectative.

Les constituants

Tout **akinhá ekugu** a aussi une marque de sa fin, l'expression **upügü higei (upügüha ige-i**, dernier déictique de proximité-copule), "c'est le dernier", auquel l'auditoire doit répondre avec une formule dé-sémantisée - **uitsojigü** - dont la fonction est de soustraire l'auditeur à son sommeil, rêve ou voyage mental, de secouer le paresseux qui passe du rêve au sommeil, bercé par le rythme de la voix du conteur et la poésie du texte oral.

L'**akinhá ekugu** est un texte oral dont la structure interne est tripartite : trois types d'unités, non nommées par les Kuikuro, mais reconnaissables grâce à des marques explicites (ligne, paragraphes, scènes⁷). Le mot **aiha** "c'est fini, accompli, achevé, prêt" indique la fin d'une scène, unité thématique. Chaque scène, à son tour, s'organise en paragraphes dont la ponctuation est formée d'expressions anaphoriques, d'adverbes ou d'énoncés qui marquent sa limite initiale, avec des signifiés temporels ou spatiaux : "après", "une autre fois", "ensuite", "le jour après", "s'éveiller", "s'endormir", "aller", "retourner", "venir", etc.). Leur fonction est de délimiter les phases d'un écoulement dans le temps et/ou d'un déplacement dans l'espace, une chronologie à travers la séquence des jours, des saisons, des mouvements, aussi que l'articulation entre les discours ou les dialogues cités des personnages et les actions ou évènements qui les suivent :

Marques des unités du récit

paragraphes : marques initiales de temps et d'espace-mouvement

<u>Temps</u>		<u>Espace</u>	
lepe(ne) (leha) (geale)		telü	atange
ensuite (aspect accompli) (aussi)		aller (PONT)	mouvement allatif
		isinügü	etimpelü (PONT)
		venir	arriver
engiho	ami	ingila	
en suite	autre jour	bientôt	
(lepe) kogetsi	kohotsi	koko	
(après) demain	le soir	la nuit	
	ahegitilü / ahugutilü (PONT)		
	s'éveiller le matin / aller dormir le soir		

- connectifs entre paragraphes (anaphores discursives) : **üle-**, **engü (-)**
- marque finale de la scène : **aiha** (c'est tout, c'est fini, accompli, achevé, prêt)

Le rendu typographique du texte visualise une unité minimale - la ligne - dont les bornes ne sont pas aussi claires. On peut néanmoins, affirmer qu'en général il y a coïncidence entre ligne et énoncé, celui-ci identifiable parce qu'il est une unité d'intonation, délimitée par des pauses aisément perceptibles ; on pourrait dire qu'elles sont la manifestation du rythme respiratoire de l'exécution. Dans l'organisation du texte écrit, la ligne et sa position sont un moyen de traduction du style, dont le parallélisme est la figure dominante. La position relative des lignes indexe aussi la réalisation

⁷ Ces unités coïncident avec celles identifiées par Basso (1985) dans les récits kalapalo : "*line, verse, stanza*". Tedlock (1971), Hymes (1977), Bright (1979) avaient déjà proposé l'analyse des textes oraux des traditions narratives amérindiennes en utilisant les marques de leurs constituants.

des structures parallélistiques au moyen de la qualité de la voix et de la vitesse de l'exécution.

Pénétrons maintenant dans le domaine de l'art narratif kuikuro, un art qui fait de la répétition non seulement une ressource pour la mémorisation et pour l'actualisation des unités formulaires transmises par la tradition orale mais aussi la condition des deux ordres interdépendants de signification présents dans l'interprétation.

II. Les Hyper-Femmes : l'architecture des macro-parallélismes

Le récit des **Jamugikumalu** nous offre un exemple admirable de parallélisme entre des blocs en séquence constitués par plusieurs énoncés, parfois des paragraphes entiers, souvent enfermés dans des scènes différentes. Ce sont ces parties en relation macro-parallélistique qui contiennent les grands thèmes du mythe raconté dans l'enchaînement des métamorphoses surnaturelles⁸. La structure interne de chaque bloc, à son tour, est bâtie au moyen de parallélismes. Des brefs renseignements et un résumé de l'histoire sont ici nécessaires pour comprendre les significations dégagées par le macro-parallélisme.

Entre **Jamugikumalu**, terme arawak, et **Itão Kwegü**, caribe⁹, il y a une équivalence littérale ; je les traduis par "Hyper-Femmes". "Hyper" est la traduction des postpositions **kumã** en arawak et **kwegü** en caribe. On a déjà des exégèses de sa signification (Viveiros de Castro, 1978; Franchetto, 1986). Dans ce contexte, il est suffisant de dire que tout être mythique est défini par sa saillance cognitive et par son excès, dans un système de relations différentielles avec les êtres actuels, réels, **ekugu** (en kuikuro), lesquels sont "comme il faut", adéquats. Les êtres "hyper" appartiennent au domaine de la fabulation collective qui parle des origines, ils appartiennent à la cosmogonie mais ils sont aussi contemporains. Les êtres "hyper" sont dangereux, causent les maladies et la mort. Ils sont **itseke**, catégorie qui inclut tous les êtres surnaturels, créateurs. Ils habitent des

⁸ Le récit commence avec une métamorphose qui n'est pas surnaturelle, comme la transformation de **kuge** (gent) en **itseke** (hyper-êtres), mais sociale, celle qui permet de produire des "vrais humains" à travers l'initiation des jeunes pubères. Les deux types de métamorphose sont cependant liés en un complexe réseau socio-cosmologique.

⁹ Les Kuikuro disent que si les chants **Jamugikumalu** sont arawak (dans une des langues arawak du Haut Xingu) et la fête d'origine arawak, les faits racontés par le récit sont circonscrits au territoire des groupes caribes. C'est un bon exemple de la vision que les groupes du Haut Xingu ont de leurs rôles complémentaires dans la formation du système culturel englobant.

lieux distants, au fond des eaux ou au milieu de la forêt. Ils peuvent apparaître aussi sous forme de phénomènes qui effrayent les hommes.

Jamugikumalu est l'**akinhá** des Hyper-Femmes qui existent parmi les habitants du Xingu et qui existent encore aux frontières du monde, peut-être dans les villes des **kagaiha**, des Blancs, comme disent les Kuikuro. On présente ici une synthèse des versions racontées en 1982 par Ijali, le plus vieux des "maîtres des récits", par **Moká**, spécialiste des chants féminins, et par **Aumaju**, une vieille femme nahukwá, autre groupe caribe du Haut Xingu (ce fut parmi les Nahukwá, disent les Kuikuro, que les Hyper-Femmes apparurent pour la première fois)¹⁰. Les exécutions orales, dont nous verrons des exemples, actualisent, pendant des heures, le style narratif, une poétique qui construit la séquence des scènes du récit au moyen de l'usage raffiné des parallélismes, des dialogues, récit ponctué par les chants des Hyper-Femmes. Voici l'histoire :

Une fois terminé le rituel **tipo** ("le percé", **ipo**- "percer", initiation masculine marquée par le percement des oreilles) du fils du chef **Magijá**, les hommes du village décidèrent de partir pour une expédition de pêche. Ils devaient chercher la nourriture pour leurs fils tout au long des rives d'un ruisseau pendant cinq jours. Les jours s'écoulèrent et les femmes au village attendaient en vain. Les hommes dans la forêt étaient en train de se métamorphoser en Hyper-Pécaris. **Agijakumá**, l'épouse de **Magijá**, envoya son fils, **Kamatahigagi**, l'initié, jusqu'au ruisseau pour voir ce que se passait. **Kamatahigagi** vit la métamorphose masculine. Les Hommes-Pécaris voulurent le nourrir ; **Kamatahigagi** accepta le poisson de ses parents mais pour le cacher dans une flûte et l'emporter au village. Une fois de retour, il raconta ce qu'il avait vu à sa mère. Celle-ci cuisina le poisson qui fut partagé au centre du village, lieu masculin, parmi les femmes. La mère raconta aux autres femmes la scène de la métamorphose masculine. **Agijakumá** et ses soeurs crièrent et annoncèrent : "Allons danser ! Allons chanter ! C'est la fête. Nous restons ici attendant nos époux et ils se métamorphosent en Hyper-Pécaris dans la forêt !". Elles chantèrent les chants des **Jamugikumalu** pendant toute la nuit en se métamorphosant en Hyper-Femmes : elles mangeaient des feuilles sauvages, des insectes, elles piquèrent leurs

¹⁰ Les problèmes de l'existence de différentes versions d'un même récit ne sont pas triviales quand on choisit une version particulière comme exemplifiant le style d'un genre. Il y a toujours une relation dynamique entre style, récit, exécutant et auditoire, dans le contexte d'une culture spécifique, mais l'adoption d'un style et les éléments formulaïques sont suffisants pour indexer le genre. Parmi les Kuikuro on observe une étonnante stabilité entre versions racontées par le même "maître des récits", même séparées par une vingtaine d'années. Des différences considérables existent, au contraire, entre versions de narrateurs différents, en ce qui concerne l'ordre de certaines séquences, l'introduction, l'élimination ou l'élaboration d'épisodes ou de commentaires, l'identification de certains personnages et de certains lieux. La légitimité des versions est objet de disputes et elles sont indices de traditions distinctes attribuées à des groupes locaux distincts. Chaque "maître des récits" s'identifie et est identifié à une tradition spécifique, revendiquant pour sa version une plus grande légitimité selon l'histoire racontée.

clitoris avec des fourmis **isike**, les lèvres de leurs vagins s'enflèrent et, protubérants, devinrent visibles entre leurs jambes. Les hommes de la forêt écoutaient leurs chants, perplexes. Les Hyper-Femmes chantaient dans la maison des hommes, au centre du village, jouaient les flûtes interdites, les **kagutu**. Les hommes-pécaris décidèrent de retourner au village. En s'approchant par le chemin principal, ils se heurtèrent aux femmes ornées de tous les ornements masculins. Avec des dents du poisson **ahi**, elles blessèrent les hommes ; ayant noué leurs clitoris avec des fils rouges, elles dansèrent encore une fois autour du village, une maison après l'autre. Ayant transformé en tatou le jeune **Kamatahigagi**, l'initié qui était resté dans le village, elles le suivirent dans un voyage chthonien. Au-dessus, sur terre, les hommes continuaient à écouter leurs chants. Les Hyper-Femmes parcoururent leur chemin souterrain, montant parfois jusqu'à la surface pour charmer les femmes d'autres villages. En dépit des hommes désespérés, qui essayaient de rattraper leurs épouses, plusieurs femmes disparurent, en suivant les Hyper-Femmes. "Mes soeurs, laissons-les subir notre absence !" disaient celles qui étaient les leaders. Au bord d'un ruisseau, elles jetèrent leurs uluris (ceinture de fibre) qui se transformèrent en poissons; elles jetèrent dans l'eau leurs fils, qui se transformèrent aussi en poissons. Elles emmenèrent seulement les petites filles, destinées à rester toutes ensemble. Les Hyper-Femmes frottèrent leurs corps avec la peau du fruit du piqui et se couvrirent d'épines. Elles s'éloignèrent encore plus au-delà des rivières, des champs, en dansant, là où il n'y a plus personne, au-delà du monde des **kagaiha**. Elles s'arrêtèrent dans un lieu entouré d'eau. Les hommes essayèrent en vain de les saisir. "Laissons les hommes fatigués pour une attente sans fin ! Allons manger tout ce qui est interdit, du tapir, du cerf, tous les animaux !". Là, elles restèrent en jouant des flûtes **kagutu**. (Les hommes servent seulement à procréer : capturés, ils fécondent les Hyper-Femmes ; celles-ci tuent les fils et élèvent les filles. Les Hyper-Femmes sont dangereuses, fatales ; les rencontrer signifie maladie et mort ; elles sont très belles et charmeuses, mortellement charmeuses).

Pénétrons maintenant dans la langue du récit pour apprécier les macro-parallélismes qui nous parlent des moments cruciaux de l'histoire des Hyper-Femmes. À l'intérieur de chaque bloc du macro-parallélisme on verra la mise en oeuvre des moyens linguistiques au service de l'architecture des parallélismes qui s'établissent entre les lignes.

II.1 Les blocs de la métamorphose masculine

L'histoire des **Jamugikumalu** est une séquence en *crescendo*, de métamorphoses entrelacées. Les paragraphes suivants, distribués de la troisième à la cinquième scène, décrivent la première métamorphose, celle des hommes en "hyper-pécaris" dans la forêt, événement qui déclenchera une autre métamorphose, centrale, celle des femmes en "hyper-femmes". Le verbe **etinki-** est la forme intransitive dérivée de **inki-**, "métamorphoser" mais aussi "inventer, créer" **et-** est la forme portemanteau de la 3ème personne et du détransitiviseur.

La première description contient la structure matricielle, elle est donnée par le narrateur :

7. **etinkitako leha** **egei leha** (Jam.Ag.: III, b, 24-29)

etiki-ta-ko leha eye-i leha

se métamorphoser-CONT-PL DEIT-COP

etinkitako leha, heu kwegüi,

etiki-ta-ko leha heu kwe-yii

pécari hyper-COP

etinkilüko leha

etiki-li-ko leha

se métamorphoser-PONT-PL ASP

inte leha ipuguko leha itsaeni

inte leha i-puyu-ko leha i-tsae-ni

ici ASP 3-poil-PL 3-sur-PL

inte leha isigüko ihatigagü leha [mbü]

inte leha isi-yi-ko ihati-yayi leha [mbi]

3-dent-PL sortir-CONT ASP

tsekegüi leha inhükgo leha

tseke-yii leha i-ni-ko leha

grand-COP ASP être-PONT-PL

ils se métamorphosaient là-bas enfin

ils se métamorphosaient en hyper-pécariis

ils se métamorphosèrent

ici enfin leurs poils sur eux

ici enfin leurs dents sortirent

ils devinrent énormes enfin

Voyons ici un exemple du jeu des principaux suffixes verbaux *kuikuro*, où la temporalité est totalement soumise à l'aspectualité **-ta(gü)**, continuatif, et **-lü**, ponctuel. Dans **etinkitako**, (**-ta-** étant la forme courte de l'aspect continuatif quand il est suivi par le suffixe pluriel), on exprime l'imperfectivité, l'écoulement dans le temps, le processus ouvert, répété deux fois jusqu'au **etinki-**, "se métamorphoser", avec le suffixe **-lü**, aspect ponctuel, résultat atteint et réifié du processus. Le recours à la projection d'une relation d'opposition paradigmatique dans une relation de contiguïté - ce que Jakobson (1973, 1981) définit comme le principe de la fonction poétique du langage - est ici une manifestation de la confrontation structurelle entre les deux formes flexionnelles. On voit aussi la complémentarité des deux formes, une fois que l'appréhension totale du processus jusqu'à son parachèvement se fait au moyen de leur articulation syntagmatique. Dans les lignes suivantes, où les manifestations corporelles

visibles de la métamorphose sont décrites, on retrouve le même jeu entre **ihatigagü** (**-gagü** étant une forme alternative, lexicalement conditionnée, du suffixe continuatif) et **i-nüN-ko** (**-nhüN-**, forme courte de la forme du suffixe ponctuel **-nhügü**). Les poils, les dents qui croissent sur des corps qui grossissent, **hew kwegüi leha**, enfin, les hyper-pécaris.

La deuxième description, deuxième bloc du macro-parallélisme, est donnée aussi par la voix du narrateur, mais la scène de la métamorphose masculine est maintenant vue à travers les yeux du jeune initié, **Kamatahigagi**, envoyé par sa mère et caché auprès du campement de pêche. Les deux parties du bloc antérieur sont maintenant inversées : c'est une autre manifestation de la variation dans la répétition.

8. **inte leha, isaeni leha, ipuguko leha atai**
 inte leha, i-sae-ni leha, ipuyu-ko leha atai
 ici ASP 3-sur-PL ASP 3-poil-PL ASP TEMP

itsuponi leha, isigüko ihatiga leha
 i-tsupo-ni leha isi-yi-ko ihati-ya leha
 3-sur-PL ASP 3-dent-PL sortir-CONT ASP

etinkitakoha egei
 etiki-ta-ko-ha eye-i
 se métamorphoser-CONT-PL-ENFDEIT-COP

heu kwegü leha
 heu kweyi leha
 pécaris hyper ASP

*quand ici enfin, sur eux, leurs poils
 sur leurs dos enfin, leurs dents sortaient
 ils se métamorphosaient là-bas
 hyper pécaris enfin*

(Jam.Ag.: III, e, 54-57)

Avant le troisième bloc du macro-parallélisme de la métamorphose masculine, on voit en (9) un exemple du micro-parallélisme à l'intérieur d'un discours cité, dans lequel la répétition souligne le début du nouvel être des hommes (**itsagü** "être-continuatif") et le drame de **Kamatahigagi** qui regarde les désormais "hyper-pécaris". Surprise, honte, incrédulité, témoignage douloureux dans le discours interne du jeune homme sont exprimés par le parallélisme entre des formes déictiques (**igia agage, igia, ige-hungu**) et entre des formes avec valeur épistémique, indiquant des états affectifs : **sokukinhi, sokuniküle**. La langue kuikuro a presque quarante formes épistémiques, formes premières et formes composées, le plus souvent des particules cliticisées en deuxième position dans l'énoncé.

Elles constituent un vrai lexique psychologique¹¹, qui donne un nombre impressionnant de nuances de la relation entre le locuteur et son dit et, en même temps, les nuances des relations inter-personnelles :

9. **m, igia ágage sokuniküle itsagü ekisei**
 m, iyia áyaya sokuniküle itsayï ekise-I
 ainsi égal INTER/ME 3être-CONT celui-COP

apajuko

apaɟu-ko
 père-PL

igia sokukinhí itsagüko igei
 iyia sokukinjí i-tsayï-ko iye-i
 ainsi INTER/ME 3être-CONT-PL DEIT-COP

igehungu sokukinhi timbangamitagüi
 iye-huɟu sokukinjí ti-m-haɟami-ta-yii
 DEIT-ressemblant ME IEXCL-MO-attendre-CONT-COP

amanhuko akeni
 amaɟu-ko ake-ni
 mère-PL avec-PL

hum, c'est comme ça qu'ils sont en train de devenir ?

ce sont eux les pères

c'est comme ça, je les vois, ce serait vrai, ils sont en train de devenir ça ici

ce sont des être comme ça, je les vois, ce serait vrai, que nous attendons avec les mères ?

(Jam. Ag.: III, e, 58-62)

En (10) on a le troisième bloc du macro-parallélisme, la troisième description de la métamorphose masculine, maintenant à travers le rapport donné par **Kamatahigagi** à sa mère **Agijakumá**, au village :

10. **ama, igehungu makina kumbangamitagükoi apajukoi**
 ama iye-huɟu makina ku-m-haɟami-ta-yi-ko-i apaɟu-ko-I
 mère DEIT-ressemblant ME INCL-MO-attendre-CONT-PL-COP père-PL-COP

igehungu uengehotagü solaka ihekeni
 iye-huɟu u-eɟe-ho-ta solaka i-heke-ni
 I-manger-HIP-CONT ME 3-ERG-PL

uengehotagü leha ihekeni leha
 u-eye-ho-tayï leha i-heke-ni leha

apajuko kieke
 apaɟu-ko heke

¹¹ Basso (1987, 1995) décrit et interprète la sémantique/pragmatique des marques épistémiques dans les récits kalapalo.

ilá sotümakei apajuko itsagü igei,
 ilá sotimák-iye-i apaçu-ko i-tsayi ko iye-i
 là ME-DEIT-COP père-PL devenir-CONT DEIT-COP

isigüko ihatigatühügü
 isi-yi-ko ihati-yatihiyi
 3-dent-POS-PL sortir-CONT-PERF

ipuguko leha isaeni leha
 ipu-yu-ko leha i-sae-ni leha
 3poil-POS-PL 3-sur-PL

itsuponi leha ipuguko leha
 i-tsupo-ni leha ipuyu-ko leha
 3-sur/le/dos-PL ASP 3poil-POS-PL ASP

*Mère, crois-moi, ce sont des êtres comme ça que nous attendons,
 ce sont les pères*

quand même comme ça

ils voulaient me nourrir les pères

*là-bas c'est vrai, crois-moi, les pères sont en train de se transformer, maintenant
 c'étaient leurs dents qui sortaient*

leurs poils sur eux

sur leurs dos enfin leurs poils (Jam. Ag. : IV, b,106-112)

C'est un discours cité où la répétition de la métamorphose dans les lignes 110, 111 et 112 est encore une fois précédée par le parallélisme des épistémiques (**makina, solaka, sotmaki**), mais maintenant avec la valeur de la vérité d'un témoignage visuel en dépit de la probable incrédulité de la mère. Observons ici l'usage exclusif des formes d'aspect continuatif, donnant les images en mouvement des actions qui sont en cours au moment du dialogue entre le garçon et sa mère, procurant ainsi à l'auditeur un effet dramatique.

En (11) enfin, nous avons la quatrième et dernière description de la métamorphose masculine par la voix citée d'**Agijakumá**, mère et désormais leader des futures Hyper-Femmes. La répétition focalise le processus de métamorphose (**etinkitako**). Les Hyper-Pécaris sont désormais des **itseke**, des hyper-êtres. L'épistémique **soleta** et l'intensifieur **akatsege**, à la première ligne, expriment l'assurance, la communication garantie au collectif féminin d'un évènement qui n'est pas seulement imaginé :

11. **etinkitako** **soleta akatsege**
 etiki-ta-ko soleha akatseye
 3détr-se métamorphoser-CONT-PL ASP même

etinkitako leha itseke leha
 etiki-ta-ko leha itseke leha
 se métamorphoser-CONT-PL ASP

heu kuegüi leha egei
 hew kwe-γii leha eye-i
 pécaris hyper-COP ASP DEIT-COP

etinkitako inteleta akatsange
 etiki-ta-ko inte-leta akatsaŋe
 se métamorphoser-CONT-PL DEIT-ASP même

ipuguko leha itsuponi leha
 ipuyu-ko leha i-tsupo-ni leha
 poil-PL ASP 3-sur/le/dos-PL ASP

isaeni leha, ipuguko leha
 i-sae-ni leha ipuyu-ko leha
 3-sur-PL ASP poil-PL ASP

hm, hesokingi
 hm, hesokiŋi
 ME/NEG

ils se métamorphosaient, c'est vrai

ils se métamorphosaient enfin

hyper-êtres enfin

hyper pécaris enfin là-bas

ils se métamorphosaient de cette façon, c'est vrai

leurs poils sur leurs dos

sur eux leurs poils enfin

hum, hélas, c'est vrai

(Jam. Ag.: V, a, 148-155)

L'architecture du macro-parallélisme que nous venons d'analyser construit une ascension dramatique à travers quatre blocs qui s'opposent entre eux deux à deux. La même transformation, ayant lieu entre la forêt et la rivière, a été dépeinte d'abord par le narrateur, ensuite à travers la vision d'un garçon caché dans la forêt. En revanche, dans les deux derniers blocs elle est réélaborée et réfléchie, enfin communiquée, dans les deux espaces concentriques du village : premièrement, l'espace domestique, celui de la relation fils-mère, et, ensuite, l'espace du centre du village, celui de la société féminine *in fieri*, collectivité des "soeurs"¹². C'est alors que se déclenche le processus de la métamorphose féminine.

II.2 Les blocs de la métamorphose féminine

Les blocs (12) et (13) nous parlent de la transformation féminine. Ces blocs constituent un méta-macro-parallélisme avec ceux, que nous venons de voir, de la métamorphose masculine, en donnant l'architecture

¹² La leader des Hyper-Femmes, **Agijakumá**, appelle non seulement ses vraies soeurs mais toutes les femmes du village de **uikenemo** "mes soeurs plus jeunes" (u-ikene-mo, 1-soeur plus jeune-collectif).

de l'opposition entre les deux métamorphoses. Voyons la naissance des "hyper-femmes" :

12. **etinkilükoha** **egei**
 etiki-li-ko-ha eye-i
 se métamorphoser-PONT-PL-INTSF DEIT-COP
- inko ekuale leha telüko leha**
 iko eku-ale leha te-li-ko leha
 chose manger-TEMP ASP aller-PONT-PL ASP
- kejite ekuale leha telüko leha**
 kejite eku-ale leha te-li-ko leha [kiu]
- asaso ekuale**
 asaso eku-ale
- tatute leha, ingike, inko ekuale telüko leha**
 tatute leha inji-ke iko eku-ale te-li-ko leha
 tous ASP voir-IMP...
- isikeki leha tümingakügüko hihe-nügü leha ihekeni**
 isike-ki leha ti-minjakiyi-ko hihe-niyi leha i-heke-ni
 fourmi-INST ASP REFL-clitoris-POS-PL piquer-PONT ASP 3-ERG-PL
- tajokoki**
 tajoko-ki
 INST
- igügükope hujü**
 iyiyi-ko-pe huji
 vagin/lèvres-PL-ex enfler-PONT
- igügükope ihatilü**
 iyiyi-ko-pe ihati-li
 sortir-PONT
- etinkitakoha egei**
 etiki-ta-ko-ha eye-i
- ungua igei kulimo otomo tüitagü kupeheni**
 unua iye-i k-ulimo otomo tii-tayi kupehe-ni
 INTER DEIT-COP 1INCL-fils gens faire-CONT 1INCL/ERG-PL
- ungua**
 unua
- ahütü, ikeulü leha egei ihekeni leha**
 ahiti ikeu-li leha eye-i i-heke-ni leha
 NEG enrager-PONT ASP DEIT-COP 3-ERG-PL ASP

elles se métamorphosèrent là

elles allèrent en mangeant n'importe quoi

*elles allèrent en mangeant des feuilles de **kedjite***

*en mangeant des feuilles d'asaso
 enmangeant absolument tout, vois-tu, toutes les choses, elles allèrent
 elles piquèrent leurs clitoris avec des fourmis saúva
 avec des fourmis tajoko
 les lèvres de leurs vagins s'enflèrent
 les lèvres de leurs vagins sortirent
 elles se métamorphosaient là
 (les hommes dans la forêt écoutent leurs femmes chanter dans le village)
 Qu'est-ce que nous faisons ici aux parents de nos fils
 quoi donc ?
 En vain, elles étaient enragées là enfin* (Jam.Ag.: VII, c, 182-202)

L'opposition complémentaire des aspects est encore une fois utilisée, mais maintenant avec des éléments inversés au début la forme du fait achevé (**etingkilü**), à la fin la forme du processus (**etingkitako**). La distance entre elles est remplie d'images en séquences, montage en parallèle d'événements dont l'aspect ponctuel réverbère la première occurrence du "se métamorphoser". Les parallélismes internes jouent avec des substitutions de lexèmes en fonction verbale (**hujü, ihatilü**) ou nominale (**kejite, asaso, tatute, inke, isike, tajoko**). Style et grammaire s'associent pour projeter au premier plan les marques de non-humanité et d'ambiguïté des nouveaux êtres féminins : ingestion de non-aliments et vagins-pénis. En clôture du bloc, l'aspect continuatif annonce que le devenir prodigieux des femmes, à l'image de leur récit, n'est pas encore terminé. Dans les trois dernières lignes on a un indice de l'asymétrie entre hommes et femmes. La métamorphose des hommes en animaux est temporaire, leur condition humaine peut être rétablie ; la métamorphose des femmes en hyper-femmes est définitive, il n'y a pas de retour possible à l'ordre initial (voir la négation forte **aht**).

Le bloc (13) - nous sommes arrivés à la dernière scène du récit - est un autre constituant de ce que j'appelle le méta-macro-parallélisme des métamorphoses, la consécration des Hyper-Femmes, déjà dans leur propre village, libres des interdits, surtout alimentaires, qui sont constitutifs de la condition de la "vraie" humanité :

13. **kungengelükoi,** **ngene hekeha**
 ku-n-eŋe-li-ko-i **ŋene heke-ha**
 IINCL-MO-manger-PONT-PL-COP bête **ERG-ENF**

ijali heketsüha
 ijali heke-tsi-ha
 tapir **ERG-ME-ENF**

asa heke
 asã heke
 cerf **ERG**

c'est ça que nous mangeons, ce sont des animaux
c'est du tapir
c'est du cerf

(Jam.Ag.: 376-378)

Pour compléter le tableau, il y a une autre pièce du macro-parallélisme des métamorphoses. En (14), nous avons les moments où les Hyper-Femmes, pendant leur voyage dyonisiaque, pratiquent l'infanticide sélectif, en tuant les petits fils et en sauvant les petites filles :

14	tumugukope hekeha t-umuyu-ko-pe heke-ha REFL-fils-PL-ex ERG-ENF	A1
	toto kusüğüope agilü leha ihekeni toto kusiyi-pe ayili leha i-heke-ni homme petit-ex jeter-PONT ASP 3-ERG-PL	B1
	nkgügi nkgügi letüha inhünkgo kiyiyi kiyiyi letiha i-ni-N-ko kiki kiki ME 3rester-PONT-PL	C1
	tühühügükoi ti-hine-hi-yi-ko-i REFL-croître-PERF-PL-COP	D1
	itão gele, itão kusüğü gele ekisei itão ye le itão kusiyi ye ekise-i femme encore femme petit encore celui-COP	E1
	nhigelükoi gele n-iye-li-ko-i ye le INTR-amener-PL-COP encore	
	tühühügükoi ti-hine-hi-yi-ko-i REFL-croître-PERF-PL-COP	D2
	totope leha hüle ekisei ' toto-pe leha hile ekise-i homme-ex ASP mais celui-COP	B2
	nhagilükoi nayi-li-ko-i INTR-jeter-PONT-PL-COP	
	lepe ekisei, nkgügi nkgügi leha inhünkgo leha lepe ekise-i, Nkyiyi Nkyiyi leha i-niN-ko leha après celui-COP ASP 3-rester-PL ASP	C2
	tumugukope leha t-umuyu-ko-pe leha REFL-fils-PL-ex ASP	A2

*Voici leurs fils,
 elles jetèrent les petits hommes
 ils devinrent ki ki, c'est vrai
 mais les autres restèrent pour faire croître les gens
 c'étaient les femmes, c'étaient encore des petites femmes
 c'étaient elles qu'elles avaient amenées encore
 pour faire croître leur gens
 mais les autres qui avaient été des hommes
 c'étaient eux qu'elles avaient jetés
 après c'était eux (qui) devinrent enfin ki ki
 ceux qui avaient été leurs fils* (Jam.Ag.: VIII, c, 310-319)

Le bloc ci-dessus est ordonné selon une architecture complexe des micro-parallélismes entre les lignes, présentée dans le schéma suivant :

A1
 B1
 C1
 D1
 E1
 D2
 B2
 C2
 A2

La même structure peut être envisagée à partir des types de constructions au mode descriptif utilisés dans la langue kuikuro ; on a l'impression d'être devant un tableau où les perspectives possibles se croisent :

A	nom prédicatif
B	énoncé transitif ergatif (actif, OVA)
C	énoncé intransitif (statif)
D,E	prédication d'existence

On voit que la répétition n'est pas faite au hasard, en désordre, mais qu'elle permet de construire une structure presque parfaite en niches, chemins croisés et emboîtés, adéquate à la description dramatique de l'agentivité meurtrière des Hyper-Femmes et de la métamorphose des garçons en poissons. Le dualisme hommes/femmes se manifeste encore plus clairement alors que nous envisageons une autre structure parallélistique possible, sous-jacente, quand on focalise les éléments nucléaires de signification et leurs relations :

	A	homme
I	B	jeter
	C	poisson

		D	croître
II		E	
	D		croître
		A	jeter
I	B		poisson
	C		homme

Les macro-parallélismes du récit des **Jamugikumalu** marquent les blocs des métamorphoses qui condensent le thème, ou les thèmes, du mythe, leur donnant leur salience cognitive.

Jamugikumalu ou les Hyper-Femmes est à la fois mythe et rituel, complexe qui thématise dans son essence la rencontre manquée entre hommes et femmes comme collectifs distincts et opposés, ainsi que la possibilité imaginée et vécue dans le récit et pendant la fête d'un dés(ordre) social exclusivement féminin. L'analogie entre mythe et rite ne se pose pas seulement parce qu'ils se constituent, chacun dans son domaine, autour d'un thème commun ; la structure même du texte reproduit l'organisation fondamentale et du mythe et du rite. La fête **Jamugikumalu**, une des plus importantes du Haut Xingu et dont les personnages sont féminins, est une remémoration et une actualisation du mythe homonyme. Elle est la dramatisation chorale, schématisée, périodique d'un fait de fondation, la première exécution des chants féminins qui marquent la métamorphose des Hyper-Femmes. Elle est définitive et primordiale dans le mythe, temporaire et symbolique dans le rite. Au dernier jour de la fête, les femmes sont les Hyper-Femmes. Ornées comme des hommes, elles occupent le centre du village et dans une grandiose mise en scène exécutent la séquence complète des danses et des chants, en remémorant les épisodes et les personnages du mythe¹³. La force de l'opposition entre femmes et hommes est d'autant plus productive que la complémentarité et le complexe **Jamugikumalu** isolent le thème de la différence et l'exploitent jusqu'à la dernière conséquence.

III. Parallélisme et grammaire

L'architecture interne des paragraphes qui constituent les blocs du macro-parallélisme nous a montré plusieurs formes linguistiques actualisées au service de la poétique narrative. Dans cette troisième partie de l'article on

¹³ Il y a quand même un décalage significatif de pathos entre mythe et rite. Le récit est tragique et capte le narrateur et son auditoire dans l'émotion d'un voyage à travers un scénario virtuel. La fête redimensionne l'imaginé/imaginable dans une sorte de pièce tragi-comique qui alterne des moments de solennité et des moments de comique cathartique. Dans le mythe, les femmes dominent ; dans le rite, les hommes dominent, non pas comme acteurs mais directeurs (Franchetto 1996b).

verra d'autres exemples de micro-parallélisme afin d'étendre cet aperçu des relations grammaticales les plus exploitées.

III.1 La transitivité et son entourage

Reprenons d'abord le jeu d'oppositions sur l'axe de la transitivité et son effet de complémentarité produisant un ensemble de points de vue sur l'évènement. Ce phénomène qui a été déjà commenté à propos du parallélisme des titres du récit de **Ahasa** en (4), et repris en (15) ci-dessous, où l'on a une relation entre deux constructions, une ergative, l'autre désergativisée :

15. **Ahasa ngepügü**

Ahasa η-eŋe-piγi

Ahasa MO-manger-PERF

kisukigopeko

kisu-ki-γo-peko

calebasse-INST-SUBST-PASS-PL

engepügü

eŋe-piγi

manger-PERF

Ahasa heke

Ahasa heke

Ahasa ERG

Ce que Ahasa avait mangé

Ahasa mangea ceux qui étaient allés cueillir les Calebasses

Aspect central de la syntaxe *kuikuro* et objet d'un système particulièrement riche de transformations, l'axe de la transitivité met en relation et oppose les constructions ergatives - dans lesquelles l'objet est affecté par l'action qui s'engendre à partir de l'agent - aux constructions dérivées non-ergatives - intransitives et réflexives, où la distinction agent-patient est effacée et désergativisée, où l'agent est focalisé. Dans l'exemple ci-dessus, l'agent, protagoniste, s'impose au premier plan au moyen de l'ordre AOV et de la construction désergativisée, marquée par le préfixe $-\emptyset$; il reprend sa place et son rôle canoniques dans la construction ergative qui suit. L'effet de sens le plus remarquable produit par le jeu entre similarité et différence, en ce qui concerne l'axe de la transitivité, est le changement de point de vue sur un même évènement, lequel peut être appréhendé, presque simultanément, de positions distinctes mais complémentaires.

Nous avons défini la fonction des constructions désergativisées comme étant celle de focalisation de l'agent. Aussi n'est-il pas surprenant de les voir dominantes dans les dialogues cités, où les "vraies" personnes, caractérisées par les traits sémantiques [+ego], [+tu], sont en interaction, comme dans ce qui suit, tiré du récit des **Jamugikumalu** :

16. **unguama kumuguko** **uhijão**

uŋuama k-umu-yu-ko u-hijão

INTER 1INCL-fils-POS-PL 1-frères

ua, enüha, kumuguko kunhugekitsüngi
 ua eni-ha k-umu-yu-ko ku-nuyeki-tsiŋi
 INTER ceci-ENF IINCL-fils-POS-PL MO-donner/poisson-HORT2PL

kumuguko kunhugekitsüngi
 k-umu-yu-ko ku-nuyeki-tsiŋi

inde gele
 inte yele
 ici encore

inde geleha hesoko kunhundüngi
 inte yele-ha hesoko ku-nuN-tiŋi
 IINCL-INTR MO-donner-HORT2PL

kumuguko
 k-umu-yu-ko

*"Qu'est-ce que nous faisons de nos fils, mes frères ?
 Comment ? bien, allons donner du poisson à nos fils
 allons donner du poisson à nos fils
 ici même
 ici même allons donner du **hesoko**
 à nos fils*

Les formes verbales **kunhugekitsüngi** et **kunhundüngi** contiennent le préfixe Marqueur d'Objet (MO) **ku-** d'un verbe ainsi détransitivisé, obligatoire avec le mode exhortatif. L'agent/source d'une action transitive est maintenant un argument absolu, directement lié au verbe, et non plus ergatif, et le patient se situe hors du prédicat, comme la préservation de l'accent lexical en témoigne (**kumu'guko, he'soko**).

Toujours sur le terrain de la transitivité, la grammaire kuikuro donne au "maître des récits" d'autres possibilités. Considérons d'abord les alternances entre des formes liées par les procès de dérivation au long de l'axe de la transitivité. Dans le récit qui raconte l'origine de l'arbre et des fruits du pequi, les épouses de **Agagati** attendent Jacaré, leur amant surnaturel :

17. **lepe epitsitako leha**
 lepe epitsi-ta-ko leha
 après 3/éplucher-CONT-PL ASP
- kuigi hitsitagü leha ihekeni**
 kuiyi hitsi-ta-yi leha i-heke-ni
 manioc éplucher-CONT ASP 3-ERG-PL
- alenünkgo leha**
 ale-niN-ko leha
 remplir-PONT-PL ASP

Elles épluchaient (les racines de manioc)

Elles épluchaient le manioc

Elles remplirent (les paniers)

(Pequil: VI, d, 143-145)

La correspondance est ici établie entre une forme intransitive dérivée (**epitsi-**) et une forme transitive point de départ de l'intransitivisation (**hitsi->e-hitsi>epitsi**).

L'intransitivisation au moyen du préfixe **e-/et-**¹⁴, est une procédure extrêmement productive. Le point de vue se déplace de l'action et de ses acteurs (dans la construction intransitive) à l'objet affecté (dans la construction transitive), environnant l'évènement :

18. **[tsiu] otohinhakenügü** **leha**
 [tsiu] ot-ohinake-niyi leha
 ontp 3/INTR-jardin-de-manioc/couper-PONT ASP
- tutuhi** **itu ohinhakenügü** **leha iheke [tsiu]**
 tu-tuhi itu ohinake-niyi leha i-heke [tsiu]
 REFL-jardin de manioc place jardin-de-manioc/couper ASP 3-ERG
- [tsiu] il ouvrit la place pour le jardin de manioc*
il ouvrit enfin la place de son jardin de manioc (Kukopogipügü: IV, d, 142-143)

Autre possibilité à disposition du narrateur, le même fait peut être codifié par deux constructions, transitive et intransitive, mais sans faire appel à des oppositions de diathèse. On a alors des alternatives pour jouer aussi sur des relations de synonymie, jamais parfaite ou absolue, et sur la possibilité de décrire une même situation synthétiquement ou analytiquement, en d'autres termes à l'aide du choix paradigmatique entre un mot et sa périphrase. En (19) - "L'origine du pequi" - l'effet est encore une fois le détournement de la relation entre l'action et ses acteurs (stratégie synthétique avec le verb **ihatu-**) au profit de la retombée sur l'objet (stratégie analytique avec la séquence OV **kuigi kilü**) :

19. **telüko** **leha, tigati leha**
 te-li-ko leha tiyati leha
 aller-PONT-PL ASP droit ASP
- ihatuko** **hata leha**
 ihatu-ko hata leha
 manioc-déterrer-PL quand ASP

¹⁴ Trois observations sur le préfixe "intransitiviseur": (1) le verbe intransitivisé présente un paradigme propre des marques personnelles liées au préfixe, où la distinction entre 2ème et 3ème personne est neutralisée (1 : **u-/ut-**, 2 : **e-/et-**, 3 : **e-/et-**) ; (2) les formes variantes de 2ème/3ème personne résultent de l'harmonie vocalique (**a-/at-**, **o-/ot-**) ; (3) il fait partie du groupe de préfixes à la suite desquels se réalise la forme sous-jacente au segment **h**, résultat de "débuccalisation" du **p** en position initiale (Franchetto 1995).

à *kamatahigagi*

(Jam.Ag.: VII, g, 255-256)

L'actant de l'intransitif **ki-** permet, au contraire, l'identification du seul locuteur, comme en (22) :

22. **ah, kumuguko ande**
 ah, k-umu-yu-ko ante
 1INCL-fils-POS-PL ici

kumuguko ande, isuü kilüha
 k-umu-yu-ko ante is-ui kili-ha.
 1INCL-fils-POS-PL ici 3-père-dire-PONT-ENF

~e
 oui

*ah, voici nos fils,
 voici nos fils, dit le père
 oui*

(Jam.Ag.: III,e, 50-51)

Finalement, les deux formes du "dire" sont mises en relation dans le parallélisme en (23), et l'identification concomitante des deux rôles est alors possible :

(après le chant d'une des Jamuikumalu, Leijalu chante pour sa soeur, Aijakuma) :

23. ... **nügüha iheke**
 ... niyi-ha i-heke
 ... dire/PONT-ENF 3-ERG

Leijalu kilüha
 Leijalu ki-li-ha
 L. dire-PONT-ENF

*(elle dit) à elle
 Leijalu dit*

(Jam.Ag.: VII, e, 226-227)

Ce n'est pas seulement l'opposition transitivité/intransitivité qui nourrit la répétition parallélistique. Du côté de la transitivité le jeu possible se fait entre la non-explicitation de l'objet, comme on voit en (24) et en (25), ou un objet générique indiqué par le préfixe **t-** comme en (26), et un objet plein, explicite, défini :

24. **agilü leha iheke**
 ayi-li leha i-heke
 jeter-PONT ASP 3-ERG

ongitape agilü leha iheke
 oñita-pe ayili leha I-heke
 rondin-PASS jeter-PONT ASP 3-ERG

*il (le) jeta
 il jeta ce qui avait été son rondin*

(Kukopogipügü: II, c, 34-35)

25. **tumubuko** **tuhumí** **ihekeni`**
 t-umu-yu-ko t-uhumi i-heke-ni
 REFL-fi1s-POS-PL MO-envoyer 3-ARU-PL

ingilükoinhaha

iñi-li-ko-iña-ha
 voir-PONT-PL-FIN-ENF

totomo **ingilüinha**
 t-otomo iñi-li-iña
 REFL-parents voir-PONT-FIN

Elles envovèrent leur fils

Pour les voir

Pour voir leurs propres parents

(Jam.Ag.: III, c, 30-32)

26. **anteha** **tuhutagüha** **egei**
 ante-ha t-uhu-tayí-ha eye-i
 ici-ENF MO-savoir-CONT-ENF DEIT-COP

tuelü **uhutagüha** **egei** **iheke**
 tue-li uhu-tayí-ha eye-i i-heke
 MO/tuer-PONT savoir-CONT-ENF DEIT-COP 3-ERG

maintenant il le savait

(Pequil: VII, a, 229-230)

il savait qu'il aurait à le tuer (*lit. ils savaient son tuer*)

III 3. Des autres formes de la répétition

Répéter une ou plusieurs "lignes" signifie introduire toujours des changements en manipulant les formes engendrées par la grammaire de la langue. Substitution et variation stylistique de l'ordre des constituants de la phrase sont autant de stratégies pour construire des parallélismes.

À propos de l'association entre formes en relation de substitution paradigmatique, on rencontre très rarement dans les récits kuikuro de simples équivalents lexicaux, mais plus souvent des synonymies entre un terme spécifique et sa paraphrase. L'actualisation de l'alternance entre synthèse et analyse, que nous avons déjà vue en oeuvre dans le contexte de la transitivité, se manifeste aussi dans d'autres contextes:

27. **[pok] ngongati leha tüilü** **ihekeni**
 [pok] ño-ñati leha ti-i-li i-heke-ni
 [ontp] terre-IL ASP MO-mettre-PONT 3-ERG-PL

e, onginügü leha ihekeni
 e oñi-niyí leha ihekeni
 oui enterrer-PONT ASP 3-ERG-PL

ils (le) mirent dans la terre

oui, ils (l') enterrèrent

(Pequi 1: VIII, d, 277-278)

La variation stylistique sur le plan de la succession est très fréquente et produit ce qu'on pourrait appeler le cas plus proche de la répétition du même, puisque les contraintes de la grammaire ne laissent d'autre alternative que celle de la "topicalisation" d'un complément. On a ainsi le mouvement apparent autour du prédicat de **haguna** en (28) et de **Jamugikumalui** en (29) :

28. **telüko leha haguna**
 te-li-ko leha hayu-na
 avoir-PONT-PL ASP bras/de/civière-ALL

haguna leha telüko

*Ils partirent pour la pêche dans un bras de la rivière
 pour la pêche dans un bras de la rivière ils partirent* (Jam.Ag.: II,b, 11-12)

29. **iginhuko leha Jamugikumalui**
 iyiju-ko leha jamuyikumalu-i
 3chanter/PONT-PL J.-COP

Jamugikumalui leha iginhuko

kohogotenealeha iginhuko
 koko-yote-ne-ale-ha iyiju-ko
 nuit-quand-SUBST-TEMP-ENF chanter/PONT-PL

*elles chantèrent, c'étaient (les chants) Jamuikumalu
 c'étaient (les chants) Jamuikumalu, elles chantèrent
 pendant toute la nuit elles chantèrent* (Jam.Ag.: VII, a, 177179)

L'addition ou la soustraction d'éléments autour d'un nucléus prédicatif donne des parallélismes assez complexes et raffinés, comme dans les lignes suivantes :

30. **ihaki leha telüko**
 ihaki leha te-li-ko
 loin ASP aller-PONT-PL
- otiho leha telüko tüangaleni**
 oti-ho leha te-li-ko ti-aŋ-ale-ni
 savane-LOC ASP aller-PONT-PL REFL-dancer-TEMP-PL

otiho leha telüko

kugepingohüngüte leha
 kuye-piŋo-hiŋi-te leha
 gens-avec-NEG-LOC ASP

kugepingohüngüte leha telüko

*Elles s'en allèrent très loin
 à travers la savane elles s'en allèrent en dansant
 à travers la savane elles s'en allèrent*

où on n'a plus des gens
où on n'a plus des gens elles s'en allèrent (Jam.Ag.: VIII, g, 351-355)

Les structures de répétition les plus courantes, cependant, sont celles où plusieurs opérations ont des incidences sur des plans distincts et concomitants ordre, addition, soustraction, opposition de flexions aspecto-temporelles. En (31), on a variation d'ordre, soustraction d'un objet, addition de la prédication déictique (**egei**, déictique de distance-copule) :

31. **isinünkgo leha, ünago itãogupe itale**
 is-iniN-ko leha inayo itão-yu-pe itale
 3-venir-PONT-PL ASP ceux-là femme-POSS-PASS prendre/TEMP

hale leha egei isinünkgo leha

elles vinrent enfin, enlevant les femmes de ces gens-là
(les) enlevant là-bas, elles vinrent (Jam.Ag.: VIII, 334-335)

En (32) - l'ouverture de "L'origine du pequi" - en sus du jeu aspectuel, dont nous avons vu plusieurs exemples, le deuxième énoncé représente une expansion maximale du premier grâce à l'explicitation de l'argument et à la substitution du complément par son équivalent analytique (**ainga > kuigi amati**) :

32. **ainga telüko**
 aiŋa te-li-ko
 ALL/jardin-de-manioc aller-PONT-PL

Agagati hitsão tetagü kuigi andati
 Aŋayati hitsão te-tayĩ kuiyi antati
 A. épouses aller-CONT manioc ALL

elles furent au jardin de manioc (Pequi1 : I, a, 1-2)
c'étaient les femmes d'Agagati qui allaient au jardin de manioc

En (33), la dernière ligne rappelle la première, entourant littéralement un petit dialogue:

33. **tukuluta tundi iheke tütinha**
 tu-kuluta tuN-ti i-heke ti-ti-ŋa
 REFL-flûte donner-PAS 3-ERG REFL-mère-FIN

ige ingike
 iye iŋi-ke
 DEIT voir-IMP

~e
 oui

tütinha **leha tunügü** **iheke**
 ti-ti-ja leha tuni-yi i-heke
 REFL-mère-FIN ASP donner-PONT 3-ERG

sa propre flûte l'ayant donnée à sa mère

voici

oui

à sa mère enfin il la donna

(Jam.Ag.: IV, b, 116-119)

voici

Lors de la répétition, le narrateur déplace l'argument datif (**tütinha**, "pour sa propre mère"), efface le patient nominal (**tukuluta**, "sa propre flûte") et au lieu de la forme aspecto-temporelle subordonnée **tundi** ("ayant donné"), il utilise la forme de l'aspect ponctuel **-lü** ("il donna").

Conclusion

Nous avons parcouru les chemins de l'art narratif *kuikuro*, chemins tracés par la mise en œuvre des ressources de la grammaire au service de la construction d'architectures parallélistiques. Un regard soigneux sur ce qu'on pourrait tout simplement désigner, tout en l'écartant, comme "répétition", nous a révélé une multiplicité de sens enchaînés. D'abord, il y a le sens qui se déploie à partir de la structure même du récit comme on a vu dans l'**akinhá** des **Jamugikumalu**. Ici, les blocs en relation macro-parallélistique contiennent les éléments dont l'opposition, complémentaire mais irréductible, est la raison d'être, non seulement du récit, mais aussi du rite homonyme. De la métamorphose des hommes à celle des femmes le regard pénètre dans les dimensions en contraste ; il se déplace aussi à l'intérieur de chacune d'elles comme pour saisir la totalité de l'objet en l'entourant.

Quand on passe du macro au micro-parallélisme on change tout simplement l'échelle de ce même jeu de perspectives. La question cruciale posée par Monod-Becquelin (1987) - quel serait le statut d'une redondance toujours significative ? - peut être maintenant reformulée plus précisément : quel serait le sens dégagé par une répétition qui crée des doubles qui ne sont jamais identiques ? Le concept *kuikuro* de **otohongo** paraît suggérer une réponse.

On pourrait traduire le mot **otohongo** comme "le même-autre" ou "l'autre-même". D'un côté il s'oppose à **ekugu**, "véritable", comme les frères classificatoires (**otohongo**, fils du frère de mon père ou de la soeur de ma mère) se distinguent des germains qui sont "du même nombril" (**ekugu**). De l'autre côté il s'oppose à **telo**, "l'autre différent" : le kalapalo et le *kuikuro*, deux variantes dialectales du caribe du haut Xingu, qui sont **otohongo** l'un de l'autre,

tandis qu'une langue arawak ou tupi est **telo** pour les Kuikuro. La relation de synonymie est aussi appelée **otohongo**. Le lexique kuikuro est riche en doublets sémantiques ; un principe dualiste y domine. On perçoit clairement cette sorte de contrainte (et de plaisir) de la double désignation quand on travaille à la construction d'un lexique: les Kuikuro sont toujours soucieux de rappeler l'existence d'un terme **otohongo** pour un même référent. C'est aussi une relation **otohongo** qui lie un terme premier à ses dérivés comme un verbe transitif et ses détransitivisations ou, au contraire, un verbe intransitif et ses transitivisations (ou causativisations). La cohérence de cette logique est évidente quand on considère que les termes dérivés sont appelés en kuikuro **etijipügü** (**et-iji-pügü**, détransitivisateur-germer-perfectif), "ceux qui germent", "les fils, les descendants". Enfin, la répétition parallélistique dans le récit crée des synonymies et des doublets qui sont **otohongo**.

Il reste à répondre à une question, valable pour l'aire du Haut Xingu, comme pour l'aire maya (Monod-Becquelin, 1987), caractérisée par des réseaux culturels sous-jacents à la diversité des langues. Les structures formelles des récits oraux sont-elles attestées dans tous les groupes du Haut Xingu ? On peut élargir la discussion en incluant les structures formelles des discours cérémoniels, de l'art oratoire masculin, des chants, etc. La recherche qui apporterait une réponse peut donner une nouvelle vision de la genèse du système du Haut Xingu une seule "humanité", une pluralité de langues.

ABRÉVIATIONS DES GLOSES

1 - première personne	HAB - habituel
2 - deuxième personne	HIP - hypothétique
3 - troisième personne	HORT - hortatif (mode)
1INCL - première personne pluriel inclusive	HORTFIN - hortatif et finalité
1INERG - première personne pluriel inclusive ergative	IL - illatif
1INIMP - première personne pluriel inclusive impérative	IMP - impératif
1EXCL - première personne pluriel exclusive	INST - instrumental
AL - allatif	INTO - intentionnel (mode)
ABL - ablatif	INTR - intransitiviseur
ASP - aspect	LOC - locatif
CONEC - connectif (anaphore discursive)	MO - marque d'objet
CONT - continuatif (aspect verbal)	NEG - négation
COP - copule	NOMLZ - nominalisateur
DEIT - déictique	PASS - passé (antériorité temporelle)
DES - désidératif	PERF - perfectif
ENF - emphatique	PL - pluriel
ERG - ergatif	PONT - ponctuel (aspect)
ME - modalité épistémique	POS - possession
FIN - finalité	QU - mot "qu" (interrogatif)
FUT - futur	REFL - réfléchi
	TEMP - subordination/relation temporelle

Références bibliographiques

ABBOTT, M.

1991 Macushi. Desmond C. Derbyshire & Geoffrey K. Pullum, *Handbook of Amazonian Languages*, vol. 3. Berlin: Mouton de Gruyter (23-160).

BASSO, Ellen B.

1985 *A Musical View of the Universe*. Philadelphia: Pennsylvania University Press

1986 Quoted Dialogues in Kalapalo Narrative Discourse. J. Sherzer & G. Urban (eds), *Native South American. Discourse*. Berlin: Mouton de Gruyter (119-168).

1987 *In Favour of Deceit. A Study of Tricksters in an Amazonian Society*. Tucson: The University of Arizona Press.

1995 *The Last Cannibal*. Austin: The University of Texas Press.

FRANCHETTO, Bruna

- 1986 Falar Kuikuro. Estudo etnolingüístico de um grupo karibe do Alto Xingu. Tese de Doutorado, PPGAS/MN/UFRJ
- 1989 Forma e significado na poética oral kuikúro". *Amerindia* 14: 83-113, Paris: A.E.A.
- 1990a Ergativity and Nominativity in Kuikúro and Other Carib Languages. D.Payne (org), *Amazonian Linguistics. Studies in Lowland South American Languages*. Austin: University of Texas Press, (407-428).
- 1990b A Ergatividade kuikúro (Karíbe): Algumas Propostas de Análise. *Cadernos de Estudos Linguísticos* 18. IEL/UNICAMP, Campinas, jan/jun (57-78).
- 1991 A ergatividade em línguas karibe: uma hipótese explicativa. *Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL*. Área de Linguística. ANPOLL, Porto Alegre-RS (256-264).
- 1992 O aparecimento dos caraíba: para uma história kuikúro e alto-xinguana. Manuela C.da Cunha (org.), *História dos Índios no Brasil*, Companhia das Letras, FAPESP, SMC, São Paulo (339-356).
- 1994 A ergatividade kuikúro: quadro geral, hipóteses explicativas e uma visão comparativa. *Revista Latinoamericana de Estudios Etnolingüísticos*, Vol VIII, Lima, Peru (7-16).
- 1995 Processos Fonológicos em Kuikúro: uma Visão Auto-Segmental. Leo Wetzels (org), *Estudos Fonológicos das Línguas Indígenas Brasileiras*, Editora UFRJ, Rio de Janeiro (53-84).
- 1996a As línguas Ergativas e a Teoria da Gramática. *Atas do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN)*, Salvador, ABRALIN-FINEP-UFBA (220-226).
- 1996b Mulheres entre os Kuikúro. *Revista de Estudos Feministas*, 1/96, INFCS/UFRJ (35-54). Trad. para o inglês (trad. Cristopher Peterson), "Women Among the Kuikúro" (225-239).
- 2000 Rencontres rituelles dans le Haut Xingu : la parole du chef. Aurore Becquelin Monod et Philippe Erikson (orgs), *Les Rituels du Dialogue. Promenades ethnolinguistiques en terres amérindiennes*. Nanterre : Societé d'Ethnologie, (481-510).
- 2001 Línguas e História no Alto Xingu. B. Franchetto e M. Heckenberger (orgs.), *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ (111-156).

HECKENBERGER, Michael

2001 Estrutura, história e transformação: a cultura xinguana na longue durée, 1000-2000 d.C. B. Franchetto e M. Heckenberger (orgs.), *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ (21- 62)

HYMES, Dell

1977 Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative'. *New Literary History* 8 (431-57)

JAKOBSON, Roman

1973 *Questions de Poétique*. Paris: Editions du Seuil.

1981 *Selected Writings III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. Stephen Rudy (ed.). The Hague: Mouton

MONOD-BECQUELIN, Aurore

1987 Le tour du monde en quelques couplets. Le parallélisme dans la tradition orale maya. M.M. Jocelyne Fernandez-Vest (éd.), *Kalevala et traditions orales du Monde*. Éditions du CNRS, Paris.

RUWET, Nicolas

1981 Linguistique et Poétique: une brève introduction. *Le Français Moderne* 49(1): 1-19.

SOUZA, Tania C.

1994 Discurso e oralidade, um estudo em língua indígena. Campinas, IEL/UNICAMP, tese de Doutorado.

TEDLOCK, Dennis

1983 *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo B.

1978 Alguns aspectos do pensamento Yawalapiti (Alto Xingu): Classificações e Transformações. *Boletim do Museu Nacional*, N.S. no 25, Rio de Janeiro.