

Université Paris Nanterre
U.F.R Sciences Sociales et Administratives
Département d'Anthropologie



¡ Esto es música *Runa* !

Traverser des conflits d'identité
par des pratiques musicales
en interaction avec le local et le global,
(Imbabura, Équateur)

Vincent Paladines

Mémoire de Master
Ethnomusicologie & Anthropologie de la Danse
Direction : PhD. Jean-Michel Beudet

Université Paris Nanterre
U.F.R Sciences Sociales et Administratives
Département d'Anthropologie

¡ Esto es música *Runa* !

Traverser des conflits d'identité par des pratiques musicales
en interaction avec le local et le global
(Imbabura, Équateur)

Vincent Paladines

2019

Mémoire de Master 2
Ethnomusicologie & Anthropologie de la Danse
Direction : PhD. Jean-Michel Beaudet

Cette œuvre est mise à disposition sous licence

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Remerciements

De nombreuses personnes m'ont soutenu tout au long de ma recherche et sa phase de rédaction. Leurs encouragements et leurs conseils ont été essentiels pour aboutir cette étude et à ma croissance en tant que chercheur. Je suis profondément reconnaissant pour tout ce qu'ils ont contribué à ce projet et pour les expériences partagées qui ont changé ma vie.

Je voudrais remercier en premier lieu Jean-Michel Beaudet pour son suivi et ses orientations durant ce long processus académique.

Ce travail n'aurait pas pu être abouti sans le soutien de ma famille. Je remercie particulièrement ma mère Géraldine Gillmore qui, mis à part son soutien inconditionnel, est l'auteure de toutes les illustrations qu'embellissent ce travail. Je remercie également ma tante Gloria et mon oncle Dominique qui m'ont soutenu de manière intégrale durant la longue phase de rédaction.

Un merci serein à Mayra Alejandra, ma compagne, qui est source d'inspiration. Son soutien à longue distance et ses mots d'encouragement furent et seront précieux.

Je remercie mon collègue et ami d'enfance Pablo Arroyo, avec qui j'ai vécu des expériences extraordinaires à Otavalo traduites dans un film documentaire, fruit de notre collaboration.

Un énorme merci à ma famille *Runa* : Mama María Campo Lema et ses filles, Cristina et Liliana. À la mémoire de mon frère Alvaro Chico Campo. À tous les enfants, Kowii, Mateo, Melany, et Zaid. Finalement à María Belén Cachimuel. Je vous porte tous dans mon *shunku*.

Je remercie mes grands amis, le maître Ali Lema, sa femme Carolina Bautista et leur fille Palomita. Au professeur Oswaldo Echeverría et à mes amis de Pijal, Laurita, Joshi et Pacha.

Toute ma gratitude aux grands musiciens Túpac Lema et Francisco Maldonado, et à ceux qui ont partagé avec moi leurs savoirs et expériences, Tayta José Luis 'Imulo' Pichamba, Tayta Amado Lema, Tayta José 'Shairy' Quimbo, Jesús Bonilla, Diego Cabascango, Sumay Cachimuel, José 'Joshi' Espinoza, Juan Carlos Lema, Loli Maiwa et Amaru Taki.

Enfin, je remercie Chopin Thermes par sa bonne disposition et Samia Maldonado de APAK.

j Yupaychani mashikuna !

Sommaire

Remerciements	1
Avant-propos	5
Introduction	6

CHAPITRE I – Plongeon *imbabureño*. Le peuple Kichwa, les Otavalos, leur histoire et leur culture

1. Situation géographique, politique, économique et sociale du peuple Kichwa à Imbabura	14
1.1 Emplacement géographique et organisation de la population	15
1.2 Brève approche d'oppositions sociales historiques : <i>Runas</i> , <i>mestizos</i> et <i>blancos</i>	18
1.3 <i>Mindalaes</i> : Dynamique de l'entreprenariat et transnationalisme	28
1.4 Enjeu contemporain : L'urbain vs le rural	38

CHAPITRE II – La place de la musique dans le noyau social

1. Définir la « tradition » à travers la musique	51
1.1 Fêtes rituelles du cycle agricole <i>Runa</i>	57
1.2 Cérémonies du cycle vital <i>Runa</i>	71
1.3 <i>Música raíz</i>	85
2. Le musicien <i>Runa</i> , devenir et l'être dans l'individuel et le collectif	94
2.1 Incorporation et transmission	94
2.2 Panoramique sonore : genres et situations de performance	105

CHAPITRE III – L'*Inti Raymi* : un cas d'étude ethnomusicologique

1. La fête et ses acteurs	125
1.1 L' <i>Inti Raymi</i> d'Imbabura : Faite par tous, fête pour tous	125
1.2 <i>Hatun Puncha</i> , syncrétisme culturel, maintien des valeurs identitaires	130
2. Les espaces de performance : praxis et conflits	135
2.1 Musique, danse et <i>cosmovisión andina</i> : l'événement des convergences privilégiées	135
2.2 Des espaces en interaction. Opposés ?	144

CHAPITRE IV – Au-delà de l'*Inti Raymi* : Musiques et perspectives dans l'arène globale

1. Dialogues interculturels	154
1.1 Otavalo, « ville monde »	154
1.2 Échanges et agencements technologiques	159
1.3 Institutionnalisation de la musique	166
2. Se construire/déconstruire à travers la musique	175
2.1 Musiques en fusion	177
2.2 Réinventer la tradition. La musique, un continuum...	184
 Conclusion	 191
 Annexes	 194
 Lexique	 208
 Table de figures	 211
 Table d'entretiens et séminaires	 213
 Références bibliographiques	 214
 Discographie sélective	 218
 Contenu Multimédia	 219

*¿En dónde escribir tu nombre,
Otavalo? ¿En qué pámpanos?
¿En qué heridas amapolas?
¡Ah, Otavalo! ¡Otavalo!*

*Te grabaré, sí, aquí, adentro,
donde siempre te he llevado,
en las raicillas del alma,
en mi pleno meridiano.*

*Y me abriré todo el pecho
y mi lírico costado,
a que todo el mundo lea
tu solo nombre, Otavalo...*

Gustavo Alfredo Jacomé
“Balada de amor a Otavalo”
Romancero Otavaleño I, 1967



Avant-propos

Cette étude qui traite sur les musiques d'un peuple autochtone du nord de l'Équateur, j'ai fini de l'écrire à Paris –en octobre 2019–, en regardant perplexe sur Internet les gigantesques protestations du peuple Équatorien en contre des mesures économiques impopulaires prises par le gouvernement du président Lénin Moreno et imposées par le Fond Monétaire International. Si j'en parle, ce n'est pas anodin car –sans pouvoir rentrer dans les détails– cette protestation déclarée « historique » qui a paralysé le pays pendant une douzaine de jours, fut principalement dirigée par l'ensemble d'organisations syndicales et politiques issues des peuples autochtones de l'Équateur. Cette effervescence sociale, où –comme c'est souvent le cas– ont convergé les milieux les plus défavorisés, s'est vue opprimée par une répression policière inouïe et sanglante. La violence explicite avec laquelle ont agi les services du « maintien de l'ordre » ainsi que celle venant des discours haineux prononcés par les niches sociales privilégiées –urbaines et blanches–, a rouvert des blessures coloniales que l'Équateur moderne (« Plurinational et Interculturel », selon la Constitution de 2008) avait peut-être cru avoir effacé du tissu social. Pourtant, supportant balles et coups de bâton, mépris social et préjugés racistes, *los pueblos indígenas* –car c'est comme ça qu'ils se définissent et ce avec fierté– ont marché pendant des jours depuis leurs communautés situées aux quatre coins du pays et, à base de cailloux, de cris, de musique et de danse ils se sont réunis à Quito par milliers.

Depuis la France, j'ai suivi –en temps réel– la résistance de nombreux amis *indígenas* originaires de la vallée d'Imbabura, en communiquant avec eux via les Réseaux Sociaux. C'est en résistant au « capitalisme sauvage » et revendiquant le droit à une qualité de vie digne pour tous, que ces milliers de personnes ont réussi à faire monter la pression jusqu'à la dérogation totale des mesures prises par le gouvernement. Cette victoire –partielle du point de vue politique– me semble, par contre, représentative des luttes historiques des autochtones de l'Équateur. Connaissant les conditions précaires et la marginalisation socio-culturelle qu'ont subi nombre de ces *pueblos indígenas*, je ne peux que saluer avec émotion tous et chacun de ces manifestants qui –tout en étant eux-mêmes victimes de fragmentations identitaires causées par des hégémonies culturelles– ont su rassembler, torse nu, les diverses identités sociales pour revendiquer un bien-être commun. Vivement le jour où l'ensemble de la société équatorienne se penche avec la même conviction fraternelle, libre de préjugés obsolètes, envers ces *pueblos indígenas* et leur vécu, leurs paroles et leur patrimoine culturel.

Ceci n'est pas seulement une urgence, c'est ce qui est juste.

Introduction

En 2016, s'est présentée l'opportunité de partir à l'étranger dans le cadre de mon Master en Anthropologie de la Musique et de la Danse. Le choix était vaste mais le conflit interne fut court : j'ai pensé à mes racines, à ma propre origine biculturelle, mes expériences de vie au Chili, en France et en Équateur. Je me suis décidé par ce dernier.

Or, celui-ci était un Équateur lointain, celui de mon enfance à Quito. Celui des livres et des photos que ma mère m'avait jadis montré, quand elle travaillait pour la sauvegarde des territoires ancestraux des peuples autochtones de la forêt amazonienne. D'un coup j'ai eu le souvenir de la jeune femme qui nous gardait moi et ma sœur quand nous étions petits. Juanita de son prénom, elle portait le nom de sa ville natale : Otavalo. Ne parlant que peu d'espagnol, cette femme Kichwa était douce et gentille et le mystère que signifiait pour moi sa culture est restée dans ma mémoire. C'est ainsi que vingt ans après, Otavalo réapparaît dans ma vie.

En vue de mon voyage j'ai donc commencé à chercher ce qu'il en était de cette culture. Je ne connaissais que leurs artisanats textiles qui font le tour du monde et quelques airs de musique (des vinyles et des albums des années 1990) qui font les étagères d'amis amateurs de ladite « musique andine ». Ce n'était qu'en cherchant de la littérature spécialisée que je me suis rendu compte de l'amplitude du phénomène : Otavalo n'est pas une contrée perdue au milieu des Andes. J'ai d'ailleurs trouvé une quantité énorme de livres et d'albums photographiques de tous ces touristes et chercheurs qui y sont passés depuis les débuts du siècle dernier.

J'ai également navigué sur Internet et, à ma grande surprise, j'ai trouvé tout un univers mais –là– non pas exposé par des étrangers mais par les Kichwa eux-mêmes. Des dizaines, voire des centaines de vidéoclips de musique et de danse, pullulaient sur les Réseaux Sociaux, produits des fois avec des technologies de pointe. Ces musiques et la façon dont elles étaient montrées, diffusées, m'ont impressionné. Dans ces vidéos il y avait quelque chose d'étrange pour mon regard ingénu. C'était cette esthétique très organique, des fois naïve, mais au même temps dotée d'expertise dans les techniques de la production audiovisuelle. La qualité des musiques, et ses mélanges avec d'autres genres musicaux commerciaux occidentaux me semblaient assimilés d'une rare naturalité. La complexité des éléments culturels et identitaires qui étaient mobilisés à travers ces vidéoclips dépassaient largement l'imaginaire simpliste que j'avais –à l'époque– de ce peuple d'autochtones des Andes. Toutes ces informations m'ont fasciné car, étant moi-même musicien, vidéaste et amateur des nouvelles technologies, je voyais Otavalo comme un endroit foisonnant de dialogues entre la culture locale et le monde extérieur.

C'est ainsi que je pars habiter six mois en Équateur, entre mars et septembre 2016. Celui-ci fut le premier (et le plus long) de plusieurs voyages, car depuis j'y suis retourné de manière intermittente entre 2017 et 2019.

Ne connaissant personne lors de mon arrivée à Otavalo, je me suis vu dans l'obligation de trouver un logement temporaire. Comme je voulais absolument faire connaissance avec des gens locaux, j'ai décidé de chercher sur le site web d'hébergements particuliers AirBnB. La grande quantité d'annonces que j'ai consulté en dit beaucoup sur le rapport qu'ont les habitants de cette ville avec les nouveaux outils technologiques. Ceci n'est d'ailleurs pas réservé aux zones urbaines car même dans les communautés rurales qu'entourent la ville il y avait une offre de logements considérable. Celui que j'ai loué était situé dans une communauté rurale à environ trois kilomètres du centre-ville d'Otavalo. La maison, entourée de champs de maïs, était grande et d'une architecture moderne.

Le premier soir, j'ai été accueilli par un jeune homme Kichwa appelé Alvaro et sa compagne, une jeune femme franco-allemande. Alvaro était musicien ce qui nous a rapidement rapprochés. Pas plus tard que le lendemain, j'avais été introduit à tous les habitants de la maison, et notamment à la mère de famille, María Campo Lema. Cette femme *otavaleña* d'une soixantaine d'années m'avait proposé de louer une chambre pour mon séjour, ce que j'ai accepté volontiers. Petit à petit et de manière naturelle j'ai commencé à m'intégrer aux dynamiques quotidiennes de cette famille. Ma nationalité équatorienne fut un élément à ma faveur, du fait que je n'ai pas été vu comme un « *gringo* ». À ce propos, même l'espagnol –qui était la langue de prédilection pour communiquer avec les étrangers– fut remplacé par la langue vernaculaire dont j'ai été obligé d'apprendre les bases.

J'ai noué une relation particulièrement proche avec Alvaro. C'est lui qui m'a introduit à la musique locale, m'apprenant des mélodies à la guitare et aux flutes de pan. Il m'a aussi présenté tous ses amis musiciens. Sans même me rendre compte j'ai vite été entouré de musiciens actifs, des gens qui m'ont invité connaître leurs maisons, leurs familles, mais également leurs projets musicaux. Ce seront ces musiciens qu'éventuellement m'inviteront participer –en jouant et en dansant– aux célébrations de la grande fête du solstice de juin, l'*Inti Raymi*. Depuis, à chaque déplacement que je fais, je suis invité à participer dans d'autres fêtes rituelles. Ce sont ces connaissances qui m'ont permis de connaître nombre de villes et communautés rurales de la province d'Imbabura.

Mon expérience ethnographique s'est donc dessinée par elle-même, de manière multisituée. Mon travail en tant qu'ethnomusicologue s'est limité à respecter et garder une cohérence vis-à-vis de mon agenda d'activités prévues lors de ma préparation universitaire au voyage. En lien avec ma passion par les films documentaires, un projet capital de cet agenda était l'enregistrement d'archives audiovisuelles pour en faire un. Ainsi, avec des petits moyens j'ai pris avec moi du matériel pour capturer le maximum de situations musicales possible. Avec mon enregistreur numérique Zoom, en 2016 j'ai effectué un total de 11 entretiens (d'une durée moyenne d'une heure trente) à diverses personnes de la province, et 3 séminaires à Otavalo en 2019. Pour l'*Inti Raymi* de 2016 j'ai travaillé en collaboration avec mon collègue chilien Pablo Arroyo, avec qui j'ai pu effectuer une immersion intensive participant à divers événements de la fête qui ont été pris en vidéo. Tant le matériel des entretiens que les archives audiovisuelles ont été inclus comme piliers de ce travail de recherche, dans le but de valoriser la parole locale.

Autre source qu'a permis l'écriture de ce mémoire fut l'ensemble de travaux scientifiques spécialisés dans cette culture andine. La vaste panoplie de travaux disponibles, provenant de diverses sciences humaines et sociales, propose différentes approches méthodologiques et épistémologiques. Concernant l'histoire de la région, les conflits sociaux ont été traités comme conséquence des dynamiques de domination exercées par des hégémonies culturelles (Lalander 2009a et b ; Salomon 1978, 1986). Très vite on arrive au sujet de prédilection par les chercheurs, abordant les conflits liés aux phénomènes de globalisation. Dans cette catégorie j'ai aperçu deux tendances : une première qui propose des relations locales et globales amples, traitant des sujets comme le transnationalisme et les réseaux commerciaux dans l'arène globale (Kyle 2000 ; Meisch 2002) ; puis la deuxième qui aborde ces mêmes relations mais sur des cas d'étude particuliers (Back 2014 ; D'Amico 2014 ; Maldonado Ruiz 2004). Revenant aux études focalisés dans le local, et notamment dans l'univers symbolique et de la performance rituelle, il y a des très bons travaux sortant de plumes étrangères (Butler 2006 ; Wibbelsman 2009), mais aussi une littérature sélecte produite sur place (Cachiguango 2006). Suivant cette ligne, on retrouve toute une série de travaux qui portent sur les diverses festivités comprises dans le calendrier annuel des Kichwas d'Imbabura, et la manière dont elles évoluent avec l'arrivée des institutions modernes (Huarcaya 2014 ; Tuaza 2017 ; Voirol 2009, 2018 ; Wibbelsman 2009). Finalement, en ce qui concerne la musique, la danse et l'organologie se trouvent des travaux publiés par des ethnomusicologues locaux (Coba Andrade 2015 ; Mullo Sandoval 2009 ; Peña Mosquera 2016) et internationaux (Hill 2016 ; Kockelman 1989 ; Schechter, 1983, 1992 ;

Vallejo 2014). En règle générale, une partie importante de ces publications prends une approche interdisciplinaire, établissant des dialogues entre les différentes situations étudiées.

En me focalisant personnellement en particulier dans l'exécution, la production et la diffusion musicale locale, je ferais le lien entre la « tradition » et la globalisation révélant une suite d'adaptations qui vont être source de conflits mais aussi d'identités nouvelles.

Dans ce travail ethnographique fondamentalement ethnomusicologique, j'ai rassemblé toutes les musiques exécutées et produites par les Kichwa d'Imbabura dans une catégorie large et flexible : « les musiques *Runa* ».

La signification au sens large du vocable vernaculaire *Runa* sers à désigner celui qui est Kichwa –homme/femme– et donc sers à le différencier de celui qui ne l'est pas. Or, une autre définition issue des sphères intellectuelles locales établi qu'un *Runa* est « celui qui actionne avec force et sagesse par ce qu'il a hérité » (Cf. Tinkunakuy – Centre spécialisé de linguistique et philosophie Runa). Autrement dit, peut être *Runa* non seulement celui qui en est né biologiquement, mais aussi celui qui vit en incorporant les valeurs des *Runa*. En effet, dans le discours des porteurs du savoir et des traditions, il existe trois dimensions qui construisent leur identité :

- Valeurs *Runa* : le *Runa Kawsay* (Vivre *Runa*) ; le *Sumak Kawsay* (Bien vivre. Perspective de bien-être social) ; et le *Vida Maskay* (la vie de commerçant migrant).
- Trois mandats de comportement individuel en société (l'être social) : *Ama Killa* (ne sois pas feignant) ; *Ama Llulla* (ne ment pas) ; *Ama Shuwa* (ne vole pas).
- Trois principes structurant une société unie dans le travail et le dialogue (revendication socio-politique) : *Shuk shunkulla* (un seul cœur) ; *Shuk yuyaylla* (une seule pensée) ; *Shuk makilla* (une seule main).

En constatant cette sémantique complexe, j'ai abordé ces musiques *Runa* –qui sont également les musiques des *Runas*– en tant que faits musicaux et faits sociaux. En reprenant la notion de « fait musical total » que propose Jean-Jacques Nattiez –en s'inspirant du « fait social total » de Marcel Mauss– (2004 : 55), je mets en rapport les stratégies poétiques et les stratégies esthétiques de ces musiques et le « vécu des êtres humains et leur expérience du monde » (*ibid.*). Ainsi, grâce à cette mise en interaction entre le musical et le social, j'ai pu esquisser deux problématiques principales où la musique sers comme agent de dialogue. D'une part j'ai réalisé l'existence d'une forte tendance revendicatrice –par une prise de conscience et par l'ouverture de nouveaux espaces institutionnels– qui cherche à reconstruire des identités

fragmentées en résinifiant ce qu'est d'être *Runa* dans l'Équateur du XXI^e siècle. Puis, d'autre part je montre leur singulière relation avec l'arène globale, conséquence de leur tradition migrante toujours à la recherche d'une extension des réseaux marchands nationaux et internationaux.

C'est dans ce cadre d'interactions que vont se modifier l'ensemble d'expressions culturelles locales. Là où on craint un *melting pot* qui finirait par anéantir les singularités sociales et culturelles des *Runa*, apparaissent des nouvelles formes musicales qui véhiculent l'effet contraire. Par la préservation ou la fusion des musiques dites « traditionnelles », les acteurs concernés vont inscrire leurs pratiques ou productions dans une logique identitaire, générant des actions et des effets qui traverseront le tissu social. Au levain de la révolution du numérique et avec une introduction substantielle des nouvelles technologies –donc des nouveaux instruments de musique, de nouvelles techniques instrumentales et la création de nouveaux codes musicaux–, cette étude cherche à légitimer la valeur et les processus de ces musiques souvent marginalisées.

Dans ce sens, les fusions des genres emblématiques du répertoire musical *Runa*, émergent dans une situation de crise, ce qui rend davantage important le fait d'en porter un intérêt. On pourrait ainsi les considérer comme les indices d'une « jeune musique », telle que définie et légitimée par l'ethnomusicologue Julien Mallet :

« Travailler sur les musiques actuelles, les “jeunes musiques”, ce n'est pas nier l'importance de leur histoire, mais aborder les sociétés trop souvent caractérisées comme “exotiques”, “sous-développées” ou “en voie de développement”, en leur faisant un crédit égal à celui fait par les ethnologues ou les sociologues aux sociétés occidentales : celui d'être des sociétés contemporaines, même si cette contemporanéité se décline différemment dans les deux cas. » (Mallet 2009 : 9-10)

Quand j'écris « ¡Esto es música *Runa*! » je me réfère à l'élan revendicateur avec lequel mes interlocuteurs *Runa* définissent ces musiques qui leur appartiennent. Or, faut-il encore comprendre quelles sont les dynamiques d'évaluation qu'ils utilisent pour les définir comme telles. Dans le terrain aux frontières poreuses de la globalisation, les pratiques musicales seraient des outils capables de clarifier des interactions révélatrices entre le local et le global, posant les bases d'une identité collective. Sont-elles un moyen privilégié pour faire dialoguer les conflits culturels et identitaires des Kichwa d'Imbabura en étant « faits musicaux, faits sociaux », capables de transformer et de se transformer donc de (re)construire les discours locaux dans un monde technologique, globalisé et changeant ?

Afin de mieux appréhender les manières par lesquelles se construisent ces interactions, il est nécessaire de se pencher, dans un premier temps, sur les conditions d'existence de la population Kichwa. En parcourant l'emplacement géographique et l'organisation de la population, j'établirai un tableau général de la diversité des expériences Kichwa de la province d'Imbabura. Par un bref détour historique, je ferais une approche aux conditions d'existence de ce *pueblo indigena* face à des oppositions sociales qui les ont dominés et marginalisés. Prenant en compte leur tradition migrante, je m'attarderais également sur les dynamiques transnationales de commerce des Kichwa-Otavalos, pour finir par constater les oppositions générées par une tension montante entre l'urbain et le rural. Dans un deuxième chapitre, l'analyse de la musique dans le noyau social permettra par son biais de faciliter une définition de la notion de tradition et de consolider sa pratique comme un moyen de situer le musicien *Runa* dans l'individuel et le collectif. Puis, me basant sur mon immersion ethnographique durant la fête de l'*Inti Raymi* en 2016, je proposerais une analyse ethnomusicologique la plaçant comme l'évènement des convergences privilégiés tout en décrivant ses acteurs, leurs pratiques et leurs divers espaces de performance. Enfin, soulevant des perspectives dans l'arène globale, je plongerais dans l'Otavalos contemporain –capitale interculturelle de l'Équateur–, où transitent des dialogues interculturels à travers des pratiques musicales en synthèse avec les nouvelles technologies, qui illustrent le paradigme de la construction identitaire dans un monde en constante évolution.

Note 1 : les termes en espagnol ou en kichwa qu'apparaissent en italique suivis d'un « * » se trouvent dans le lexique.

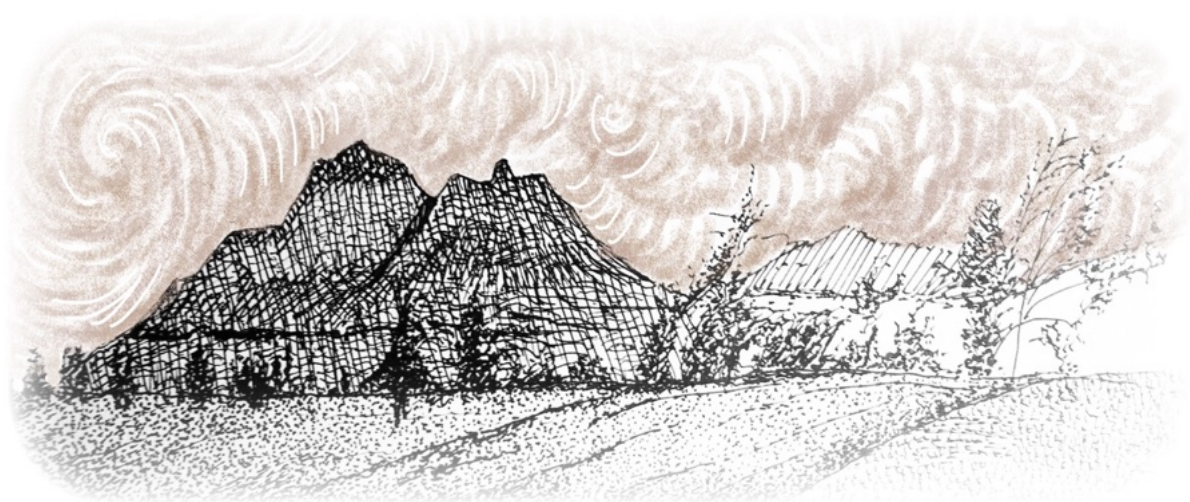
Note 2 : tous les groupes de musique *Runa* nommés dans ce travail se trouvent listés et cartographiés en annexe (voir A.2 et A.3).

Note 3 : tous les instruments cités dans ce travail ont été listés, décrits et situés aux pratiques locales en annexe (voir annexe A.4).

Note 4 : l'ensemble des extraits d'entretiens cités ont été transcrits dans leur langue originelle et n'ont pas été traduits au français afin de garder le sens d'origine des phrases. Toutes les autres citations ont été traduites personnellement de l'espagnol (TPE) ou de l'anglais (TPA).

CHAPITRE I

Plongeon *imbabureño*. Le peuple Kichwa, les Otavalos, leur histoire
et leur culture



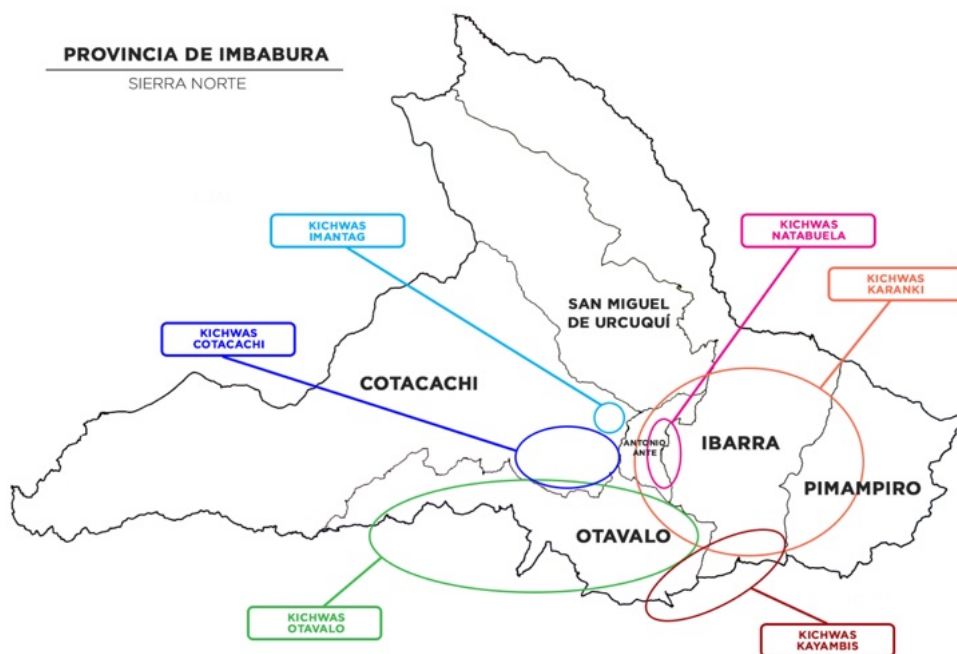


Fig. 1 et 2 – Cartes de l'Équateur et ses provinces et de la Province d'Imbabura et ses populations indigènes.

1. Situation géographique, politique, économique et sociale du peuple Kichwa à Imbabura

Depuis mon arrivée –en tant qu’ethnomusicologue– en Équateur, j’ai forcément côtoyé directe ou indirectement des groupes de touristes qui ont été séduits par la beauté du pays. La province d’Imbabura est incontestablement un des joyaux touristiques de l’équateur. Imbabura prend son nom du majestueux volcan homonyme situé entre Otavalo et Ibarra. Celui-ci culmine à 4630 mètres d’altitude. Les frontières de la province marquent des limites du territoire de la nation Kichwa.

Ici cohabitent actuellement quatre, voire six, des 16 peuples autochtones et indépendants qui conforment cette nationalité. *Kayampis*, *Karankis*, *Natabuelas*, *Kutacachis*, *Imantags* et *Otavalos* vivent dans ces terres qui sont, de leurs propres mots, « ancestralement » les leurs. Malgré leur commune appartenance aux cultures andines, chacun de ces peuples garde des particularités. Ces populations sont conscientes et fières de ses distinctions dont on retrouve l’expression dans les objets d’artisanat et des expressions culturelles propres à leur tradition, afin d’attirer l’œil d’autrui.

L’étude qui suit est centrée sur la ville d’Otavalo et ses alentours. En premier je présenterais quelques aspects géographiques, démographiques, et portants sur l’organisation sociale. Dans un deuxième temps, une brève analyse permettra de mettre en évidence les strates sociales, les conflits sous-jacents qui les opposent et dont l’origine remonte parfois à l’époque coloniale. Par la suite, je continuerais en dessinant le portrait du *Runa mindalae** : le commerçant voyageur qui romps les paradoxes de frontières poreuses, qui dépasse les limites imposées et s’enlace avec les cultures du monde et le développement technologique. En dernier, je m’aventurerais dans un diagnostic qui prétend, prenant peine de ne pas tomber dans un clivage réducteur, défricher l’un des grands enjeux locaux contemporains ; celui qui met en évidence les conflits entre une certaine réalité urbaine (*privilégiée ?*) et une autre rurale (*marginalisée ?*).

1.1 Emplacement géographique et organisation de la population

C'est sur les hautes terres des plateaux du nord de la région andine de l'Équateur –localement appelée *Sierra*– et à peu près de cent kilomètres de la capitale Quito, que se situe le canton d'Otavallo. Sa population –110.400 habitants approx. – est une des plus importantes de la province d'Imbabura, sa division administrative supérieure¹.

Actuellement, Otavallo est démographiquement divisé en deux types de populations : urbaine (40,3%) et rurale (59,7%). Une subdivision administrative sectionne le canton en *parroquias** (Esp. paroisses), dont deux urbaines et neuf rurales². Ces *parroquias* sont, elles, habitées principalement par les *Otavalo*s³ l'un des 16 peuples *indígenas* andins appartenant à la nationalité Kichwa⁴.

En ce qui concerne les aspects linguistiques les choses ne sont pas si claires. Selon Juan de Velasco (1727-1792) la langue vernaculaire locale serait le fruit d'une hybridation résultant de l'arrivée des communautés pre-inkaïques *Caras* (provenant de la côte Pacifique, actuelle province de Manabí) dans les hauts plateaux de la *Sierra Norte*. Les *Caras*, sous le commandement de leurs chefs de guerre appelés *Shyris*, auraient dominé les peuples des hautes terres du nord, les *Kitus* ou *Cayapas*, répandant ainsi leur langue native qui trouve sa matrice dans la famille des langues Macro-Chibcha (ses racines les plus profondes situées sur l'actuel territoire d'Amérique Centrale et la Colombie). Ainsi, ces deux peuples et leurs langues auraient maintenu un dialecte qui, peu de temps après, s'aurait vu affecté par un autre grand événement : l'arrivée des Inkas dirigés par l'Inka Túpac Yupanqui vers les années 1460 et les campagnes de conquête menées par l'Inka Huayna Capac –son fils successeur– entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle (où il s'en sort vainqueur se mariant avec la princesse Paccha Duchisela, fille

¹ Voir Fig. 1

² Source web : GAD Municipal del Cantón Otavallo, <http://www.otavallo.gob.ec> (consulté le 20 mai 2019)

³ Je fais une différence terminologique entre « *Otavallo* » comme appellation ethnique et « *otavaleño.a* » comme gentilé de tous les habitants du canton Otavallo, sans distinctions raciales, économiques ni sociales.

⁴ Selon le Conseil de Développement des Nationalités et Peuples indigènes de l'Équateur (CODENPE), en Équateur il y a 14 nationalités *indígenas* présentes dans les trois régions du pays (*sierra, costa* et *oriente*). D'après le recensement de 2010, La République de l'Équateur compte un total de 1.018.176 *indígenas* sur un total de 15,74 millions d'habitants. Chaque nationalité conserve sa langue et sa culture. Il y a aussi des personnes au sein de la nationalité Kichwa qui conservent leur identité, conformément à leurs coutumes, leur dialecte, leur situation géographique et leurs activités économiques.

du dernier *Shyri*). Ceci serait à l'origine d'une nouvelle fusion linguistique avec le *Quechua Chinchay* provenant de Cuzco ou Ayacucho, dans l'actuel Pérou.

De nos jours les Kichwa-Otavalo parlent spécifiquement une variante des divers dialectes septentrionaux de la langue originaire inkaïque, le Quechua IIB-C (ISO 639 : qvi), appelé *Kichwa des Hautes Terres d'Imbabura*. Le nom vernaculaire qui lui est donné –et que j'emploie pour m'y référer– est : *Runa shimi** (K. langue/parlé de l'humain).

Selon le recensement de 2010, Imbabura est la deuxième province avec le plus de population *indígena* rurale à l'échelle nationale. Avec une moyenne de 84.500 habitants, une grande partie habite à Otavalo⁵ et se situe davantage dans les zones montagneuses rurales. À part les Otavalos, d'autres peuples Kichwa vivent dans cette province : *Kayampis*, *Karankis*, *Natabuelas*, *Kutacachis* et *Imantags*⁶. Il est important de noter que ces autres peuples –malgré leur caractère minoritaire– participent à toutes les manifestations socio-culturelles des Otavalos et *vice-versa*. Malgré le sentiment d'appartenance à une communauté spécifique, la proximité géographique et le dialogue permanent entre les groupes tend à brouiller les limites des cultures. Ce phénomène de synthèse existe dans bien d'autres aspects socio-culturels des Kichwa-Otavalo. Je l'évoquerai plus en détail par la suite. Les pratiques cérémonielles-rituelles, les techniques de marché (pour l'artisanat) ou les expressions musicales et dansées participent à cette dialectique interculturelle.

Le reste de la population du canton se concentre dans les zones urbaines. On y distingue d'une part une importante population *mestiza** (Esp. métisse) et d'autre part un groupe minoritaire de *blancos** (Esp. blancs). Je préciserais ultérieurement ces distinctions. Finalement, comme dernière et plus petite subdivision à l'échelle administrative, les *indígenas* se regroupent créant des *llaktas/ayllus*⁷ (K.) ou *comunidades* (Esp. communautés). Selon Mario Conejo –premier maire local d'origine *indígena* Kichwa-Otavalo, exerçant mandat entre 2000 et 2014– en 1998

⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Otavalo> Site web consulté le 25 février 2019

⁶ Voir Fig. 2

⁷ Selon Nathan Watchel cité par Emmanuel Terray « 'l'Ayllu' constitue à l'échelle locale le noyau fondamental autour duquel se cristallise la survie des traditions *indígenas* dont la forte cohérence est assurée par les liens de réciprocité et de parenté qui unissent ses membres » (« La vision des vaincus et le silence des dominés », in Nathan Watchel. Histoire et anthropologie [« Les actes »], 2016). Suivant mes informations ethnographiques, dans ce travail je m'accrocherai au terme local de *llakta** pour désigner le territoire communautaire (*la comunidad*), et au terme d'*ayllu** pour définir un noyau familial au sein de ce territoire.

il y en avait environ 157 dans le canton⁸. Le terme *llakta* renvoi à un système d'organisation socio-politique trouvant ses origines dans l'époque pré-inkaïque, et qui correspond à un modèle hiérarchique de type chefferie dirigé autrefois par un *cacique* (K. Chef guerrier).

Bien qu'en perpétuelle évolution, la vie quotidienne des *indígenas* dans leur *llakta* reste fondée sur des valeurs propres au discours des traditions. Les liens très forts avec la communauté se traduisent par un ensemble de droits et de devoirs ; ils sont à la base d'un sentiment d'appartenance et fondent un espace d'autogestion. Il est nécessaire de remarquer brièvement que durant toute la période coloniale, sous la domination de la couronne espagnole, les colons se sont emparés des terres (notamment dans l'aire andine dans le cas de l'Amérique du Sud) en s'y déclarant souverains. Par les impositions qu'il signifiait, le système d'*Haciendas* et *Obrajes*⁹ a supprimé tant les droits de propriété que les droits d'exploitation aux peuples autochtones. Ce n'est qu'après le vote de la Réforme Agraire, en 1964 (puis revotée en 1973) sous l'égide républicaine, que les *indígenas* se sont libérés de la servitude et ont pu progressivement regagner des droits sur *leurs* terres.

Ce n'est donc pas qu'à titre anecdotique que les habitants de la *llakta* Peguche –située à environ 4 km d'Otavallo– aient encore le souvenir de la lutte pour l'expropriation de l'Hacienda de Quinchuquí et ses alentours. Après six ans d'affrontements, en 1981 les terres récupérées par le « Banco Ecuatoriano de la Vivienda » (devenu aujourd'hui le Ministère du Logement) ont été vendues à bas prix aux *indígenas* et cela par parcelles de 300m².

Durant mon échange ethnographique en 2016, j'ai eu la chance de connaître le fonctionnement actuel d'une cellule administrative communautaire locale : celle de la *Fakcha Llakta*-Cascada de Peguche, ma *llakta* de résidence lors de mes déplacements à Otavallo.

⁸ Source : CODENPE. CONEJO, Mario *et. al.* « Los Quichua Otavallo: economía e identidad. EcuRunari » *Fondo Indígena*. 1998.

⁹ L'*Hacienda* était un énorme terrain privé, approprié par une famille riche durant la colonie, souvent liée aux personnes proches de la couronne et ses semblables. Ces terres sont exploitées quotidiennement par des *wasipunkus* (K. esclaves *indígenas*), travaillant dans l'agriculture et soumis à un système d'asservissement qui leur interdit l'accès à l'éducation et à la propriété privée. L'*Obraje* est un grand bâtiment, type atelier, appartenant à un patron où sont exploitées des matières premières pour la fabrication de divers produits textiles. Bien que les *indígenas* qui y travaillaient n'étaient pas forcément des esclaves, ils étaient exploités par le patron qui les forçait à travailler ou -avec un peu de chance- leur payait un salaire précaire.

Cristina Lema, fille de « *Mama** María » ma mère adoptive, avait été récemment élue, à ses 27 ans, vice-présidente du *cabildo** (Esp. conseil administratif) de la communauté. D'après l'explication qu'elle m'a donné de son travail, j'ai pu constater ce que Frank Salomon décrivait en expliquant que les problèmes communautaires trouvent leur solution grâce à des réseaux de solidarité, qui sont eux-mêmes relativement autonomes car basés sur des activités commerciales et agricoles locales (Salomon 1986 : 122 -123, cité par Cliche 1995 : 33). En plus de cela, mes expériences de participation aux nombreuses activités quotidiennes dans la sphère intime du foyer et dans les *minkas** (K. travail communautaire) m'ont permis de comprendre les différents statuts que peut acquérir un individu au sein de la *llakta* où il/elle réside. En effet, en dépendant de si la personne qui est propriétaire d'un terrain et d'une habitation participe activement aux appels aux *minkas* de la communauté, le statut de *comunero(a)** va lui être accordé, ou pas.

María Campo Lema –avec qui j'ai noué des liens privilégiés– est *comunera*. Ainsi, elle est toujours bien considérée dans les réunions administratives du *cabildo* et, tant elle que ses enfants, intègre les réseaux locaux d'entraide. *Mama* María fait même partie d'un collectif de femmes *Runa* nommé *Hatari Warmi* (K. Femmes Debout). Grâce à cette structure les femmes partagent leurs contacts pour dynamiser leurs réseaux touristiques et commerciaux. Cependant, des absences constantes et injustifiées aux appels de travail communautaire peuvent –des fois– se traduire par des pénalisations pécuniaires allant jusqu'à 10 dollars US *per capita*.

Cette réalité administrative autonome est transversale dans l'ensemble des villages et centres urbains de la vallée d'Imbabura. Elle est le résultat de longs et nombreux processus historiques. Mais d'où viennent ces processus qui témoignent des conflits vécus par les peuples autochtones des Andes équatoriens contre les cultures dominantes qu'ont envahi leurs territoires en les subordonnant pendant plus de cinq siècles ?

1.2 Brève approche d'oppositions sociales historiques : Runas, mestizos et blancos

Dans un premier temps je traiterai des transformations sociales et politiques entre l'arrivée des Inkas et aujourd'hui. Je reprendrais pour cela quelques éléments historiques de l'Équateur en concentrant mon regard sur la province d'Imbabura. Je traiterai par la suite les grandes phases de domination qu'ont connu les peuples autochtones de la région nord-andine de l'Équateur. Nous comprendrons ainsi les dynamiques sociales à l'œuvre pour l'adaptation

ou la survie de la culture des Kichwa d'Imbabura à travers les longues périodes de domination¹⁰. Un tel aperçu cherche à montrer ce qu'a vécu ce peuple, et comment ceci éclaire des éléments identitaires qu'interagissent dans l'ensemble des pratiques culturelles. Surtout ceux mobilisés par les pratiques musicales observées durant ma recherche.



Fig. 3 – Chronologie ethnohistorique d'Otavalo, 1460-2008

La domination Inka par Túpac Yupanqui –fils successeur de Pachacutec qui avait fondé l'Empire–, marque une première phase qui s'étend de la fin du XVe et le début du XVIe siècle. L'intégration de terres de la *Sierra* équatorienne au *Tawantinsuyu*¹¹ est le résultat d'une guerre qui a duré entre quinze et dix-sept ans ; la situation étant finalement stabilisée par des alliances entre l'Inka Huayna Capac et les grands chefs guerriers des peuples natifs (Coba Andrade 2015 : 88). Cette période qui s'étend sur moins de cinquante ans a fortement influencé les cultures pré-inkaïques du couloir andin de l'Équateur continental. C'est de là que vient l'introduction du *quechua* –la langue impériale du *Tawantinsuyu* (Salomon 1986 : 189, cité par Meisch 2002 : 21)–, l'adoption des déités inkas et des festivités rituelles liées au calendrier agricole (pour les solstices et équinoxes). A ce sujet, j'ai pu consulter certains extraits du corpus scientifique local, et il est souvent dit que –du peu qu'on sait– le culte héliolatrique et d'autres cultes envers des astres comme la lune, auraient déjà été pratiqués par les peuples *Caranquis* et *Kitus* qui habitaient la vallée d'Imbabura avant l'arrivée de l'Inka. Les pratiques d'aujourd'hui sont donc le produit d'un syncrétisme. C'est ce qu'on peut percevoir dans les célébrations –toujours accompagnées de musique et/ou de danse–. Ceci est particulièrement clair pendant la fête du solstice d'été, *l'Inti Raymi*, qui fut adopté et adapté sans résistance (Coba Andrade 2015 : 102).

¹⁰ Voir fig. 3

¹¹ Vaste territoire de l'Empire Inka, couvrant le couloir andin du río Maule (Chili) à San Juan de Pasto (Colombie).

Par ailleurs, l'Inka va s'assurer du profit économique issu de l'exploitation de ses nouvelles terres et va imposer des *mitas* : des prestations de travail à taxe tribulaire obligatoire. La stratégie expansionniste des inkas va se traduire par d'importants déplacements de populations vers des zones nouvellement conquises et parfois désertes. Ces populations, les *mitimaes**, contribuent à l'origine des pratiques syncrétiques qui caractérisent la région andine.

Ce qu'on connaît comme la ville de Quito, fut un endroit très important durant la dernière période du *Tawantinsuyu*. La cité –principal lieu de résidence de Huayna Capac– fut annexée en 1487. Étant sa ville natale, elle sera déclarée capitale de l'Empire par son fils Atahualpa quand il fut divisé par deux en raison du conflit de pouvoir avec son demi-frère Huascar, Inka de Cuzco. Ce sanglant conflit interne à l'empire Inka permet d'expliquer en partie la facilité avec laquelle les espagnols ont réalisé leurs conquêtes à partir de 1532.

Cette phase de l'histoire de l'Équateur qui s'étend jusqu'à l'indépendance (en 1830) marquera la plus longue période d'aliénation des peuples Kichwas des Hautes terres d'Imbabura. La domination des Espagnols et des missionnaires s'est basée sur des dispositifs de contrôle sur la population *indígena*. Une sorte d'esclavagisme permettant la mainmise sur les ressources naturelles ou les produits de l'artisanat (agriculture, manufacture de divers produits textiles, céramiques et métalliques ; les *Encomiendas*, les *Haciendas* et les *Obrajes*). Ces dispositifs ont eu une importance particulière dans la vallée d'Imbabura, qui, du fait de ses richesses culturelles et agricoles, fut fortement convoitée. A partir de l'année 1570 la couronne espagnole a repris le système de la *mita* inkaïque en exigeant une taxe sur le travail des *indígenas* (Meisch 2002 : 21). Après avoir nommé un premier corregidor pour le territoire d'Otavallo-Sarance en 1557, la couronne fonde le Corregimiento San Luis de Otavallo en 1613¹².

Avec les colons Espagnols arrivent aussi des nombreux éléments de leur patrimoine culturel matériel et immatériel qui vont rapidement se mélanger avec ceux des cultures autochtones. Malgré un savoir-faire d'héritage pré-inkaïque dans le travail des tissus, les Otavalos vont intégrer, par exemple, la laine et des nouveaux outils technologiques qui ont été introduits pour augmenter l'exploitation dans la production textile. En établissant une manufacture textile quasi industrielle au profit des colons, les Otavalos vont développer une culture marchande prospère.

¹² Situé exactement où se situe la ville d'Otavallo dans l'actualité.

Comme conséquent, les pratiques commerciales des *indígenas* durant la colonie vont également assimiler des façons-de-faire par l'influence des espagnols.

Par ailleurs, cette influence se traduira également par l'érosion des conceptions cosmologiques locales au profit du catholicisme. Dans le cas des Kichwa-Otavalo, un exemple précis illustre ces mutations : le remplacement des cérémonies rituelles du calendrier agricole *indígena* par des célébrations liées au calendrier et aux saints catholiques. Le solstice de juin devient la fête de *San Juan Bautista* (Esp. Saint Jean-Baptiste). Pour toutes ces célébrations ou d'autres à caractère plus intime, des pratiques musicales ont connu des évolutions par l'introduction d'instruments à cordes espagnols (Hill 2006 : 3-4)¹³.

D'autre part, c'est notamment durant la colonie que les principales distinctions et oppositions socio-raciales se sont développées entre *indígenas* et espagnols. Ceci serait le résultat des « changements démographiques intenses de toutes sortes dus à la confrontation et la fusion de populations de diverses origines » (Caillavet 2000 : 311) propres à cette période historique. Suivant une logique de distinction par la couleur de la peau, les *indígenas* définissent le colon espagnol comme l'*homme blanc*, ou tout simplement les *blancos* (Esp. blancs). Par le mélange croissant entre *indígenas* et *blancos* apparaît la notion de *mestizo*. Ce terme renvoie actuellement à une catégorie raciale floue et controversée qui désignerait localement celui qui n'est pas blanc, ni *indígena* de « pur-sang » (*ibid.* : 321). Juniper Hill propose une autre définition des *mestizos* ou *blancos-mestizos*, les présentant comme des « natifs hispanophones qui occupent généralement des positions politiques et socio-économiques plus élevées et qui s'identifient plus vigoureusement avec leur héritage espagnol » (2006 : 2. TPA). La forte opposition entre *Runas* et *mestizos* structurera profondément la troisième grande période de domination : le nationalisme républicain postcolonial.

L'année 1830 met fin à la période coloniale espagnole. Durant la deuxième moitié du XIXe et la première moitié du XXe siècle, le peuple Kichwa sera victime de l'exclusion systématique de toute sphère politique ou gouvernementale –comme ce serait le cas de d'une grande partie de peuples autochtones de l'Équateur et de l'Amérique Latine (Lalander 2009 : 107). La mise

¹³ Une analyse organologique exhaustive des instruments de la vallée d'Imbabura, suivant le système de classification proposé par Hornbostel-Sachs, est présentée en annexe. Pour toute référence instrumentale, voir A.4.

en place du système de péonisation des *wasipunkus**, légalise en République Equatorienne des conditions toujours proches à l'esclavage et cela durant 142 ans (Hill : 2). Il faudra attendre la mise en place de la Réforme Agraire en 1964 pour que les groupes ethniques originaires équatoriens puissent commencer à bâtir une place légitime dans la sphère institutionnelle. Comme le soulignent plusieurs chercheurs, suite à la Réforme Agraire, les peuples originaires se sont libérés d'une oppression externe majeure qui retenait le développement fluide d'une ou des « identité.s indigène.s » (Meisch 2002 : 203 ; Hill 2006 ; Lalander 2009 ; Huarcaya 2014).

Au cours de cette période, nombreuses associations politiques conformées majoritairement par des *Runas* se sont créées dans le but de revendiquer les causes *indígenas* : déprécarisation, action rurale, sauvegarde du « savoir ancestral », éducation bilingue, institutionnalisation, etc. (Lalander 2009 : 111). A l'échelle nationale je cite notamment la CONAIE (Confédération de Nationalités Indigènes de l'Équateur) créée en 1986, et en ce qui concerne le peuple Kichwa de la vallée d'Imbabura, la FICI (Fédération Indigène et Paysanne d'Imbabura) créée en 1975 et constituée par des jeunes dirigeants *Runas* d'Otavalo et du canton voisin de Cotacachi. Ce mouvement qui est considéré l'un des plus forts du continent américain (Lalander 2009 : 110 ; Huarcaya 2014 : 186) est soutenu par de nombreux intellectuels pour la plupart issus du mouvement indigéniste (Favre 2009), quelques-uns étant pourtant des *indígenas* éduqués.

La communauté rurale de Peguche, à l'est d'Otavalo, fut particulièrement active dans ces processus d'effervescence politique. Des groupes de musique et danse *indígenas* s'y sont formés à la fin des années 1960, 1970 et début des années 1980, avec des claires revendications identitaires et de repositionnement social. Parmi ceux-ci citons le Grupo de Danza Ñuncanchi Llacta (1967), Grupo Rumiñahui (1970), Conjunto Cultural Peguche (1972), Los Chaskis (1972), Taller Cultural Kausanakunchik (1976) ou le Grupo Obraje (1982).

*Tayta** Amado Lema est un musicien et artisan né à Peguche. Il fut membre fondateur des groupes Los Chaskis et Grupo Obraje, et m'a parlé sur les motivations qui ont poussé à leur création et à l'influence qu'ils ont exercé au niveau social et politique :

(...) ese grupo [Obraje], se conformaba de danza, música y teatro, y eso fue lo que empujó para que siga adelante lo que ahora conocemos como la FICI. Esa institución fue reforzada con nuestra música. (...) Entonces viendo todas esas cosas, ya nuestra generación empezamos a reunirnos para dar concientización a esa gente : no se debería trabajar de esa manera. Hay que hacer alguna petición, o si bien reclamar si es que es de reclamar. (...) Desde nuestro grupo Obraje, surgió ya la fuerza más poderosa con la cual logramos expropiar toda la hacienda de Quinchuquí-Peguche. (Entretien 2016)

C'est comme résultat de ce mouvement que le pays a été paralysé pendant 12 jours durant l'*Inti Raymi* de 1990. Durant ce « *Levantamiento Indígena* » des milliers d'*indígenas* de tout le territoire national se sont rassemblés à Quito pour demander un changement de constitution au président en charge Rodrigo Borja¹⁴. À long terme ce discours pour la construction d'un état inclusif, égalitaire et reconnaissant des droits des peuples originaires, a contribué –plus tard– au renversement de trois présidents de la république : Abdalá Bucarám en 1997, Jamil Mahuad en 2000 et Lucio Gutierrez en 2005 (*ibid.* : 111 ; *ibid.* : 185-186)¹⁵. De nos jours le peuple Kichwa-Otavalo est même identifiée comme un « berceau intellectuel du mouvement indigène national » (Lalander 2009 : 111).

L'effervescence de revendication sociale et politique propre au peuple Kichwa serait à l'origine d'un phénomène de « renaissance indigène auto-consciente »¹⁶ (Butler 2006 ; 393, citée par Huarcaya 2014 : 192). Celui-ci en rapport avec une nécessité urgente de démarginalisation et de renforcement de leur culture par la récupération, la revalorisation et la remise en place de leurs traditions de type rituel –comme les fêtes liées au calendrier agricole– et de leur patrimoine culturel matériel et immatériel (Lalander 2009 : 115 ; Huarcaya 2014 : 200). Ces revendications défendent donc ce que les Kichwa appellent le « *Runa Kawsay** » (K. mode de vie *Runa*). Or, ces relations historiques entre *Runas* et *mestizos/blancos* entraînent des tensions qui n'ont pas encore été résolues. Huarcaya explique que l'idée construite et mobilisée par les *mestizos*, qui plaçait les *indios* (Esp. indiens) au bas de la pyramide sociale, opère actuellement de façon inverse ; les *indígenas* prennent la Culture comme élément clé de cette revendication :

« L'indigénité auto-consciente implique la recherche, et l'articulation, d'une identité politique défiante, faisant de la culture quelque chose d'explicitement politique afin de contester la naturalisation de l'ordre social en termes de subordination indigène et de la dominance des non-indigènes. (...) [Une différence] est actuellement soutenue par les indigènes, qui soulignent qu'ils ont quelque chose que les [*mestizos*] n'ont soi-disant pas : une véritable culture fondée sur le lieu et la tradition millénaire. »¹⁷

¹⁴ Voir fig. 4

¹⁵ Suite au renversement de Jamil Mahuad et à cause de l'immense crise financière que traversait l'Équateur et un congé bancaire affectant tout le pays, l'état a adopté en janvier 2000 le dollar US comme monnaie nationale.

¹⁶ « Self-conscious indigenous revival ».

¹⁷ Huarcaya 2014 : 199. TPA.

À Otavalo tous les *Runakuna* (K. *kuna* = suffixe qui marque le pluriel) de plus de quarante d'ans que j'ai pu rencontrer témoignent du combat politique, économique et culturel qu'ils ont tenu pour réclamer leur droit à la terre, à la déprécarisation et au retour à leurs traditions « ancestrales ». Leur intention de récupérer cette identité et ces espaces de droit –fragmentés par la subordination–, se manifeste principalement autour des questions de gouvernance. Concrètement il s'agit souvent d'améliorer l'accès aux services publics et sociaux (de l'État) tout en gardant une certaine autonomie.



Fig. 4 – Levantamiento Indígena 1990, Tungurahua. Photo d'archive, journal La Prensa Chimborazo

La situation actuelle du peuple Kichwa-Otavalo en dit beaucoup de l'efficacité de ces combats. Durant l'année 2000, pour la première fois dans l'histoire de la province d'Imbabura, un *Runa* fut élu maire du canton Otavalo. Mario Conejo Maldonado, sociologue et politicien engagé dans les mouvements d'émancipation *indígena* des années 1990, remporte l'élection. Il exercera le pouvoir durant 14 ans (par la suite il est réélu à deux reprises). Son action est jugée positive par une grande partie de *Runas* avec qui j'ai échangé à ce propos. Les commentaires que j'ai récoltés dans des discussions informelles de rue tournaient souvent sur la modernisation et décoration remarquable du centre urbain d'Otavalo. Mais aussi sur la mise en place d'un bon système de recollection d'ordures ménagères dans les *parroquias* urbaines et quelques *parroquias* rurales, l'accès à un système de canalisation d'eau potable –notamment dans les zones urbaines–, et l'institutionnalisation des manifestations culturelles mobilisant ce qui est localement considéré comme de « tradition ancestrale ».

Ainsi, les grandes festivités comme l'*Inti Raymi*, le *Pawkar Raymi* et même maintenant le *Yamor*¹⁸ sont promus dans les espaces publics par des pancartes publicitaires géantes et cela grâce au soutien financier des pouvoirs publiques¹⁹. Ce mouvement va au même temps bénéficier de l'arrivée au pouvoir en 2007 de l'ex-président de la République, Rafael Correa. En 2008 le Président Correa fait adopter une nouvelle constitution –Cf. *Constitución de Montecristi*– selon laquelle la République Equatorienne est désormais un État Plurinational et Interculturel. Cette constitution renforce considérablement la reconnaissance des peuples autochtones. En particulier, l'un des principaux éléments à leur faveur est la déclaration des langues kichwa et shuar (parlée dans la région orient) comme langues officielles.

Dans mon cercle de connaissances, j'ai pu partager avec trois personnes qu'occupaient des postes dans la fonction publique, ou dans des institutions administratives : i.) Juan Carlos Lema, Kichwa-Otavalo d'une trentaine d'années, est en 2016 rattaché au Ministère de la Culture et du Patrimoine en étant l'actuel Directeur de Culture et Patrimoine de la Province d'Imbabura ; ii.) Pacha Cabascango, Kichwa-Kayampi du même âge originaire de la *Ilakta* de Pijal, est fonctionnaire de la municipalité de Cayambe ; iii.) Túpac Lema, Kichwa-Otavalo à peine plus jeune que les autres, occupe-lui un poste au sein de la Radio de l'Assemblée Générale de

¹⁸ Une description détaillée de l'ensemble de fêtes rituelles et publiques est faite dans la deuxième partie de ce premier chapitre.

¹⁹ Voir fig. 5 et 6

l'Équateur (en 2016). En somme, je démontre avec ces informations jusqu'à quel point la situation socio-politique concernant le peuple Kichwa-Otavalo a évolué au cours de la dernière décennie.

Lors du séminaire « Runa Taki » en février 2019 –auquel j'ai assisté–, Tayta Shayri Quimbo, musicien et « maître des savoirs andins », a insisté sur le rapprochement entre *Runas* et *mestizos* durant la deuxième moitié du XXe siècle.

Selon lui, les groupes de musique et de danse formés à Peguche pendant les années 1970 ont suscités de l'intérêt chez certaines familles *mestizas* sensibles à la culture *indígena*. Celles-ci ont parrainé ces groupes, ce qui s'est traduit par un soutien administratif, pécuniaire et qui a également contribué à en améliorer l'image face à un public non-*indígena*. Aujourd'hui, cette pratique de parrainage par un non-*indígena* est largement répandue à Otavalo :

¿Por qué hasta ahora la pareja indígena, la familia indígena hace padrinos a los no indígenas sean nacionales o extranjeros?... Y ya en ese tiempo [ndlr. 1970] se tenía esa tradición de buscar padrinos no indígenas para que ellos vinieran a engalanar o a elevar la categoría del matrimonio, en este caso. Entonces, también en los grupos culturales encabezaban mestizos. En el grupo Rumiñahui encabezaba la familia Hinojosa, todas las hermanas y los hermanos... Algunos de los hermanos inclusive llegaban a bailar. Y en el Grupo Peguche aparece la familia Rosero ; las hermanas Edith y Emilia Rosero. La señorita –en ese entonces– Emilia Rosero fue reina del Yamor. Con esa presencia de ser reina del Yamor logran que este grupo indígena sea aceptado para participar en actividades y presentaciones por Quito. (Séminaire 2019)

Je m'incline donc prudemment vers l'idée de l'existence d'une nouvelle forme d'interaction sociale où les conflits raciaux propres au traumatisme de la subordination, se réduisent par l'effondrement progressif des barrières qui ne permettaient pas aux uns d'accéder aux espaces privilégiés des autres. En fin, ce qui est certain c'est qu'historiquement, les événements culturels, politiques, économiques et sociaux ont influencé les Kichwa-Otavalo, inspirant des diverses adaptations de leurs façons de faire et ont attiré l'œil de nombreux et divers chercheurs par leur extraordinaire manufacture artisanale et le développement de leurs systèmes commerciaux qui caractérisent leur économie à l'échelle locale et globale.



Fig. 5 – Affiche de rue officielle de la fête du Yamor 2016



Fig. 6 – Prospectus officiels des diverses fêtes du calendrier agricole à Otavalo, entre 2008 et 2018

1.3 Mindalaes : Dynamique de l'entrepreneuriat et transnationalisme

Loin est l'image de l'Otavallo qui est montré par les surprenantes photos de John Collier Jr. et Anibal Buitrón lors de leur ethnographie dans les années 1940²⁰. La description que donne Barbara Butler en citant Buitrón, et qui décrit le marché central comme un « *outlet* d'indiens et *mestizos* où les uns vendent [des produits] aux autres »²¹ n'est plus que le portrait analogique en noir et blanc d'un village ancien qui n'est plus. Le centre-ville de l'Otavallo d'aujourd'hui, par ses longues avenues principales bordées de lampadaires style européen et des centaines de boutiques « *atrapa gringos* » (Esp. attrape touristes) –qui mettent en vitrine toutes sortes de pièces d'artisanat aux couleurs andins et d'instruments de musique divers et variés–, est un véritable espace cosmopolite. Chaque fois que je me balade par les boulevards touristiques (bondés de commerces) des rues principales *Bolivar* et *Sucre*, je croise sans exception des étatsuniens, des européens et d'autres latino-américains. Ces touristes *back-packers* qui rêvent de l'exotisme de « l'indien à plumes » cherchent à chicaner sur les prix des souvenirs de vacances à ramener chez eux. Les marchands autochtones bavardent entre eux en *runa-shimi* et en espagnol. Or surtout, le dialogue touriste-Runa dépasse souvent le bien connu « *one/five dollar* », et peut s'étendre sur une vraie conversation en anglais, italien ou même en chinois²².

Le peuple Kichwa-Otavallo est devenu une société où prédomine le commerce et l'artisanat ; tisserands et musiciens y pratiquent des migrations intermittentes (par périodes) qui créent des liens internationaux et qu'on ne retrouve ailleurs en Équateur que chez les Kichwa-Saraguros (à Loja). Gina Maldonado Ruiz, Kichwa-Otavallo spécialiste en sciences sociales, présente en 2004 une recherche intitulée *Comerciantes y viajeros. De la imagen etnoarqueologica de 'lo indigena' al imaginario del kichwa otavallo 'universal'*. Ce travail traite en profondeur sur l'image de ces migrants marchands, leur histoire, leurs méthodes et l'impact de leur activité dans toutes les strates de la société des Otavallo. Le terme vernaculaire de « *mindalae* » qu'il leur est attribué renvoi, selon Maldonado Ruiz, à la tradition *mindalá*, un « groupe élite [d'indigènes] spécialistes dans l'art du commerce et des échanges » (2004 : 68). Frank Salomon,

²⁰ Buitrón, Anibal ; Collier, John. *The Awakening Valley: A Photographic Record of the Indians of the Otavallo Valley in Ecuador (El Valle del Amanecer)*, Literary Licensing, Montana, 2013.

²¹ Butler 2006 : 198. TPA.

²² L'une de mes connaissances, Fabian Maldonado, entre ses vingt et trente ans avait passé quelques années en Chine et en Corée du Sud et savait même tenir une conversation simple dans ces respectives langues.

ethno-historien spécialiste des cultures autochtones des hauts plateaux andins, en fait la description suivante :

« Des organisations de *mindaláes* existaient aussi à Otavalo et à Quito. A la vérité, l'emploi uniforme dans toute cette aire hétérogène du terme de *mindalá* semble prouver que les diverses organisations *mindalá* constituaient un réseau interrégional unique indépendant de la caution de l'Empire. Ces *mindaláes* bénéficiaient aussi (...) de droits spéciaux de telle sorte qu'une étude comparative peut montrer dans ses grandes lignes les traits qui définissaient leur statut. Tout d'abord les *mindaláes* formaient un groupe organisé à part, distinct des autres catégories sociales (paysans, nobles, serviteurs ou étrangers) ; ils n'obéissaient pas un chef particulier (principal) mais à un *primus inter pares* (AGI/S Justicia 683 f° 829 v° : "Mindala que tiene cargo los demas") et n'avaient de comptes rendre qu'au chef supérieur de leur communauté d'origine. En deuxième lieu ils étaient exemptés d'obligations politiques usuelles comme les corvées, et ne devaient qu'un tribut spécial sous forme de biens précieux ; à Otavalo ces biens étaient "de l'or des couvertures et des *chaquiras* blanches et rouges" (Paz Ponce, [1582] 1965, p. 36). Troisièmement, ils étaient associés au trafic de biens de prestige, de provenance exotique, ainsi qu'à l'exportation de produits locaux vers des localités lointaines ; parmi les importations essentielles il avait de "l'or, d'argent, du sel et de la coca" (CVG/Q, 4a ser., vol. 18, p. 114) des *chakiras* et des vêtements. Il resterait à prouver que la résidence extraterritoriale régulière constituait un quatrième trait caractéristique. » (Salomon 1978 : 977)

Grace aux échanges internationaux, la population Kichwa-Otavalo a acquis reconnaissance sociale et pouvoir économique. Les *mindaláes* bénéficient d'une condition toute autre que celle des migrants habituels : ils jouent le rôle d'exportateurs et d'importateurs (commerciaux) de culture. Leur intégration au monde se fait par le biais du commerce d'artisanat, la musique et les réseaux qui en résultent (Salomon 1978, 1986 ; Meisch 2002 ; Maldonado Ruiz 2004). Pourtant, il serait normal de se poser certaines questions sur leur origine : d'où viennent-ils ? quand sont-ils apparus ? où vont-ils et comment font-ils leurs voyages ?

Lors de l'entretien que j'ai eu en 2016 avec mon ami Juan Carlos Lema –Directeur de Culture et Patrimoine de la Province d'Imbabura–, il m'a brièvement parlé sur son passé familial, m'expliquant qu'il venait d'une famille de *mindaláes* :

Mi mamá salió, creo que como a los seis años de Peguche (...) o de Otavalo. Porque mi abuelo era uno de los primeros viajadores Mindalae. Entonces el primer país al que viajaron los Mindalae era Colombia. Mi abuelo se quedó en la frontera. Ahí en una ciudad que se llama Ipiales. (Entretien 2016)

La Colombie fut en effet la première destination des migrants marchands *Runas*. Ceci semble tout à fait logique, puisque la distance entre Otavalo et Ipiales, ville colombienne frontalière la plus proche, est d'à peine 175km, ce qui ne représente même pas le double de distance qu'entre Otavalo et Quito. L'on note aussi qu'il n'y a pas de discrimination de genre pour être *mindalae*. Maldonado Ruiz confirme cette propension à la migration, elle précise que les premières familles *mindalae* se sont déplacées dans les années 1930 et 1940 à partir des communautés rurales de tisserands d'*Agato*, de *Peguche*, de *Quinchuquí* et de *La Compañía* vers le centre-ville d'Otavalo –encore semi rural à l'époque– (Maldonado Ruiz 2004 : 43). Les destinations internationales se sont par la suite étendues au large des pays du continent américain où l'on pouvait arriver avec des petits moyens, l'aéronautique étant encore un moyen de transport beaucoup trop chère : Brasil, Costa Rica, Venezuela, Panamá, Uruguay.

En 1949 Galo Plaza Lasso, alors Président de la République, grand allié des étatsuniens et connu par sa proximité avec les peuples autochtones d'Imbabura (car propriétaire et patron de l'Hacienda Zuleta, canton Ibarra), organise une mission de visite au siège des Nations Unies à New York. Il sélectionne une ambassadrice *indígena* : la jeune Rosa Lema originaire de Peguche, « dans le cadre de leur stratégie de développement, afin d'exhiber les 'Indiens intelligents' comme des 'attractions' permettant de susciter de la curiosité ethnique et de stimuler le tourisme naissant »²³. Malgré ses relents colonialistes, cette visite fut considérée comme un grand succès. Rosa Lema –accompagnée de ses deux enfants– toujours portant sa tenue traditionnelle fut même qualifiée de « princesse ». Ce voyage est le point de départ des relations fécondes qui ne tardèrent pas à s'installer entre Otavalo et les États Unis (EEUU).

Entre 1970 et 1980 commence ce qui a été localement appelé le *Boom Mindalae*²⁴, marqué par une croissance extrêmement forte du taux de migration. Avec la démocratisation du transport aérien, les destinations se sont encore élargies. Durant les années 1990 et 2000, les Kichwa-Otavalo –pris d'une sorte de *folie migratoire*– ont poursuivi leur voyages, seuls ou en famille. On parle de cette époque comme « l'âge dorée des *mindalae* », surement lié aussi à la prospérité que vivaient certaines économies européennes et des pays développés comme les EEUU, l'Australie et le Japon, et le succès que produisait l'attirant *exotisme* de la culture andine.

²³ Citation de l'anthropologue Linda D'Amico (2014 : 97). TPE.

²⁴ Au même temps que l'Équateur passait par son propre *boom* pétrolier.

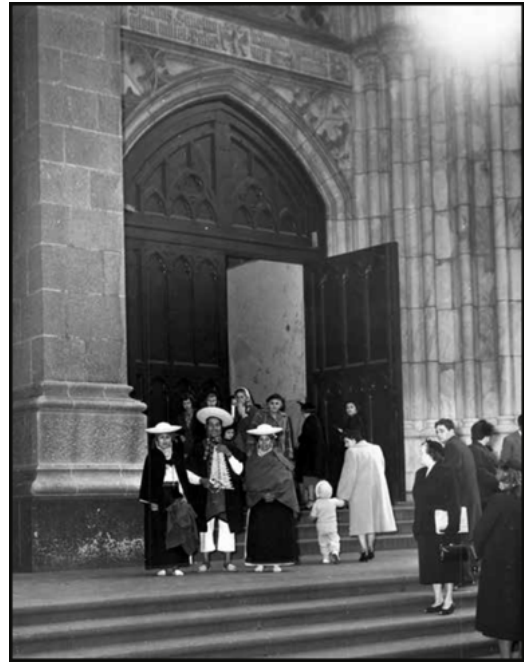


Fig. 7 – Rosa Lema à New York en 1949. Photos d'archive Fondation Galo Plaza à Quito

Sans vouloir ajouter d'autres détails sur l'histoire des *mindalae* il faut insister sur leur influence dans la société Kichwa-Otavalo contemporaine. La raison pour laquelle il est important d'insister sur ces voyageurs réside sur le fait que c'est bien cette tradition particulière, celle du « *vida maskay** » (K. chercher une vie), qui va se trouver à l'origine du phénomène de transnationalisation qui a donné un tournant aux structures sociales et culturelles du peuple Kichwa-Otavalo des 40 dernières années.

Des nombreuses publications ont traité la question de la transnationalisation chez les Otavalo (voir Meisch 2002 ; Maldonado Ruiz 2004 ; Hill 2006 ; Wibbelsman 2009 ; Back 2014 ; D'Amico 2014). Voici une définition proposée par le sociologue Alejandro Portes :

« [Transnationalisme se réfère] à l'existence de liens étroits entre les lieux d'origine et de destination des immigrants. Cette notion s'est étendue dans le cadre de l'expansion des nouvelles technologies de communication et de transport qui ont facilité le départ des migrants et a permis de développer un flux continu d'informations et de ressources, au-delà des frontières nationales conventionnelles. »²⁵

²⁵ Portes 2002 : 139. TPE.

Autrement dit, pour les Kichwa-Otavalo ceci se traduit par des connexions transfrontalières progressives réalisées par les migrants entre leur communauté d'origine et celles de destination. À différence du fonctionnement des multinationales ou des importantes entreprises globales dirigées par les états, ces relations sont non-gouvernementales, c'est-à-dire qu'elles fonctionnent comme des simples actions réalisées par les migrants pour le maintien de la communication et des réseaux commerciaux avec leur lieu d'origine. Les voyages ont lieu pour des durées limitées, souvent pas plus d'un ou deux ans (Meisch 2002 : 164-165). Actuellement on compte plus de dix mille migrants dans toute la planète. Les liens culturels ainsi noués expliquent les apports étrangers dans la culture locale qui seront intégrées (voire incorporés), et importés lors de leur retour à la *llakta*. Cela dit, il est donc nécessaire de montrer comment cet éventail d'éléments, venus d'ailleurs avec les *mindalaes*, interagissent avec les pratiques quotidiennes du peuple Otavalo au niveau du local.

Incontestablement l'endroit le plus célèbre du centre-ville d'Otavalo est son marché d'objets d'artisanat de diverse nature, situé sur la *Plaza de los Ponchos*²⁶. Là, le tourisme afflue et grâce au dynamisme commercial et artisanal des *Runas* on peut distinguer une relative prospérité économique (Hill 2006 ; 2 ; Meisch 2002 : 77-80). Par conséquent, je constate que ce peuple jouit aujourd'hui d'une reconnaissance à tous niveaux, national et international. Ceci répond à la capacité de développement urbanistique et aux améliorations économiques et sociales, notoires surtout à partir de 1970, et qui les placent actuellement comme la première économie à la tête de l'ensemble des 14 nationalités *indígenas* de l'Équateur (Lalander 2009 ; Windmeijer 2016 : chapitre 5).

Un jour du mois de septembre 2016, je me trouvais dans le studio d'enregistrement de mon cher ami Túpac Lema –excellent musicien–, et pendant l'entretien libre que j'avais décidé de conduire il m'a donné son avis sur la situation économique locale et le développement de la ville. Dans son discours, la musique et l'artisanat jouent un rôle capital :

Tu cuando llegas a Otavalo y ves un poco la infraestructura que se ha generado en la ciudad : los bancos, la arquitectura. Todo eso se debe mucho a la migración. Antes de que migraran los Otavalos, no existía ni una sola Cooperativa de Ahorro, ni un banco, creo. Entonces surge la migración y empiezan a aparecer los bancos, los edificios... ¿Y sabes con qué se capitalizó todo eso? Con música y artesanía. Con eso surgió Otavalo. Con música y artesanía. (Entretien 2016)

²⁶ Voir annexe A.2.

Reprenant les mots de Túpac, je vais me centrer par la suite sur l'importance de l'artisanat et le textile.

Ayant développé des pratiques agricoles basiques et des techniques de tissage dès l'époque pré-inkaïque (Caillavet 2000 : I), les Otavalos se sont vite spécialisés dans la production de textiles en laine et coton, et sont devenus les principaux tisserands de vêtements et autres tissus qu'ils fournissaient aux différentes cultures dominantes qui les ont exploités. Actuellement encore, le commerce textile demeure prédominant –pour les touristes bien sûr–. Mais pour les *Runakuna* également, qui se procurent les pièces vestimentaires du *churana*²⁷ –ou code vestimentaire traditionnel– à des prix souvent élevés mais aussi par des échanges informels (comme du « main-à-main »).

Chaque jour de l'année on peut voir une multitude de stands qui s'installent sur la *Plaza de los Ponchos*. On y trouve des *camisas* (Esp. blouses brodées), des *fachalinas* (Esp. châle) et des *anakis* (K. robe en tissu) portées par les *warmis* (K. femmes), des ponchos et chapeaux portés par les *karis* (K. hommes), et aussi une énorme quantité de vêtements typiques occidentaux mais tissés insérant des designs andins et des tissus brodés qui plaisent beaucoup aux touristes²⁸.

Ces adaptations sont le fruit du dialogue globalisé qu'entretiennent commercialement les Kichwa-Otavalos, et ont permis aux *mindalaes* de connaître des grands succès économiques à l'étranger. La maison où je demeure située à *Fakcha Llakta*, moderne, de trois étages et dotée des éléments caractéristiques du confort moderne (Cf. voir fig. 25 p. 82), a pu être construite grâce aux fruits du commerce de tissus, *sweet-shirts* en laine et d'*attrape-rêves* lors des voyages, en Italie et Nouvelle-Zélande, de la Mama María durant l'âge dorée des *mindalaes* (tout débuts des années 2000 dans le cas de cette maison).

²⁷ Voir fig. 8.

²⁸ Voir fig. 9 et 10.

LES CODES VESTIMENTAIRES OTAVALO
CHURANA

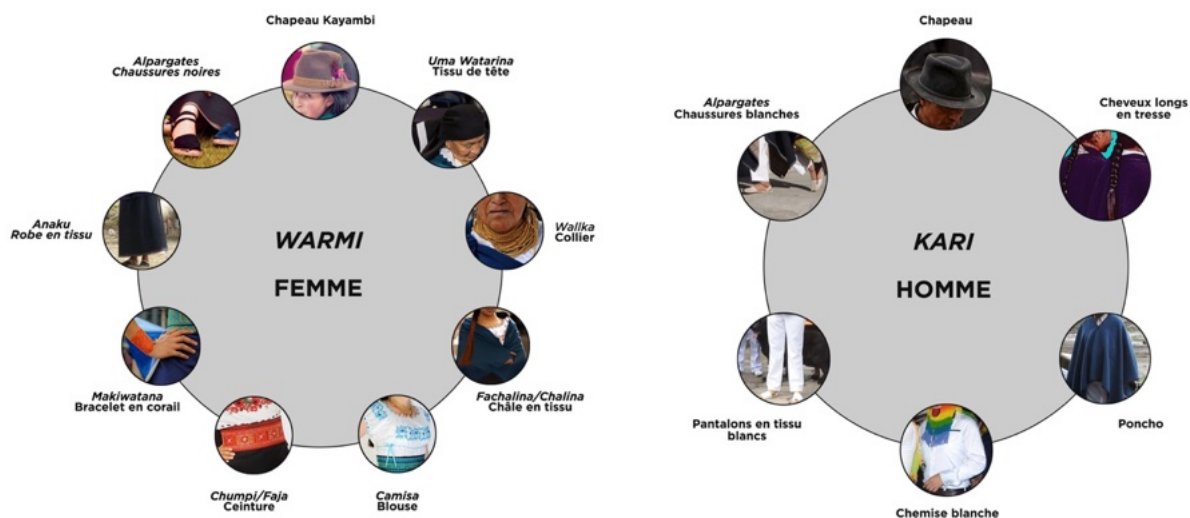


Fig. 8 – Churana. Les codes vestimentaires des Kichwa d'Imbabura



Fig. 9 – Panoramique de la Plaza de los Ponchos en week-end, Otavalo 2016



Fig. 10 – Postes de vente d'objets artisanaux, Plaza de Ponchos, Otavalo 2016

Faisant donc suite aux mots de Túpac, le patrimoine musical apparaît comme le deuxième grand élément exporté par les *mindalaes*.

A ce sujet, les travaux de Lynn Meisch (2002) et de Juniper Hill (2006) informent des premiers groupes de musiciens partant à l'étranger durant les années 1970, et de l'augmentation progressive du mouvement migratoire des musiciens *Runa* tout au long des années 1980 et 1990. Nombreux seront les *mindalaes* qui profiteront de l'intérêt grandissant porté dans le monde par la culture andine durant ces années.

Il n'est pas possible dans le cadre de ce travail de dresser un tableau complet des origines de ce développement musical. Soulignons cependant qu'il se déroule sur fond de guerre froide. Les EEUU font de leur possible pour combattre les surgissements de projets socialistes et communistes en Amérique et dans le dit « tiers-monde ». En Amérique du Sud des projets politiques de force populaire majeure s'installent ; entre autres : l'Argentine post-Péronniste jusqu'à 1955, la Revolución Cubana depuis 1959 ou le Chili de Salvador Allende et l'Unidad Popular en 1970. En accompagnant ces impulsions, de jeunes musiciens issus des grandes villes ont développé des mouvements artistiques originaux. Le *Folklorisme argentin* et la *Nueva Canción Chilena* surgissent comme des voix musicales du prolétariat latino-américain. Citons Violeta Parra, Victor Jara, Quilapayún (1965) ou Inti Illimani (1967), pour les plus politisés ; le groupe d'argentins Urubamba/Los Incas et Los Calchakis, fondés respectivement en 1956 et 1961 en France, les moins militants. Quoi qu'il en soit, ces artistes souvent « profondément imprégnés d'idéaux révolutionnaires au levain d'une gauche politique antimilitaire » (Hill 2006 : 8), ont été inspirés des mélodies des peuples andins.

Lorsque les dictatures militaires (financées par la doctrine *Monroe* étatsunienne) sont venues au pouvoir, ces artistes se sont exilés diffusant ces musiques dans leurs pays d'accueil. De là seront produites un grand nombre de productions phonographiques, et ces musiques seront aussi mises en scène, reprenant certains codes culturels des Andes (dont la façon de s'habiller et l'instrumentarium utilisé). Je ne voudrais pas paraître réducteur, mais il faut avouer que c'est donc ainsi que l'imaginaire andin –celui de l'indien au *poncho* en laine d'alpaca aux couleurs vives et une flute de pan à la main– s'est propagé dans l'esprit des occidentaux avides d'exotisme dans un monde assez bipolaire, sans internet, et baignant encore à petits pas dans la globalisation rampante.

Les musiciens *mindalaes*, venant directement d'un des noyaux de ces musiques en vogue, se sont installés dans des grandes villes européennes et étatsuniennes pour jouer ces « musiques

andines », et atteindre un certain niveau de célébrité. Ces voyages se déroulent dans des conditions précaires. Les *Runakuna* travaillent dans la débrouille. Mama María, ma mère adoptive, me racontait les conditions de vie lors de ses voyages et ceux des membres de sa famille : par manque de moyens ou tout simplement pour économiser l'on dormait souvent dans des petites chambres à plusieurs, des fois même à l'intérieur d'une voiture de location.

Francisco Maldonado, maître guitariste classique et producteur musical originaire de Peguche, s'est formé entre 1995 et 2010 à l'École d'Arts de Prague et au conservatoire de Pilsen (Autriche) où il sera ensuite professeur. Ayant été lui-même musicien en Europe il m'a parlé de ses expériences en tant que musicien andin dans les rues où –avec ses camarades *mindalaes*– ils faisaient la *manga** : « la *manga* c'est de jouer de la musique dans la rue par le simple fait de vivre et de profiter en la jouant »²⁹. A cette jolie description de la performance musicale ambulante, je rajouterai d'une part l'intérêt pécuniaire représenté par le passage du « chapeau », et d'une autre les particularités constituant l'ensemble de musiques jouées (produites de leurs échanges avec les répertoires *mestizos* équatoriens mais aussi avec d'autres musiciens migrants venant d'autres populations autochtones andines de la Bolivie et du Pérou). Ce sera d'ailleurs par cooptation avec l'ensemble de musiciens andins de rue –à cause des rudes conditions de mobilité en groupes nombreux, des intempéries de la rue et par ses bénéfices économiques– qu'est apparue la répandue performance du *pan-flute*³⁰.

En tout cas, l'idée de générer un modèle effectif de *business* en performant à l'étranger des musiques et des danses venant des profondeurs de la *llakta* a été une vraie devise pour les premiers groupes qui sont sortis se présenter à l'étranger. Citons par exemple le collectif de musique et danse Conjunto Peguche formé en 1972 qui, avec le groupe de danse Ñucanchi Llakta, a pu présenter son travail au Palacio de Bellas Artes à Ciudad de Mexico en 1976. Ce concert a eu une grande répercussion médiatique locale et leur a permis, quelques années plus tard, d'enregistrer un disque à la BBC de Londres. Cette formation a mis un terme à sa carrière par un spectacle à l'Exposition Universelle de Séville en 1992. Tayta Shairy Quimbo, qui en fut le directeur, raconte une anecdote qui montre bien le décalage entre la musique proposée par ces groupes et les représentations occidentales auxquelles ils se sont confrontés :

²⁹ Francisco Maldonado, entretien 2016. TPE.

³⁰ Flute de pan type *rondador* ou *zampoña*, mais ça peut être aussi une *kena*, jouée dans un espace public par une ou deux personnes maximum, accompagnées par un enregistrement *new-age* amplifié par un petit haut-parleur mobile.

En Alemania nos preguntan : ¿cuál es nuestro repertorio ?. Entonces nos ponemos a mirar y decimos : “Bueno, ahora es cuando nosotros como estamos en el exterior, la gente nos va a escuchar y nos va aceptar”. Vamos a cantar solo en Kichwa y vamos a tocar instrumentos indígenas : flautas, *pingullos*, *pakllas*... Vamos a hacer nuestros propios tambores. Vamos a buscar troncos de penco para hacer nuestros tambores. Y llegamos allá e hicimos nuestras propias bocinas, nuestras propias quipas, llegamos allá con instrumentos indígenas. Y allá la gente comenzó a aceptar... Lo único que ellos pedían era *El Cóndor Pasa*³¹... Y nosotros podíamos tocarlo, porque en ese tiempo si algún grupo no tocaba *El Cóndor Pasa*, no era representante andino. Entonces nos preguntaron "¿tocan *El Cóndor Pasa*?" Sí, respondimos. "Suficiente, bien entonces bienvenidos, aceptados". Entonces tuvimos que aprender *El Cóndor Pasa*. Lo tocamos, pero también nuestro repertorio.³²

Autre cas exemplaire est celui du groupe de *Runas*, Charijayac. Originaires de la *llakta* de Punyaro, ils ont fait carrière à Barcelone entre 1980 et 2000 (Meisch 2002 : 117), et tout comme le groupe plus contemporain Sisay –installés au Japon depuis 1994– ils sont un bon exemple de *mindalaes* ayant réussi respectivement une intégration réelle dans les marchés du spectacle étranger. Ultérieurement ce travail compte traiter en profondeur l’ensemble des relations et influences propres aux pratiques musicales locales et qui dérivent de cette dynamique de va et vient transnational.

La production textile et les pratiques musicales des Otavalos sont donc en rapport étroit avec cet ensemble d’éléments en contact avec les cultures étrangères, leur meurs, leurs avances technologiques, etc. Cette condition transnationale favorise un dialogue entre les processus issus de la globalisation et la (re)construction du *Runa*, chez soi et dans le monde. En citant Maldonado Ruiz : « le fait de voyager, tel qu'on peut l'observer, en plus d'être devenu un moyen pour améliorer économiquement les conditions de vie des Kichwas-Otavalos (pas seulement pour ceux qui vont et viennent ou ceux qui sont restés à l'étranger, mais aussi pour ceux ne sont jamais partis) s'est constitué comme un référent d'identité ethnique et culturel. Une culture que finalement a servi pour souligner la différence entre le *nous* et les *autres* » (2004 : 48).

³¹ Ce tube, étant à l’origine composé par le péruvien Daniel Alomía Robles en 1913 pour une œuvre théâtrale, sera reprise par le groupe de musique folklorique Los Incas vers les années 1960, le réintroduisant dans le répertoire joué par les nombreux groupes de folk andin de l’époque . En 1965, Paul Simon, célèbre musicien étatsunien écoute et devient fasciné par cette chanson. En 1970 le duo Simon & Garfunkel sors une reprise de la chanson, en faisant un énorme succès international de la dite World Music.

³² Tayta Shairy Quimbo, séminaire 2019. TPE.

1.4 Enjeu contemporain : Urbain vs rural

Diverses raisons ont contribué au développement remarquable de la ville d'Otavallo à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Dans son ouvrage publié en 2016, Jeroen Windmeijer souligne l'importance de la mise en service entre 1970 et 1990 de l'autoroute Panamericana³³. La durée du trajet entre Quito et Otavallo s'est vue réduite de sept à deux heures (2016 : 18). De ce fait, la ville connaît une expansion rapide, et passe d'un statut de semi-ruralité à celui de « ville en voie d'urbanisation ». La migration grimpante et l'augmentation des flux touristiques –nationaux et internationaux– ont généré une gentrification du centre-ville et ses alentours proches.

Ceci signifie une impulsion du domaine institutionnel, politique et administratif. On voit une amélioration de services basiques comme le réseau d'eau potable et électrique, le développement de l'immobilier par la modernisation et la construction de logements et l'installation d'un nombre croissant de commerces divers et variés, notamment entourant la *Plaza de Ponchos* et le *Parque Bolivar* (grand parc principal qui se trouve en face de la municipalité). Ces PME, auparavant tenues principalement par des *mestizos* et *blancos*, vont se retrouver de plus en plus entourées par de nouveaux commerces tenus par des familles Kichwa qui ont suivi l'exode des communautés vers la ville.

Durant les années 1990, la diaspora *mindalae* opère un retour intermittent. Ceci entraîne un développement de la consommation de biens technologiques comme les automobiles. Le fossé entre le centre urbain et les communautés rurales qui ne bénéficient pas des services publics (distribution d'eau, d'électricité, ramassages des ordures ménagères) se creuse et commence à créer des divisions sociales entre *Runas*.

J'essaierais par la suite de révéler ces conflits en me basant sur mon expérience vécue sur place et mes entretiens, dans l'intention de me centrer notamment sur des aspects culturels et identitaires et donner les prémisses du rôle joué par la musique comme agent de dialogue.

³³ Le début des travaux pour la construction de l'autoroute Panamericana dans la province ont commencé en 1966. Elle connecte actuellement une grande partie du couloir andin, allant du Chili jusqu'à la Colombie, puis s'étend par toute l'Amérique Centrale, passant par le Mexique et les EEUU jusqu'au fin fond de l'Alaska.



Fig. 11 – Panoramique de la ville d’Otavalo, 2016



Fig. 12 – Panoramique du côté ouest de la communauté depuis mon balcon, Fakcha Llakta 2016

Lors de mon premier voyage en 2016, j’ai rencontré la famille Campo Lema habitants de la communauté rurale de *Fakcha Llakta* (aussi connue comme la *llakta* de la Cascade de Peguche). Cette famille a accepté de m’héberger, j’ai donc suivi et partagé au plus près leur mode de vie.

Inscrite dans le territoire administratif du *GAD Parroquial Miguel Egas Cabezas*³⁴, cette communauté se trouve à 3 km du centre-ville d’Otavalo et à 1.5 km de la communauté de Peguche, important berceau musical d’Imbabura. L’article 238 de la Constitution de la République Equatorienne de 2008 précise que « constituent des Gouvernements Autonomes Décentralisés (GAD), les conseils paroissiaux ruraux, les conseils municipaux, les conseils métropolitains, les conseils provinciaux et les conseils régionaux, et ils jouissent d’une

³⁴ Gouvernement autonome décentralisé paroissial, constitué par les communautés d’Agato ; Arias Uco ; Fakcha Llakta ; Peguche ; Quinchuquí ; San José de la Bolsa et Yacu Pata. Toutes rurales. Cf. annexe A.2.

autonomie politique, administrative et financière et sont régis par les principes de solidarité, de subsidiarité, équité interterritoriale, intégration et participation citoyenne ».

La *Fakcha Llakta*, malgré sa dimension modeste (une cinquantaine de familles), exerce désormais son autonomie par le biais d'actions issues de son *cabildo*³⁵ *.

Autre élément distinctif et de grande importance est l'existence de ce qu'on appelle le *bosque sagrado* (Esp. forêt sacrée), un bois de plus de 4000 m², dans lequel se trouve une magnifique cascade d'une tombée de 30 mètres de haut provenant du grand lac de San Pablo. En plus de donner le nom à la communauté et d'être l'un de plus célèbres attractifs touristiques de la province, cette cascade –comme toute source d'eau naturelle– est considérée par les *Runakuna* comme une source sacrée d'énergie aux vertus purifiante et médicinale. Tous les 22 juin de chaque année, durant les fêtes de l'*Inti Raymi*, des milliers de *Runas*, *mestizos* et touristes nationaux et internationaux viennent prendre l'*armay chishi/tuta**, générant un mouvement fou des activités touristiques et commerciales du village. Nul doute donc de la valeur de cet endroit pour l'ensemble de la *llakta*.

Les activités quotidiennes des habitants sont centrées sur l'exploitation de petits domaines agricoles, la production artisanale, et sa commercialisation pour les touristes autour de la forêt sacrée. En ce qui concerne la pratique musicale, un *tayta* de la *llakta* voisine de Peguche m'a dit –lors d'un échange informel dans la rue– qu'entre 1960 et 1980 il y avait deux groupes de musique et un groupe de danse dans cette communauté. Selon cet homme, ils auraient été persécutés parce que : « *les gens n'aimaient pas la musique. Ils disaient que s'étaient des musiciens, mais que tous les musiciens s'étaient des ivrognes. Ici on est tous des artisans et des agriculteurs* ». Dans l'actualité, comptant un nombre très élevé de jeunes musiciens et avec l'ouverture d'écoles de musique de quartier tenues par des *Runas*, cette situation a beaucoup changée.

C'est donc par mon expérience de partage dans le quotidien des gens que j'ai constaté des différences entre ce qu'il se passe dans les modes de vie des habitants de communauté rurale, et de ceux qui décident de migrer vers l'urbain. Lors de mon entretien avec José 'Joshi'

³⁵ Selon Cristina Lema, vice-présidente du *Cabildo Fakcha Llakta* courant 2016, ce dernier doit être élu à main levée par l'ensemble de *comuneros.as* tous les deux ans et comporter obligatoirement un président, un vice-président, un trésorier, un secrétaire et des syndics (s'il y en a).

Espinoza, jeune cinéaste et communicateur *indígena* originaire d’Otavalo mais résidant actuellement à Quito, il s’est questionné sur ce conflit en problématisant la légitimité de l’identité du *Runa* quand il est question de quitter la communauté, son *ayllu*, et donc les valeurs qui y gisent, pour faire une vie en ville :

¿Cómo puedes definirte como Kichwa si el Kichwa para muchas personas tiene que tener ciertas características? Un Kichwa tiene que pertenecer a cierta comunidad, vivir en una comunidad, tener las practicas de la comunidad, tener la cosmología de la comunidad. En cambio, las realidades son distintas. ¿Qué pasa con las personas que vivimos ya en un espacio urbano? ¿Ya no somos Kichwas entonces? (...) Entonces [ahí] se maneja con el *Kichwa urbano*, seguimos siendo kichwas, seguimos manteniendo las tradiciones, seguimos manteniendo el cabello, la cosmovisión, incluso la lengua. Es un termino relativamente nuevo, creo que se está utilizando porque no queremos que – de alguna manera– nos discriminen. (Entretien 2016)

Cette façon de voir les choses fait ressortir deux procédés qui me semblent indispensables : d’une part, il expose l’idée que situe l’identité du *Runa* d’Otavalo dans l’appartenance et le respect des mœurs propres à la communauté. Puis il explique son adhésion à une nouvelle catégorie identitaire qui validerait son mode de vie urbain tout en gardant son indigénéité intacte.

L’identité des Otavalos est donc tiraillée entre tradition locale et modernité cosmopolite. Or, quels sont donc les éléments précis qui bâtissent ce système de coutumes de la « tradition » et quelles sont leurs applications sociales ?

Mama María, qui m’a ouvert sa maison durant mon séjour à Otavalo, a plus de soixante ans, et c’est une femme très respectée dans la *llakta*. Elle y a construit sa maison en 2000 et l’occupe depuis avec ses fils et filles³⁶. D’une énorme bonté, cette femme m’a appris, au fur et à mesure, à vivre selon les habitudes des *Runas*. Elle m’a parlé de l’importance qu’a encore le système du troc et du partage pour le monde rural ; elle m’a fait part de son *ayllu* (elle me considère comme *son fils*), des relations de *compadrazgo* (Esp. système de parrainage) en me faisant *achik-tayta** (K. parrain) de l’un de ses petits-fils, et m’a expliqué que l’une des valeurs fondamentales qui maintient l’harmonie au sein de la communauté est celle du *ranti-ranti*^{37*}

³⁶ Voir fig. 15

³⁷ Daniela Peña Mosquera fait un rapport conceptuel que je considère très pertinent, je cite « Le *ranti ranti* rentre parfaitement dans la théorie du *don* et du *contre-don* développée par Marcel Mauss à partir de son travail de terrain

(K. donnant-donnant). C’est grâce à elle que j’ai pu participer directement à la vie sociale de la communauté et assimiler en partie les codes du *Sumak kawsay* (K. bon vivre) :

Nom vernaculaire de l'action	Description de l'activité
<i>Chukchina</i> ou <i>chalana</i>	Mise à disposition des restants lors de la récolte d'un champ pour ceux qui sont vraiment dans le besoin.
<i>Makimañachina</i>	Rendre un “petit” service de courte durée à quelqu’un dans le besoin.
<i>Makipurarina</i>	Les gens se mobilisent pour aller aider finir un projet a des parents ou collatéraux, des parrains, des voisins ou des amis.
<i>Minka</i>	Réunions sociales où travaille l'ensemble de la communauté à des fins d'utilité publique ou du voisinage.
<i>P'aina</i>	Rendre des petits services comme faire le ménage, faire la vaisselle ou laver le linge en recevant une rétribution en échange : des vêtements, un repas ou un sac de grains.
<i>Uniguilla</i>	Système de troc de divers produits alimentaires et manufacturés afin d'assurer que les familles en aient une variété diverse au courant de l'année.
<i>Uyanza</i>	Système de don destiné aux parents ou collatéraux, parrains ou amis afin de les aider à évoluer personnellement, familialement et socialement.
<i>Wakcha karay</i>	Offrande ; Repas partagé au cimetière lors d'une visite à un proche décédé, notamment pour la journée des défunts tous les 2 novembres.

Fig. 13 – Activités créant du lien communautaire suivant les valeurs du Sumak kawsay

A part ces activités s’inscrivant dans les rapports interpersonnels, d’autres *marqueurs ethniques*³⁸ sont aussi remarquables. José Luis Pichamba –localement appelé Tayta Imulo–, 63 ans, célèbre musicien originaire de Peguche (membre des groupes Los Chaskis, Ñanda Mañachi-Llaquiclla), me racontait comment les choses avaient changé avec la migration vers la ville et à l’étranger. L’abandon de la tenue traditionnelle et du *wanku* (K. cheveux longs en

en Polynésie et Mélanésie réalisé en 1923-1924. Dans le cadre d’une nature des transactions humaines où « le présent reçu est obligatoirement rendu », l’idée de « réciprocité » est intimement liée. » (2016 : 57)

³⁸ De l’anglais *ethnic marker*, cette notion définie « les moyens par lesquels les frontières sociales entre groupes ethniques sont maintenues. La territorialité, l’histoire, la langue et les symboles peuvent tous servir de marqueurs ethniques en soulignant les distinctions d’un groupe ethnique à un autre ». TPA, prise du *Collins Dictionary of Sociology*, ed. HarperCollins Publishers, 2000.

trousse), mettent en évidence un conflit –inévitables– entre les générations et l’impact des technologies digitales :

Las personas adultas que viven en la ciudad, ya es otra vida. (...) Nosotros siempre estamos con pantalón blanco y sombrero y no me gusta quitarme el sombrero. Lo mismo el peinado. Ahora a cambiado mucho con los jóvenes. Hasta los 15 y 17 años, siempre era una trenza para aquí de lado, así (*señala un lado*), y eso significaba de que eras soltero. O vivías toda la vida así, con trenzas hasta mayores y uno ya se acostumbraba. Ahora es una pena los jóvenes, más que todo en la ciudad. Ojalá que mis nietos no caigan en eso. La tecnología les jode, ven todo en la computadora y les gusta. Ni piden permiso y ya se cortan el cabello, ya está con cortes de lujo la cabeza (gestos). (José Luis Pichamba, Tayta « Imulo ». Entretien 2016)

La *llakta* est aussi considérée par certains comme un lieu *pur*³⁹, un foyer formateur, auquel il faudrait retourner pour ne pas oublier d’où l’on vient, même au niveau des luttes sociales. Citons Tayta Amado Lema, qui a quitté Peguche après son mariage et vit à Otavalo depuis plus de 30 ans :

Es muy serio el asunto dentro de la ciudad. Por eso es tan rico en las comunidades y por eso es que en el mundo urbano siempre tratan de absorber la riqueza que existe en las comunidades. Siempre aprendemos los que estamos en el mundo urbano. Aprendemos lo que es del mundo rural, porque ahí está la esencia, la vida, la desigualdad de la sociedad. Tratamos de olvidar en esos momentos todo lo triste o aumentar más la alegría. En otras palabras, como decimos : ‘ahora sí vamos a olvidarnos de las deudas’. (Entretien 2016)

Juan Carlos Lema (qui est aussi le neveu de Tayta Amado), parle de la capacité qu’aurait la *llakta* d’être agent de transformation et d’adaptation de ces nouveaux éléments culturels qui lui sont étrangers, justement par la force du maintien des valeurs. Et –dans ce cas précis– par l’importance du lien créé par l’union en mariage, donc la construction d’une vie en famille au sein de la communauté :

La *llakta* todavía es fuerte. O sea, incluso así venga una moda, la comunidad tiene la capacidad de transformar esa moda y adaptarle la propia realidad. ¿Qué es lo que pasa por ejemplo con un joven, un *wampra** que se corta el pelo? Ahorita está la moda *reguetón*, lo que sea. Y el resto se asusta. Resulta que el compa se casa y entra en otro mundo casado, ya. Y se transforma. Tiene su

³⁹ Dans le point suivant je développerais plus exhaustivement la notion de *pureté* me basant sur sa signification dans le jargon local.

cosa muy moderna, pero encuentra un punto de equilibrio, si se llame, ¿no? Donde tienes tu identidad ya de casado, te vuelves conciente de una comunidad, te vuelves conciente de unas relaciones de *compadrazgo*. (Juan Carlos Lema. Entretien 2016)

Or, si l'on prend en compte les chiffres approximatifs donnés par le GAD central d'Otavallo, la totalité de la population urbaine du canton serait constituée d'au moins 60% d'*indígenas*.

Une majorité de natifs cohabitent donc avec les *blancos-mestizos* dans l'espace urbain. Dans ce rapport –déjà analysé à partir d'une perspective historique– se suscitent des échanges fructueux entre les uns et les autres, mais l'héritage issu de la subjugation *indígena* restreint la libre expression de leur culture dans cet espace qui n'est pas complètement le leur.

Cette ségrégation a considérablement diminué après les luttes *indígenas* de 1990. Pourtant les jeunes *Runas* évoquent encore ce problème quand ils parlent de leur expérience d'étudiants dans des unités éducatives urbaines. Je cite le témoignage de Diego Cabascango, jeune musicien et cinéaste professionnel, habitant au centre-ville d'Otavallo :

(...) hasta cuando ya vino la invención de la auto-identificación propia del ser Kichwa, *Runa*. Porque antes, hasta el pertenecer a una misma etnia era considerado malo. O sea, no podías no más. Tu no podías irte a la escuela con trenzas, porque de ley se mofaban de ti obviamente. Entonces todo eso era escondido nada más. Era bien escondido. A lo menos para vivir en la urbe... no se podía. (Entretien 2016)

Les réactions de défense à ces discriminations ne sont pas sans conséquences sur la vie culturelle des peuples Kichwas.

L'extrapolant à une échelle nationale, il s'avère que cet ensemble d'attitudes discriminatoires ont créé une tendance du noyau familial à limiter –même interdire– l'usage et la transmission du *Runa-shimi* aux nouvelles générations.

Les Otavallo qu'habitent actuellement en ville sont (par ce que j'ai pu constater) en grande majorité hispanophones avec des notions de leur langue vernaculaire. Ceux qui le parlent couramment ce sont uniquement les anciens : les *taytas* et *mamas* de la génération de ceux qui ont commencé à migrer des communautés vers la ville.

Cependant, même dans la famille qui m'a accueilli, à la *Fakcha Llakta* les deux plus jeunes fils (20 et 22 ans) ne parlent pas la langue maternelle aussi bien que leur deux sœurs aînées (30 et 35 ans).

À ce sujet, Tayta Imulo me disait un jour en signalant l'importance de la transmission orale : « à notre époque, à l'école nous apprenions l'espagnol et à la maison ils nous forçaient à parler en kichwa. Avec mes enfants plus âgés, nous avons toujours parlé le kichwa, puis ils ont appris le reste à l'école. Ils parlent le kichwa et l'espagnol. Avec les derniers enfants nous sommes déjà en train de lâcher le kichwa » (TPE).

Cette désaffection pour la langue vernaculaire est particulièrement visible en ville. « En termes éducatifs, le kichwa c'est ce qui t'identifie le plus comme Runa, et il n'y a pas de facteur plus fort » (TPE), me conversait Túpac Lema pour illustrer l'importance de la relation entre langue et identité, ayant –lui– grandi dans la partie urbaine d'Otavallo. Lors de mon entretien avec Joshi Espinoza –dans son appartement à Quito–, il me disait : « la langue nous la prenons comme bannière, en disant 'c'est notre langue et nous essayons de la réintroduire pour qu'elle soit acceptée dans des espaces où elle ne l'était pas auparavant » (TPE).

Je pourrais ainsi me référer à cette catégorie naissante du « Kichwa-urbain », qui sers –entre autres– comme un moyen de chercher l'ouverture d'espaces (institutionnels) en ville pour se rapprocher et maintenir l'ensemble de marqueurs ethniques cités précédemment⁴⁰.

Par ailleurs, les musiciens et danseurs –venus des communautés– ont historiquement été suspectés d'abuser de la boisson. Or, ces préjugés sont sans intérêt et ne doivent pas détourner notre regard du métissage culturel extraordinaire qui s'opère entre les artistes ruraux et les artistes urbains. Cette interaction est étroitement liée à l'ensemble d'oppositions que je viens de citer, et –dans le cas de la *llakta*– l'existence de groupes de musique et de danse aident à la convergence et la solidification de la cohésion sociale.

⁴⁰ Pour illustrer ceci avec un exemple concret, je cite Paolina Vercoutère, ex vice-présidente (2012-2014) du Cabildo Otavallo Kichwa Llakta lors d'un entretien dans l'émission Youtube *Otavallo en la noche*, Nov. 2016 : « J'ai été dans le Cabildo Kichwa [de la *parroquia*] Otavallo qui est le premier *cabildo* Kichwa-urbain du pays. Il n'y avait pas de *cabildos* Kichwas [urbains]. Il y a des *cabildos* Kichwas ruraux bien évidemment, parce que la figure est restée dans l'histoire, mais ça dans des espaces clairement ruraux. C'est par les caractéristiques que tiens Otavallo -en termes de récupération de l'espace urbain- que cette dynamique a pu se concrétiser. Et c'est par la présence tant économique et politique que nous, les Kichwas, avons ici cet espace qui est très important (...) Nous avons donc formé [en 2012] le premier conseil de gouvernement du Cabildo Kichwa (...) et je crois que ce fut aussi un espace très important pour travailler tout ce qui est en relation à l'organisation sociale. ». Voir fig. 14

Lors de mon entretien avec Jesús Bonilla –jeune musicien Kichwa-Cotacachi, producteur musical et chercheur passionné de la *llakta* Turuco–, en parlant de ses recherches locales, il m’expliquait à quel point la musique « construit communauté » :

La música es bien importante. Lo que hemos nosotros descubierto es que si en una comunidad hay música, como que esta se une. Y si dentro de la comunidad hay otro músico, las fiestas se van reforzando y va retomándose la identidad de la comunidad. (...) El músico es demasiado importante dentro de la comunidad. Ayuda a que la comunidad esté fuerte digamos. Y a la vez, la gente que viene acá como que le gusta y se empodera de algo que muchas veces se veía como malo. (Entretien 2016)

La prémisse qui nous invite à découvrir, par la suite, le rôle qu’occupe la musique des *Runa* dans leur société nous est donnée par Túpac Lema :

Tienes que irte a las comunidades para toparte con *nuestra* música, porque –de ahí– no te topas. (...) Nuestra música tiene otro valor más pesado, nuestro sentido cultural es una manifestación súper poderosa.⁴¹

En conclusion, ces citations soulignent bien la valeur des cultures rurales vis-à-vis des formes plus citadines qui, par malheur, deviennent progressivement les seules à être valorisées. Du moins, en ce qui concerne la construction du discours de l’identité du *Runa*, il convient de prendre en compte le caractère déontologique et, en quelque sorte, de « matrice culturelle » de la « *llakta* » et « *l’ayllu* » dans l’agencement de sa définition sociale individuelle et collective.

Autrement dit, dans ce conflit la *llakta* –loin d’être un lieu marginalisé ou à marginaliser– est une source génératrice de traditions (à laquelle il faut toujours revenir pour ensuite les exporter en ville) mais aussi une entité transformatrice (qui adapte à ses codes ce qui viens d’ailleurs).

L’urbanisation, autre part, semble jouer rôle d’homogénéisation de la culture. Reste à savoir comment s’organise le dialogue entre ces différents courants et –à notre égard– plus fondamentalement quel est le rôle de la musique dans le noyau social des Kichwa.

⁴¹ Túpac Lema, entretien 2016.



*Fig. 14 – Photo prise lors d'un concert public organisé par le Cabildo Kichwa de Otavalo, en plein centre-ville.
Otavalo, Avril 2016*



Fig. 15 – Famille Campo Lema, mon ayllu. Photo prise du balcon de la maison de Mama María, elle et moi au milieu, entourés par ses filles et ses petits-enfants. De gauche à droite ses filles : Liliana (35), Zuly (20), Belén (belle-sœur de Cristina), Cristina (30). Fakcha Llakta, 2016.

CHAPITRE II

La place de la musique dans le noyau social



Tous les jours à 6h30 du matin, le soleil se lève entre l’Imbabura et le Cotacachi, les deux volcans qui décorent la fenêtre de ma chambre à la *Fakcha Llakta*. Entre l’heure de mon réveil et le moment d’aller prendre un petit déjeuner avec Mama María, ses filles –Cristina et Liliana (35)– et ses petits-enfants –Kowii (5) et Melany (3)–, j’entends de loin un air de musique qui s’approche. Parfois María prend 2,5 dollars du tablier qui protège sa tenue traditionnelle, et me demande d’aller vérifier à quelle distance se trouve la voiture qui passe en vendant des bonbonnes de gaz, pour ne pas la rater. Depuis 2005 une ordonnance relative aux nuisances sonores demande aux distributeurs de gaz de prévenir de leur passage en diffusant des morceaux de musique propres au patrimoine musical local plutôt que par le klaxon⁴².

Devant la maison, je distingue clairement cette mélodie, en boucle, amplifiée sur un petit haut-parleur installé sur le toit du véhicule. Il s’agit du morceau « *Longuita* » du groupe de folklore chilien Inti Illimani⁴³ (apparu pour la première fois en 1973 –la même année de leur exil en Italie– dans leur LP *Canto de Pueblos Andinos Vol. I*). Or, ce morceau est une réinterprétation musicale de la pièce « *Longuita Mía* » rendue célèbre par le duo équatorien Benitez y Valencia. Elle appartient au genre local « sanjuanito », et se compose d’une guitare, un *charango*, une *kena* et un *rondador*, traçant ainsi une petite mélodie gracieuse, typiquement andine. « *Esa es nuestra música... es música otavaleña* » me dit-on dans la rue quand je demande. Et en quelque sorte c’est vrai. Quoi qu’il en soit, ce qui est remarquable c’est que cette mélodie est devenue une espèce de mantra pour moi. Quand je suis en déplacement à Otavalo, elle influe sur mon quotidien par son rythme circulaire. Émise en boucle, elle s’incorpore à mon esprit et y devient omniprésente, du matin au soir.

⁴² Lors de mes voyages dans le pays j’ai pu en distinguer, par exemple, un morceau original de musique pour enfants à Quito, un morceau original au rythme d’un *pasillo* à Loja, et la pièce *Por eso te quiero Cuenca* –sur la base d’un *japishca* composée par Carlos Ortiz Cobos– à Cuenca.

⁴³ Inti Illimani a une histoire intime avec l’Équateur. En 1967 le musicien équatorien Max Berrú, originaire de Loja et éradiqué au Chili depuis 1962, intègre le groupe. Un an après, en 1968, il entame avec ses camarades un premier voyage à la recherche de sonorités andines en Équateur. Pour l’occasion ils visitent Imbabura, visitent la ville d’Otavalo et les communautés, et donnent un concert au Théâtre Gabriela Mistral, situé au centre-ville. Ce sera grâce aux échanges qu’ils ont pu entretenir avec les musiciens des communautés Kichwa en Équateur et d’autres peuples andins en Bolivie et Pérou, qu’ils composent les 2 volumes de leur œuvre *Canto de Pueblos Andinos* (1973, 1974). En 1976 Inti Illimani revient en Équateur pour faire une tournée qui se termine en grand succès, les plaçant localement comme un référent musical incontournable de la dite *musique andine*.

Je l'aime bien cette anecdote, car –sans être caricaturale– elle représente bien comme métaphore cette place qu'occupe la musique dans la vie de tous les jours des habitants du canton Otavalo, et particulièrement des *Runa*. En effet, que ce soit dans les zones rurales ou dans les centres urbains –même pour des personnes qui n'ont pas de lien direct avec une pratique musicale– on se retrouve entourés par un *paysage sonore* d'une richesse rare.

Certes, il y a des *llaktas* qui sont musicalement plus reconnues que d'autres. Peguche avec son histoire et sa foisonnante créativité est un bon exemple ; se promener à travers ses petites ruelles est une vraie expérience visuelle et auditive. Son histoire lie l'agriculture, la production/commercialisation de tissus (par les premières grandes familles *mindalaes*) et d'importants mouvements socio-politiques de revendication identitaire. Ainsi, Peguche est considéré comme un berceau regorgeant de culture musicale à l'échelle nationale, source d'une grande liste de gestionnaires culturels, musiciens et danseurs engagés avec la préservation et la diffusion de leur savoir-faire.

À Peguche cohabitent d'un côté les sons *organiques* –provenant des métiers à tisser (traditionnels et industriels)–, et de l'autre les mélodies de divers musiciens instrumentistes qui répètent. Mais aussi des « *Hits* » phonographiques *Runa* diffusés par des hauts parleurs qu'on aperçoit dans les bords des fenêtres ou dans les boutiques de village⁴⁴. Puis même au centre-ville la musique est toujours présente, que ce soit du fait des groupes de musiciens *Runa* jouant dans des restaurants, ou par de la musique diffusée par des *sound systems* le long des avenues commerciales.

Cela dit, des questions se précisent : quelles sont ces musiques jouées (et aujourd'hui enregistrées) par les *Runakuna* ? Quand est-ce que l'on joue ces musiques, qui les transmet et dans quelles conditions ? Que signifie que d'être musicien *Runa*, et peut-on envisager d'y faire une occupation pour vivre ?

Pour y répondre, j'utiliserai le matériel ethnographique que j'ai réuni moi-même et les quelques travaux d'ethnomusicologie qui traitent sur ces questions. Afin de préciser les différents liens entre la musique et la société, je vais m'aventurer dans une –hypothétique mais nécessaire– définition de la notion de « tradition » en articulant le rituel avec *la* et *les moments* de musique.

⁴⁴ Les *llaktas* d'Agato, Karabuela, Kotama, Ilumán, La Compañía et Quinchuquí -entre autres-, jouissent d'un sort similaire.

Je préciserai ensuite ce qui est qualifié par les musiciens locaux comme « *música raíz* » (Esp. musique racine). Pour comprendre ce qu'est un musicien *Runa*, tant sur le plan individuel que collectif, je m'attarderais ensuite sur les processus d'incorporation et de transmission de ces musiques. Je finirai par une description panoramique des genres musicaux constituant le corpus des pratiques musicales *Runa*, et ses diverses situations de performance.

1. Définir la « tradition » à travers la musique

En février 2019, j'ai été invité à suivre un séminaire au centre culturel *Casa de la Cultura Benjamín Carrión* à Quito, dont le titre était « Ciclo de Cosmovisión Andina y Saberes Ancestrales ». Cet événement s'est déroulé tous les vendredis de février à avril 2019. Il était proposé par un *yachak*⁴⁵* originaire de la province d'Imbabura, Tayta Amaru Cholango. L'initiative avait le soutien de représentants de la *Comunidad Epistémica de Saberes Ancestrales* rattachée à l'Universidad Central del Ecuador. Le séminaire a couplé une approche pratique du *yachak* (par des démonstrations rituelles sur place) et une volonté de théorisation scientifique de la transmission du discours structuré par le « savoir ancestral ».

La notion de *cosmovisión* (par tendance traduite par le terme français de *cosmogonie*), renvoi à l'étude des savoirs –d'un cosmos– qui va nous permettre de répondre aux nombreuses interrogations concernant l'origine des pratiques culturelles –dans ce cas– andines. Leur but est de révéler la façon dont elles appréhendent la nature, le connu et l'inconnu, le matériel et l'immatériel, tout en construisant ses propres réalités.

Pour l'essentiel j'ai pu affiner et confirmer mes propres expériences vécues à Otavalo en 2016, 2017 et 2019. J'ai pu comparer, plus précisément, mon expérience ethnographique et ce que l'on peut trouver dans la vaste littérature scientifique spécialisée (voir –par exemple– Baumann (ed.) 1996 ; Cachiguango 2006 ; Coba Andrade 2015 ; Salomon 1986 ; Wibbelsman 2009).

Or, faut-il toujours montrer quelle est la place qu'occupe la musique dans ce tableau où convergent systèmes de croyance, discours identitaires et pratiques culturelles.

⁴⁵ Du quechua « *yachay* » : le savoir, la connaissance. Le *yachak* est considéré comme une autorité morale, un sage entre les *Runa*. Issu d'une lignée ancestrale, il reçoit et transmet son savoir étant un pivot de l'équilibre social et un guide spirituel porteur de techniques de guérison liées à la nature.

Gardant une approche principalement ethnomusicologique, mes propos tenus sur la question de la *cosmovisión andina* seront axés sur le dialogue qu'elle maintient avec les diverses manifestations musicales –et dansées, en moindre mesure– des Kichwa habitant dans l'aire d'Imbabura.

L'une des premières choses à examiner est la notion de *tradition*. Pour la musique comme pour d'autres questions d'ordre culturel (code vestimentaire, usage linguistique) il existe une sorte de hiérarchie entre ce qui serait vraiment *traditionnel* et ce qui le serait moins. Si je reste au niveau purement typologique, cette opposition de catégories ne m'en dis pas grande chose sur les caractéristiques de l'une ou de l'autre. Or, il s'avère nécessaire de ne pas la mépriser car cette comparaison reste un outil d'évaluation localement très répandu.

Un des buts de ce travail est justement de mettre à jour ce qui fonde cette hiérarchie. De toutes manières, ceci n'est rien de nouveau : la dichotomie de *tradition* versus *modernité* est un grand classique des sciences humaines, traité à maintes reprises tant dans l'aire andine⁴⁶ qu'ailleurs. En ce qui nous concerne, j'adhère à cette conception qui voit dans la « tradition » un organisme vivant qui évolue et se transforme au fil du temps. Dans le cheminement d'une proposition cohérente avec ma posture vis-à-vis de la musique, je cite les ethnomusicologues Simha Arom et D.-C. Martin :

« La révision de la notion de « tradition » qui conduit à la saisir comme un ensemble de « structures établies de créativité » au sein duquel le changement survient du fait de l'interaction entre ce qui est « établi » et la « créativité », stimulée par des facteurs extérieurs ou non, implique que toutes les musiques, partout, ont subi des transformations. »⁴⁷

Dans le cadre de ce travail, il est donc question d'étudier non pas *la* tradition, mais *des* traditions des *Runa* qui –comme le signale Michelle Wibbelsman– seraient, en partie, le produit de leurs « implications philosophiques et existentielles sur ces questions de localités changeantes, de rituels et de communautés, tout en vivant ces expériences au quotidien » (2015 : 21. TPA).

⁴⁶ Se référer, par exemple, aux textes de Raúl R. Romero et Nan Volinsky dans l'ouvrage de Gisela Cánepa Koch, (ed.) ; Michelle Bigenho ... [et al.], *Identidades Representadas : performance, experiencia y memoria en Los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2001, 459 p.

⁴⁷ Arom & Martin 2015 : 14.

Avant d'approfondir sur la notion de tradition, je reviens sur une approche sommaire de ce qui constitue la *cosmovisión andina* pour les Kichwas d'Imbabura. Tayta Amaru Cholango –comme tant d'autres sages spécialistes de l'aire andine– explique qu'il y aurait deux grands éléments qui symboliseraient le cosmos de ces populations : i.) le rapport sacré des humains avec les entités du monde visible (la nature qui nous entoure, les êtres vivants, les aliments...) ; et ii.) le rapport « multi-dimensionnel » qui nous connecte avec le monde de l'invisible (l'espace-temps des entités divines et le fonctionnement astral, dimensions qui logent les forces ancestrales et de l'inconnu)⁴⁸.

L'interaction constante de ces deux éléments, est un dialogue complexe chez les *Runa*. Pour mieux comprendre cette approche cosmogonique, il faut introduire le terme vernaculaire de *pacha*⁴⁹ qui, d'après Max Peter Baumann, signifie « au sens étroit Terre, y compris l'espace, le temps, l'histoire, le monde –au sens large–, mais aussi le cosmos. *Pacha* exprime dans ses aspects spatiaux et chroniques la connexité interne de l'ensemble à tous les niveaux des constructions du monde » (1996 : 25. TPA).

À partir de cette notion, apparaît donc la *Pachamama* (K. Terre Mère) qui représente la féminité et le caractère maternel. Dans le discours des Kichwa, elle est vastement reconnue comme la mère de tous les êtres vivants, la source suprême de fertilité et « le symbole de la croissance et du déclin dans le concept global du temps et de l'espace » (*ibid.* : 20). Apparaît aussi Tayta Inti (K. Père Soleil), qui est à l'image de la masculinité et des forces guerrières et fécondatrices qui structurent le temps calendrier.

Par ailleurs, dans une conception plurielle, la notion de « *pacha* » divise en quatre notre plan dimensionnel d'existence : *hawa-pacha*, *kay-pacha*, *uku-pacha* et *chayshuk-pacha*. Tayta Cholango, tout en rappelant les processus syncrétiques de ce système de croyances avec le catholicisme importé par les colons, expliquait que le « *hawa* (K. haut, en dessus) *pacha* » représente le monde où vivent les entités divines et les esprits (bons et mauvais) mais aussi les

⁴⁸ Les supports ethnohistoriques sur la pensée des populations locales pré-inkaïques ne trouvant pas assez de matière pour conclure des hypothèses solides, tout ce qui constitue la partie théorique de la *cosmovisión andina* – comme la grammaire, les terminologies venant du quechua et de l'aymara et l'iconographie – fait partie de l'héritage qui a laissé le passage de l'Empire Inka, amplement étudié par les sciences sociales.

⁴⁹ À ne pas confondre avec *allpa* (K. terre), qui se réfère à la notion de terre en tant qu'élément solide qui supporte les êtres vivants où poussent les végétaux.

saints-chrétiens, en relation complémentaire avec « l'*uku* (K. à l'intérieur, en dessous) *pacha* » qui est le monde intérieur et mystérieux d'en bas, à l'image chrétienne de l'enfer qui loge les entités démoniaques. Le « *kay* (K. ici) *pacha* » représente –lui–, ce monde, le monde de la nature et du présent, et qui se complémente avec le « *chayshuk* (K. un autre) *pacha* » qui serait l'*autre* monde, le monde de l'au-delà où se trouvent les ancêtres.

Tayta Luis Enrique 'Katz' Cachiguango, est un musicien et *yachak* originaire de la *llakta* Kotama. Il fait partie du circuit d'intellectuels *Runa*, ayant contribué au développement d'un discours scientifique local. Dans son ouvrage *La sabiduría andina en la fiesta y el trabajo* (2006), il propose le néologisme de « *pariverso* » (Esp. *par* = paire et *universo* = univers) pour qualifier ces relations binaires complémentaires qui s'appliquent tant physiquement –masculinité et féminité– que spirituellement dans la *cosmovisión* des *indígenas* Kichwa.

Se trouvent donc ici les piliers qui soutiennent les valeurs du *Runa Kawsay** qui –plus représentatif de l'identité sociale du *Runa* que la notion de *Sumak kawsay* (liée à un discours intellectuel et politique)– sont constitués par : dualité et complémentarité (éthique binaire), unité, réciprocité, communautarisme, la valeur et le respect de la parole, le travail festif et le temps cyclique (Cachiguango 2006 : 64-68). D'ailleurs, le caractère cyclique du temps porte –lui aussi– une sémantique propre. La notion de *pachakutin* (K. *kutimuy* = retour) qui s'explique comme « l'éternel retour du temps ».

À ce sujet, l'interprétation faite par Cachiguango concernant le domaine du spirituel dit que « c'est le retour de l'esprit dans ce monde pour continuer d'aider aux humains à élever la *chakra* (K. terrain agricole) » (ibid. : 68. TPE).

En conséquence, le cycle agricole avec son calendrier (deux solstices et deux équinoxes), est ce qui définirait la façon dont les *Runakuna* et leurs *ayllus* connectent par le travail avec *Tayta Inti* - *Pachamama* et les divinités de la nature –*allpamama** (K. mère terre), *yakumama* (K. mère eau)–, en leur rendant hommage par des fêtes rituelles. Pour la population Kichwa, ces diverses célébrations, les *Raymikuna* (K.), sont considérées aujourd'hui comme d'importantes porteuses de la *tradition* andine⁵⁰.

⁵⁰ Voir fig. 16.

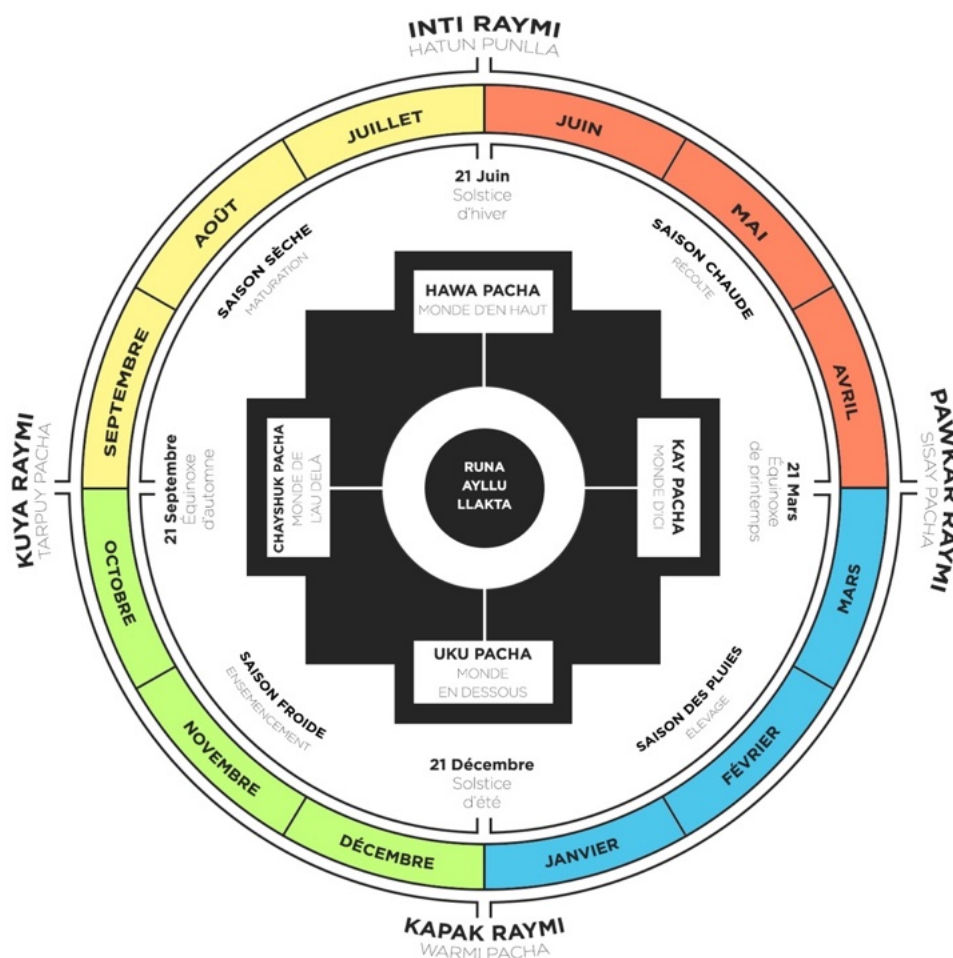


Fig. 16 – Chakana (K. croix andine) et cycle agricole. Schéma adapté de la cosmovisión andina Kichwa, révélant sa structure multidimensionnelle et sa corrélation avec le calendrier des Raymikuna.

Pour mettre en évidence la façon dont s'introduisent la musique et la danse dans ce dialogue, citons Baumann :

« (...) la musique, la danse, les chants et les rituels sont étroitement liés. La danse est présente dans presque toutes les formes de production musicale orientées vers le groupe. Le terme Quechua *taki* (chanson) ne contient pas seulement l'idée de langage chanté, mais aussi de mélodie rythmique et de danse. Les trois termes clés, *takiy* (« chanter »), *tukay* (« jouer ») et *tusuy* (« danser »), n'insistent chacun que sur un aspect du comportement musical dans son ensemble. Ces trois éléments sont complémentaires et signifient l'unité inhérente du son structuré, du mouvement et de l'expression symbolique. Le comportement musical est toujours ancré dans un contexte particulier du cycle de l'année axé sur le rituel et la religion. »⁵¹

⁵¹ Baumann 1996 : 20. TPA.

Baumann donne une description qui correspond avec mes propres observations : la musique et la danse, souvent accompagnées par du chant, sont des manifestations culturelles qui permettent le bon déroulement des fêtes et des cérémonies rituelles des *Runa*. Je dirais même que pour une large majorité d'entre eux, elles sont leurs moyens d'expression privilégiés ; ils y investissent leurs forces créatives et permettent un défoulement physique, émotionnel et des revendications identitaires tant individuelles que collectives. Comme j'ai pu le constater moi-même, la musique et la danse sont présentes à toutes leurs fêtes. Que ce soit avec des musiciens et des danseurs sur place, avec une installation carrément scénique ou simplement en diffusant de la musique enregistrée sur des enceintes. La musique est toujours là, comme une nécessité vitale. Cependant il existe différents formats qui conditionnent la façon dont elles seront comprises et évaluées par ceux qui les produisent et/ou exécutent, et par leur public.

À propos du lien entre fêtes traditionnelles et ritualité, le jeune musicien, producteur musical et gestionnaire culturel Kichwa-Cotacachi, Jesús Bonilla, m'a expliqué que :

La música ritual no estaba hecha para escenario... [eso] es porque era ritual, entonces vos tocabas... ponte la música de los *Yumbos* es bien ritual. (...) También la música de los *Abagos*, que se hace en *Corpus Cristi*, antes de San Juan. La música de *Sanjuán* es demasiado ritual. La música de boda también es ritual, la música de velorio es ritual, la música de siembra, la música de cosecha. Yo creo que toda la música Kichwa es ritual, porque siempre acompaña una actividad que se está realizando. (Entretien 2016)

Le point de vue de Jesús est concordant avec une vaste majorité des *Runa* que je connais. La manière de faire et de consommer la musique serait donc conditionnée par des événements sociaux. La musique et la danse, étant des éléments de l'identité Kichwa, vont non seulement véhiculer les traditions mais aussi contribuer à les construire.

Dans l'intention de contribuer dans le champ d'études défrichant la relation entre la musique et le rituel dans la culture Kichwa de la province d'Imbabura, je procède vers une brève présentation des activités cérémonielles et rituelles des *Runas* dans l'aire d'Otavallo. Je séparerai les manifestations musicales et dansées en deux catégories : d'une part les fêtes rituelles du cycle agricole *Runa*, où –prenant compte des syncrétismes historiques avec les fêtes chrétiennes– je préciserais des dates et les diverses nomenclatures ; puis d'autre part, les cérémonies du cycle vital *Runa*, précisant ces événements clés pour la vie intime d'un individu et son *ayllu*.

1.1 Fêtes rituelles du cycle agricole Runa

Les réflexions suivantes ont comme point de départ un recueil sélectif de littérature locale, notamment l'œuvre de l'ethnomusicologue *imbabureño**, Carlos Coba Andrade (1937-2017), mes données ethnographiques et divers entretiens.

Autrement, je ne parlerais ici que de ce que j'ai pu voir et/ou écouter.⁵²

a. *Inti Raymi* [*San Juan et San Pedro-San Pablo*]

Dates officielles : du 21 au 28 juin. S'étendant jusqu'à la fin août. Fête du solstice d'hiver dans la région *Sierra Norte*.

L'*Inti Raymi* (ou en français Fête du Soleil) est la fête la plus importante de l'année pour la nationalité Kichwa. Elle est alignée à la période de récolte du maïs qui est –par ses qualités nutritives et ses usages variés– la principale céréale de la cordillère des Andes.

L'*Inti Raymi* –comme tous les *Raymikuna*– reprends son nom des fêtes agricoles à l'époque du Tawantinsuyu Inka. À l'arrivée des colons espagnols, les quatre *Raymis* ont subi le même sort que toutes les cérémonies considérées païennes, et ont été remplacées par des fêtes religieuses du calendrier grégorien chrétien.

Ainsi, la célébration de San Juan Bautista (Esp. Saint Jean Baptiste) –le 24 juin – et la fête de San Pedro-San Pablo (Esp. Saint Pierre-Saint Paul) –le 29 juin–, ont remplacé la nomenclature vernaculaire pendant plus de cinq siècles.

La récupération de la nomenclature en *Runa-shimi* a commencée à se mettre en œuvre durant la période de luttes de revendication *indígena* en 1990. Actuellement ce terme a été institutionnalisé et les nomenclatures chrétiennes ne sont utilisées que dans quelques villages.

Je n'insisterai pas davantage sur ces aspects dans cette partie. Ce travail compte –dans son troisième chapitre– une ethnographie où la fête est décrite intégralement : son histoire, ses acteurs, les manifestations musicales et dansées et ses conditions de performance.

⁵² Par manque d'information je ne parlerais donc pas du Kapak Raymi [*Navidad*], ayant cédé face à la fête chrétienne de Noël.

b. *Pawkar Raymi / Sisay Pacha Raymi [Carnaval]*

Dates officielles : mi/fin-février et durant le mois de mars –11 jours avant le Mercredi des Cendres– pour les activités institutionnelles, les concerts et les activités sportives. Le 21 mars, jour de l'équinoxe, on célèbre le *Sisay Pacha Raymi* (K. Fête de la Floraison), aussi appelée *Mushuk Nina* (K. Feu nouveau), où se tient la cérémonie du *Tumarina*.

Le *Pawkar Raymi* (du kichwa, *pawkar* = polychromie) est la deuxième fête majeure de l'année pour les Kichwa de la *Sierra Norte*.

Le processus de réappropriation de cette célébration est très similaire à celui de l'*Inti Raymi*. Il faut supposer que l'héritage du Tawantinsuyu laissa la nomenclature de *Pawkar Raymi* dans l'imaginaire *Runa* local, mais –à différence du *Raymi* du mois de juin– aucune de mes connaissances n'ont pu m'assurer l'utilisation du nom vernaculaire avant sa réintroduction en 1995.

Dans le calendrier chrétien, cette période de l'année correspondait au Carnaval. Dans cette période de « jours charnels » finissant par le Mardi Gras, tout était permis : la femme du bourgmestre ou du maire, peut avoir des relations amoureuses avec le cordonnier... parce qu'il a des désirs, et inversement (ce qui aurait donné l'origine à l'usage des masques).

Cette période, qui commence en février et finit fin mars –autrefois appelée *priostazgo*⁵³– est maintenant appelée *Pawkar Raymi*. Elle côtoie le Carnaval des *blancos-mestizos*, et donne lieu à un mélange d'événements. Des compétitions sportives (notamment des tournois de football) et des marchés gastronomiques s'intercalent avec l'organisation de grands concerts ou des soirées dansantes.

Ceci se fait alors que nombreux *mindalaes* rentrent enrichis après la fin de la saison chaude dans l'hémisphère nord. Il faut noter que la légitimité culturelle de ce *Raymi* est remise en question : certains n'y voient qu'une opération commerciale utilisant les savoir-faire artisanaux du peuple Kichwa et l'attraitif touristique de la ville d'Otavalo pour engranger des bénéfices. Comme le signale l'anthropologue Jérémie Voirol –qui a étudié cette fête–, « l'argument multiculturel est donc fondamental, car le soutien public est actuellement indispensable pour pouvoir organiser la fête. (...) La différence culturelle et ethnique est devenue un outil

⁵³ Du mot espagnol *prioste/prior*. Suivant l'image du chapelain religieux, il désigne le majordome-parrain de la fête élu par la communauté et engagé à s'en occuper de l'organisation ce qui lui vaut une compensation par reconnaissance et prestige social et donne foi de son pouvoir et sa richesse.

stratégique d'*empowerment* pour les minorités, notamment par les fonds qu'elles parviennent à obtenir d'institutions étatiques, d'ONG, d'organismes internationaux, etc. La différence ethnique peut même avoir, dans certains cas, un potentiel purement commercial. » (2018 : 9).

D'un autre côté certaines cérémonies sont considérées comme relevant d'une authentique tradition. Elles sont promues, dans ce cas par des organisations Kichwa à caractère culturel. Personnellement j'ai été invité au Sisay Pacha Raymi en mars 2019 où –avec une cinquantaine de personnes– en présence d'un *yachak* local j'ai participé au rituel de *Tumarina* (réinstauré depuis 1999). D'après l'explication donnée par le *yachak*, cette cérémonie consiste à rendre hommage à *Yakumama* en utilisant de l'eau d'un *pogyo** (K. source d'eau), et des fleurs qui sont posées par un sage sur la tête des participants afin de les purifier et d'assurer la fertilité de la nouvelle année solaire.

La célébration du Pawkar de la *llakta* Peguche me semble à l'origine de tout l'éventail de concerts, festivals et soirées dansées qui s'organisent –en grand nombre– de nos jours. Au lendemain des soulèvements revendicateurs des années 1990, un groupe de *Runas* de cette *llakta* (historiquement très liée à la culture *indígena*) créent en 1995 le *Carnaval de Peguche Tiu*. Ils s'inspirent pour cela du carnaval organisé depuis 1961 dans la *llakta* voisine d'Agato. Cet évènement est l'occasion de tournois sportifs⁵⁴, mais l'accent est mis sur les manifestations culturelles qui sont mieux à même de valoriser l'identité *Runa*, l'*ayllu* et la *llakta* : la musique, la danse, la langue vernaculaire et le code vestimentaire dit traditionnel. Durant les années 2000 les *Runas* ont renommé cette fête « *Pawkar Peguche Tiu* ». Cette appellation –qui a servi de modèle aux autres *llaktas*– est maintenant utilisée de façon officielle. Juan Carlos Lema, qui fut l'un des promoteurs de cette évolution, m'en a fait le résumé suivant :

El *Pawkar* de Peguche –que se hace en febrero–, es una fiesta nueva. Se está superponiendo al calendario católico. Es decir, si antes había una fiesta local, vino el catolicismo y se quedó el *Carnaval*. Ahora no estamos trayendo lo anterior, estamos trayendo una cosa más nueva, planteada por los indígenas. Por la dinámica económica, política y social de ahora. La dinámica económica es que los *Runa* pasan todo el año fuera del país. Y entonces regresan en enero. Y tienen chance solo hasta febrero de vivir la vida loca, porque están descansando. En marzo ya se van. (Entretien 2016)

⁵⁴ Voir fig. 17

D'autre part, comme je l'ai signalé, les *mindalaes* viennent en vacances à cette période puis retournent à l'étranger pour faire du commerce.

Je me suis aperçu que c'est durant cette période que les *Runakuna* profitent de sceller des engagements amoureux, fêtant le *Sawarina** (K. mariage). Les jeunes *mindalaes* célibataires se rencontrent à l'étranger, et profitent de la période de vacances pour se marier à la *llakta*, entourés de son *ayllu*⁵⁵.

Puis, d'autre part, des événements de loisir sont organisés durant ces deux mois : festivals de musique de tout type –avec peu ou beaucoup de moyens–, et des fêtes dansantes.

Pour les concerts ce sont des *priostes** –financés par des institutions/organisations ou de manière autonome–, qui financent l'événement. Ceci consiste toujours à embaucher des musiciens et/ou des groupes de danse chorégraphiée –plus ou moins connus– pour qu'ils performant dans des spectacles, pourvus d'une infrastructure scénographique sérieuse, encaissant une entrée payante (il m'est arrivée de payer entre 3 et 10 USD, dépendant du renom et la qualité du spectacle). Les trois plus grands concerts organisés chaque année sont :

- *Festival Internacional* : Les dernières versions ont été organisées par la famille Gramal Maldonado (*llaktas* Peguche et Otavalo) à travers leur maison de production *Zero Producciones* (fondée en 2009). L'infrastructure comporte d'importants moyens allant jusqu'à plusieurs dizaines de milliers de dollars, avec un déploiement publicitaire multiple (radio, télé, réseaux sociaux), la présence d'une équipe de techniciens et professionnels du son et l'installation de grandes scénographies à Peguche (jusqu'en 2016) et à Otavalo (à partir de 2017). C'est le seul festival d'Imbabura qui peut proposer des invitations à des artistes internationaux dont, par exemple, les italiens *Trencito de los Andes*/Il Laboratorio delle Ouva Quadre et le groupe chinois *Shanren*, en 2014 ; le célèbre *reggaeman* ivoirien Alpha Blondy et les colombiens *Alkilados*, en 2016 ; Julian Marley, fils de Bob Marley, en 2018. En 2019 j'ai payé 8 et 10 dollars pour aller voir respectivement les groupes *Alborada* (Pérou) et *Kjarkas* (Bolivie), considérés localement comme des *légendes* de la musique des Andes⁵⁶. Durant ce concert se sont aussi présentés des célébrités locales : les groupes *Yarina*, *Charijayac*, et *Winiaypa*. Ces deux concerts ont eu lieu dans un espace à ciel-ouvert près du centre-ville urbain d'Otavalo, comptant environ 4000 ou 5000 places vendues.

⁵⁵ À la page 71 je fais une analyse plus approfondie du rituel de *Sawarina*.

⁵⁶ Voir fig. 18

- *Elektro Pawkar* : Événement initié en 2014, dans le but d’accéder à un public jeune, sensible aux nouvelles technologies, et aux musiques électroniques. Le format est celui d’une soirée dansante avec entrée, et les artistes qui s’y présentent sont souvent des *DJ*’s équatoriens, des *rappeurs* venant de la province, et une grosse tête d’affiche, nationale ou internationale (en 2018 le producteur latino résidant aux EEUU, Magic Juan). Il a toujours lieu au *Complejo Cultural Peguche*, un petit stade semi fermé pour environs 4000 spectateurs. L’infrastructure est moins importante que celle du *Festival Internacional*, mais reste considérable.

- *Festival Andino de la Música Raíz* : Fondé en 2012 par Juan Carlos Lema, ce festival se veut un espace d’expression pour toute activité artistique *indígena* ; une fenêtre en vue de les valoriser. Selon les propres mots de Juan Carlos :

Para hacer este festival planteamos un concurso. Tenían que participar solamente las canciones inéditas. Y yo les puse el ejercicio de no usar guitarras eléctricas, no bandolines, no saxofón, no batería ¡Nada! Les dije: ‘Tratemos de hacer música con nuestros instrumentos’. No era un festival de música andina. Para mí, la conciencia era de que el espacio era andino. El público, la fiesta, la tierra, el territorio es Andino, pero la música tiene que ser de cualquier parte del mundo. Pero siempre de esos artistas que estén orgullosos de sus raíces. Entonces aquí están los otavaleños, si quieren fusionar, que lo hagan, pero que esté presente su raíz. Esa era la regla (...). El primer año es lo que hicimos. Teníamos que empezar de una cosa : valorar lo propio.

A lieu au *Complejo Cultural Peguche*, et bénéficie d’une infrastructure d’ordre professionnel (support d’une équipe de spécialistes du spectacle) avec le soutien financier du *prioste* en service, et des institutions bienfaitrices (en 2014 il fut gagnant du *Sistema de Fondos Concursables* du Ministère de la Culture). Cet événement est consacré aux expressions musicales et dansées considérées comme autochtones. La première version en 2012 proscrivait l’utilisation d’instruments électriques ou étrangers à l’*instrumentarium indígena*. Les règles se sont depuis assouplis et les artistes invités sont des groupes locaux de renom –comme Charijayac, les Flauteros de Kotama, Ñanda Mañachi, Yarina, etc...– et d’autres musiciens venant des 13 nationalités *indígenas* de l’Équateur, ou des artistes de pays frontaliers.

Un dernier événement a vu le jour ces dernières années. Fondé à Otavalo en 2001 par Joshi Espinoza, Juan Carlos Lema et quelques membres de sa famille, le *Runakay*, ou « Baile de Gala », a réussi à dépasser les frontières de sa ville natale et plusieurs villes se le sont approprié.

Le principe de cette soirée tourne autour de la revalorisation du code vestimentaire *Runa* –que l’on appelle par le mot vernaculaire *churana*⁵⁷–. Le respect de ce code est une condition imposée pour pouvoir y participer⁵⁸. Les premières versions du *Runakay* (2001, 2002, 2003) ont eu lieu dans une boîte de nuit au centre-ville d’Otavalo, avec la participation d’un *DJ* local qui passait majoritairement de la musique enregistrée. Ainsi, les *Runa* pouvaient danser des chorégraphies traditionnelles sur une piste en plein milieu de la salle.

À partir de 2004 l’évènement se déplace au *Complejo Cultural Peguche*, où –au fur et à mesure– la musique enregistrée fut accompagnée de présentations de groupes locaux jouant sur scène. Lors de notre entretien, Joshi Espinoza me décrivait cet évènement :

Hay una fiesta que actualmente se llama *Runakay*, anteriormente se llamaba Baile de Gala. Ese baile nosotros le hicimos con unos amigos hace como unos 15 años atrás, con la familia Lema. Yo era parte de ese colectivo (...). Tu cuando vas allá, los *wampras** todos se ponen elegantes : poncho, sombrero, alpargatas... Entonces los Kichwa urbanos van con toda la indumentaria con la que un Kichwa-Otavalo debería ir, y los Kichwa rurales –sobre todo los que tienen más relación con Colombia, Chile– tienen unas modas muy extrañas. Pero está bien. Ellos no vienen [con traje tradicional], no traen cabello largo, están maquillados, tienen su *look*. Pero ellos vienen hablando Kichwa entre ellos, y los otros [los Kichwas urbanos] no vienen hablando Kichwa pero están con la indumentaria y ellos solo hablan en español.⁵⁹

Le *Runakay* me semble donc un évènement majeur dans le cadre du *Pawkar Raymi*. On retrouve dans cette fête plusieurs éléments identitaires que les *Runas* mettent en avant dans leurs processus de (re)construction identitaire : i.) la valorisation du *churana* des hommes et de femmes, qui donne aux habits traditionnels une valeur nouvelle ; ii.) l’accès à la récupération progressive du *Runa-shimi*, en acceptant les *Runa mindalaes* qui portent des vêtements non-traditionnels mais parlent le kichwa couramment ; et iii.) la diffusion de la musique *Runa* en la mettant sur scène, pour le plaisir de la danse.

⁵⁷ Voir fig. 8, p. 34

⁵⁸ Cette condition n’est pas vraiment draconienne car les non-*indígenas* peuvent aussi y participer, à la condition de respecter l’idée du gala, portant des vêtements élégants.

⁵⁹ José ‘Joshi’ Espinoza, entretien 2016.



Fig. 17 – Inauguration tournoi sportif, Pawkar Peguche 2018. Photo d'archive, *Diario La Hora*



Fig. 18 – Présentation du groupe Los Kjarkas, Festival Internacional Pawkar Raymi, 2 mars 2019.

c. *Kulla Raymi / Yamor*

Dates officielles : Équinoxe du 21 septembre pour la célébration *Runa* réintroduite du *Kulla Raymi* ou *Tarpuy Pacha Raymi* (après 2000). Entre la première et la deuxième semaine du mois de septembre se célèbre la fête du *Yamor*.

Septembre est un mois d'abondance, car le temps de récoltes est à peine dans le passé, et les graines des diverses variétés de maïs sont bien mûres. Comme pour le cas des autres *Raymikuna*, le *Kulla* –ou *Qoya*– *Raymi* serait une réminiscence de l'héritage incaïque. La fête de *Qoya*, que signifie « reine » en Quechua, désignerait l'époque agricole qui met en relation les *Runa* avec la lune –la plus importante divinité féminine de la *cosmovision andina*⁶⁰–.

Durant cette période de l'année les *Runa* labourent la *chakra* pour commencer l'ensemencement de la terre avec des « graines ancestrales » : *chochos* (K. lupin blanc) *choclo* (Esp. maïs), *frejol* (Esp. haricot), *habas* (Esp. fève verte), etc.

Les organisations politiques *indígenas* –notamment la FICI– qui ont repris les rituels du *Kulla Raymi* à Otavalo, célèbrent à cette occasion l'image de la féminité et la fertilité.

Notons que même si l'activité de l'ensemencement (en kichwa *tarpuna/tarpuy*) et de labour n'ont pas changés il semble que le terme de *Kulla Raymi* est de réintroduction récente, et que

⁶⁰ Suivant la théorie du *pariverso* de Tayta Cachiguango, le rapport binaire masculinité/féminité est en directe corrélation avec les divinités astrales qui gèrent les forces sur terre. Le soleil (*Tayta Inti*) étant la divinité masculine majeure, et la lune (*Mama Killa*) étant la divinité féminine majeure.

le 21 septembre n'était pas –jusqu'à il y a quelques années– une date cérémonielle de grande popularité.

Actuellement cette date donne lieu à un rituel tenu par un *yachak*, ou sont présents des symboles type de la culture andine comme une grande *chakana* où sont posés des échantillons des graines de la récolte pour que le *yachak* les bénisse. Quelques jours après se tient l'élection de la *Ñusta** (K. princesse, traduit à l'espagnol par *reina*). Cet événement rassemble des jeunes femmes kichwa des *llaktas* rurales qui sont élues par vote populaire gagnant ainsi une représentation publique légitime, étant l'image exemplaire des codes culturels de leur communauté.

Par ailleurs, en 1953 est fondée la première version du *Yamor*. C'est un groupe d'étudiants *mestizos* originaires de Quito qui passaient leurs vacances à Otavalo qui est à l'origine de cette manifestation. Il s'agissait d'une fête de caractère privé qui se tenait tous les ans jusqu'en 1967, dans le Club 24 de Mayo au centre-ville d'Otavalo. Cette fête instaure la –maintenant– traditionnelle élection de la *Reina* (de laquelle s'est inspirée l'élection célébrée lors du rituel des *Ñustas* actuel), ne permettant la participation qu'uniquement de femmes *blanco-mestizas*⁶¹.

Au même temps, certains *taytas* et *mamas* ont le souvenir de la fête qui se tenait autrefois à la *llakta* Monserrath –pas loin du centre d'Otavalo–. Ici les *Runas* rendaient hommage à la Vierge de Monserrath en offrant d'abondants festins et préparant le *yamor*⁶² pour remercier les bienfaits de la *Pachamama*. C'est seulement en 1967 que la fête –qui avait été fondée par les jeunes métropolitains dans un cadre *mestizo*– s'est démocratisée sous l'impulsion du futur maire Vicente Larrea. Il fit la promotion de cette célébration avec la volonté de rassembler le monde *indígena* et le monde non-*indígena*. Derrière ces intentions, que je qualifierais de mitigées, le clivage social de l'époque entre *Runas* et *mestizos* générait encore trop de dissensions. Tayta Shairy, fait le point en se référant à une anecdote en rapport à l'organisation du *pregón*⁶³ vers le début des années 1970 :

⁶¹ Voir fig. 19

⁶² Le *yamor* est une *chicha* (K. bière) spéciale, préparée de sept différentes variétés de maïs. Cette recette apparaît déjà dans les chroniques qui parlent du Tawantinsuyu, étant bue pour des occasions rituelles par l'Inka et ses proches.

⁶³ La notion de *pregón* est très souvent utilisée dans les fêtes rituelles andines et religieuses. Ce mot fait allusion à l'annonce officielle du début des célébrations, que l'on déclare dans un lieu public pour que tout le monde en soit au courant. Dans la plupart des cas, il consiste en un défilé de *comparsas* performant des musiques et des danses locales, ou des orchestres de village accompagnés par des chariots allégoriques.

(...) en Peguche –como parte de la celebración de la fiesta del Yamor–, se organizaban comparsas para el pregón de las fiestas. Para ello evidentemente –poco a poco– el pueblo mestizo de Otavalo va tomando en cuenta –no invitando, sino obligando a participar– a los indígenas porque en ese tiempo ya era importante mostrar a Otavalo como turístico. No todavía a Otavalo como presencia indígena, aunque los indígenas estuvieran viviendo ahí desde siempre.⁶⁴

Ce mépris racial est l'un des témoignages exemplaires des tensions qui ont été soulignées dans le premier chapitre de ce travail. L'importance de cette fête dans la sphère socio-politique de la ville d'Otavalo n'est pas anodine. Elle est devenue l'un des événements urbains majeurs de l'année. La participation exclusive de *mestizas* pour la *Reina* du Yamor existe depuis plus de quarante ans ; certaines carrières publiques et politiques en ont notoirement bénéficié⁶⁵. Ce n'est qu'en 2014 qu'une femme *Runa* a eu le droit de se présenter comme candidate a *Reina* : Wendy Terán, de famille *mindalae* ayant fait vie en Espagne, a représenté –sans succès– le peuple Kichwa-Otavalo. Jusqu'à présent aucune femme *Runa* n'a été élue *Reina* du Yamor.

Puis en ce qui concerne les manifestations musicales, le Yamor fonctionne comme une occasion de dialogue entre les traditions musicales des *mestizos* et des *Runas*.

C'est lors du *pregón* que les groupes se retrouvent dans le défilé carnavalesque qui se tiens au centre-ville. Les *bandas de pueblo* (orchestres constitués de cuivres et percussions) accompagnent les chariots allégoriques souvent conduits par des *mestizos*. D'autre part des musiciens et danseurs *Runas* de toute la province d'Imbabura sortent en *comparsas*^{66*}. Ils portent des vêtements traditionnels en défilant par les rues principales de la ville. Ils jouent des répertoires locaux pour accompagner les chorégraphies.

Cette cohabitation particulière est réglée par les comités d'organisation où siègent des représentants municipaux et des *priostes mestizos* (souvent des patrons d'entreprises locales, avec un certain succès économique).

⁶⁴ Tayta Shairy Quimbo, séminaire 2019

⁶⁵ Voir fig. 19. En 2000 la jeune *mestiza* Gabriela Rivadeneira Burbano fut élue reine étant très populaire non seulement par ses attributs physiques mais aussi par sa posture politique de type social et inclusive. Ceci lui a permis d'accéder par la suite à plusieurs postes de la fonction publique, toujours en évolution, jusqu'à son élection en tant que députée de l'Assemblée Nationale en 2013, en représentation de la *Revolución Ciudadana*, parti de Rafael Correa.

⁶⁶ Voir fig. 20



Fig. 19 - Ana Lucía Dávila Cisneros, Reina du Yamor 1976. Photo d'archive, Otavalo Travel



Fig. 20 - Comparsas durant le pregón, Yamor 2018. Photo d'archive, Diario El Tiempo

d. *Coraza, Pendoneros et Yumbos, Abagos*

Les fêtes rituelles auxquelles je ferais références par la suite, font partie de traditions spécifiques à différentes communautés qui les ont organisées –avec plus ou moins de succès au long des années–. Ces fêtes de caractère public son marquées par le même syncrétisme que les *Raymikuna*. Elles portent les marques de la *cosmovisión andina* et de la foi chrétienne. Notamment par la superposition du calendrier des rituels agricoles et les célébrations du *Corpus Christi* (l'eucharistie).

Les fêtes du *Coraza* et des *Pendoneros* sont célébrées sur la même aire géographique, dans des *llaktas* adjacentes de la *parroquia* de San Rafael de la Laguna, aux bords du lac San Pablo⁶⁷.

- *Coraza* : A lieu deux fois durant l'année. Le « petit culte » se passe pendant la Semaine Sainte, et le « grand culte » à partir du 19 août. Jusqu'à il y a une quarantaine d'années le *Coraza* se tenait au centre d'Otavalo avec la participation de 30 à 40 *priostes* (Coba Andrade 2015 ; 120). Depuis, il a été déplacé à la *llakta* de San Rafael, où il est soutenu par 2 à 4 *priostes* (*ibid.*).

Cette fête est dirigée par le *Coraza*, personnage majeur incarné par les *priostes*. Son visage est maquillé de blanc, il monte à cheval, il porte une tenue flamboyante avec de la dentelle et une grande quantité d'ornements, sequins brillants, et bijoux argentés et dorés.

⁶⁷ Voir annexe A.2.

Quand il se montre en public, pour entamer sa procession vers l'église de la communauté, il est accompagné par d'autres personnages qui l'entourent. Il y a le *loa*, jeune enfant d'une dizaine d'années qui récite une composition littéraire –souvent religieuse– appelée « loa ». Il y a deux ou trois *yumbos*, incarnés par des *priostes* élus directement par le *Coraza*. Derrière, on trouve les accompagnateurs : quelques *Runas* qui portent des bannières à l'image de Saint-Louis et qu'allument des feux d'artifices, et plus loin encore le restant des membres de la communauté. Enfin viennent les musiciens, indispensables pour le bon déroulement de la fête (*ibid.* : 121). Avant son déplacement à la *llakta* de San Rafael, les musiciens qui accompagnaient le *Coraza* utilisaient des aérophones natifs (*pinkullus* et *rondadores*) et quelques *tamboriles*⁶⁸. Ils jouaient des mélodies issues du répertoire local, en pentaphonie. De nos jours, ces formations –de moins en moins actives– cohabitent avec des *bandas de pueblo*, reprenant davantage des airs du genre local *sanjuanito*.

- *Pendoneros* : Connue aussi sous le nom de *Fiesta de Vacaciones*, cette fête se tient durant la deuxième semaine d'octobre pendant deux semaines. Elle commence à la *llakta* de San Miguel, pour continuer la deuxième semaine à la *llakta* Tocagón. Pendant quelques années, cette cérémonie avait perdu de la popularité. Mais les mouvements de revendication identitaire Kichwa l'ont revivifiée.

D'après ce que l'on m'a expliqué, la fête des *Pendoneros* est une représentation rituelle et festive de scènes historiques. Les guerriers, après avoir tué leurs ennemis, les suspendaient dans de longues perches puis y mettaient feu par mesure de dissuasion.

Cette fête a été transformée en fête religieuse à l'honneur de San Miguel, où des *Runas* portent des fanions avec des drapeaux rouges qui font référence à l'ancienne immolation de l'ennemi. Ils courent en zigzag depuis la maison du *prioste* jusqu'à l'église du village. Après le quatrième jour de chaque semaine, on organise un rituel de purification. Celui-ci s'effectue dans un *pogyo* proche de la communauté, où se baignent le *prioste*, sa famille et les autres membres de la *llakta*. Durant les processions et le rituel purificateur, des groupes de musiciens exécutent des mélodies pentaphoniques avec des *pifanos*, des *tamboriles* et –dernièrement– des guitares et des *bandolines*, accompagnés par des danseurs qui performant des chorégraphies propres à chaque rituel (Coba Andrade 2015 : 96).

⁶⁸ Voir fig. 21

Comme pour le *Coraza*, ces formations cohabitent actuellement avec des *bandas de pueblo*, reprenant davantage des mélodies du genre *sanjuanito*.

Comme toute cérémonie Kichwa, la présence de la cuisine locale est indispensable. Pendant cette fête le calendrier impose la préparation du yamor.

En outre, les fêtes des *Abagos* et des *Yumbos* sont célébrées sur la même aire géographique. Dans leur cas, dans des *llaktas* non lointaines du canton Cotacachi.

- *Abagos* : Cette cérémonie, aujourd’hui presque tournée en désuétude, est organisée pour les veillées d’*Inti Raymi* dans les *llaktas* d’Ambi Grande, Chilcapamba et d’Imantag, durant le mois de juin. Ainsi me l’a décrit Jesús Bonilla, qui –à ce propos– dirige un projet musical appelé Waruntzy/Humazapas, basé sur une recherche à l’échelle cantonale de ces rituels (il travaille en compagnie d’un groupe de jeunes *Runas* de la communauté de Turuku) :

El *Abago* se hace en la comunidad de Chilcapamba, pero también hay *Abago* en la comunidad de Ambi Grande. Representa la sátira de los indígenas frente a todo el abuso, desde la conquista, después del Hacendado. Es un baile medio en respuesta a toda la opresión que se ha recibido. Entonces dentro de los pasos –más o menos– los estudiosos dicen que en el baile están los *abagos* y los ángeles. Dicen que es la lucha eterna entre el bien y el mal, y que representa el equilibrio. Y dentro de los pasos de los *abagos* también se representan actividades agrícolas. La vestimenta tiene un montón de significado. Los Humazapas hemos tomado la vestimenta de los *abagos* y también el nombre de la peluca de los *abagos* para el grupo. Porque « *humazapa* » es la cabeza, es la peluca que usan los *abagos*, que está hecha de rabo de vaca y de toro, eso se llama *Humazapa*. Nosotros hemos tomado ese nombre. Y la vestimenta que nosotros usamos es de los *abagos*, como ese que está ahí (*indique une image*). Entonces, ponerte la máscara representa la imposición de la nueva religión y es una sátira a esas personas que se visten con pelucas así [ndlr. il fait référence à la perruque baroque], y las mejillas rosadas. Y la ropa que se usa durante el ritual son las levas de los mestizos. (Entretien 2016)

L’ethnomusicologue Carlos Coba Andrade, explique que les personnages des *abagos* et des *ángeles* (les danseurs), sont accompagnés par des musiciens : entre deux et quatre *pinkulleros* (K. joueur de *pinkullu*) et un ou deux *tamborileros*, portant des vêtements ordinaires, suivant la tradition de leur *llakta*⁶⁹.

⁶⁹ Voir fig. 22

La partie musicale-dansée de ce rituel se divise en quatre parties : *procesión*, *purutu maytuk*, *paso largo* et *yumbo* (2015 : 89). Coba Andrade décrit que « les danseurs commencent par la *procesión*. Cette danse contient un syncrétisme culturel et religieux. L'image de Sainte Anne préside le cortège et tiens une place prépondérante. Dans le *purutu maytuk*, on imite la croissance des haricots et du maïs. Le *paso largo* est une danse lente et solennelle, les pas sont élégants, gaillards et bien marqués ; et le *yumbo* est une danse imitative [provenant des communautés autochtones] de l'Orient équatorien » (*ibid.* TPE). La musique de ces danses est, a priori, composée par des mélodies pentaphoniques binaires, du genre local *yumbo*. Grâce à des jeunes musiciens –comme les Humazapas– et avec l'aide de certaines institutions –comme le département de culture de la municipalité de Cotacachi– le rituel des *abagos* est aujourd'hui en processus de réintroduction dans ces communautés.

- *Yumbos* : A lieu durant la deuxième semaine de septembre. Elle célèbre Sainte Anne, patronne des *llaktas* de Cumbas Conde et de San Nicolás. Comme dans le cas précédent, cette cérémonie spécifique de ces deux petites localités rurales, était en voie de disparition. Ce sont les mêmes jeunes des Humazapas qui ont pu redonner vie à cette pratique. Ils ont en récupéré le savoir oral des derniers *taytas* connaissant les structures du rituel.

On y trouve principalement quatre personnages : les *chaqui capitanes* (les capitaines), les *yumbos* (les danseurs), la *zarañusta* (femme célibataire qui sers la *aswa/chicha**) et les musiciens.

Coba Andrade montre que le « *yumbo* » est une réappropriation locale de l'image d'un chef guerrier –du même nom– provenant de la région *Oriente* (Cf. fig. 1), où se trouvent d'anciennes communautés préhispaniques des *Yumbos* habitant la zone nord de la forêt amazonienne (2015 : 172).

Ayant créé des liens de commerce avec les *mindalaes* Kichwa, la preuve de cette hypothèse –dans le cas de cette cérémonie– reposerait sur le fait que les lances que les danseurs utilisent au long du rituel, sont fabriquées en *chonta* (bois rigide de couleur noire qui ne pousse que dans l'Amazonie).

Voici la description que m'en a fait Jesús Bonilla :

Los *Yumbos* es una danza que se extinguió hace tiempo... O sea, aún no se extingue, pero la esencia en sí está extinta. Es una danza ritual que representa un calendario agrícola. Los pasos, nosotros también hemos rescatado eso. Entonces, los únicos *Yumbos* que ahorita existen son los de San Nicolás, que están al lado de la laguna de Cuicocha. Este es un baile que se hace en septiembre, en la entrada de Santa Anita de Cotacachi, entonces bajan los *Yumbos* hasta el parque, bailan y suben. Pero dentro de los pasos, hay 13 pasos que representarían a los meses del año Kichwa. Digo, porque son 13 [y no 12]⁷⁰. Entonces hacen 13 pasos, y cada paso muestra una actividad agrícola. La *sembrada*, la *porcada*, todo. Esto es un baile. Es demasiado importante dentro de la tradición cotacacheña más que nada. (Entretien 2016)

En ce qui concerne la partie musicale, les mélodies qui accompagnent la danse sont performées par des joueurs de *paklla* (entre deux et quatre), même nombre de joueurs de *pífano* et un *tamborilero* qui marque le rythme.

Ces mélodies pentaphoniques et binaires simples s'exécutent en paires à l'unisson et à l'octave parallèle. Elles constituent un répertoire singulier qui est considéré comme un genre musical : le *yumbo*.



Fig. 21 - Coraza Otavalo, photo d'archive, Museo Cayambe



Fig 22 - Revitalization des Abagos de Chilcapamba, Photo d'archive vidéo, Cotacachi 2009

⁷⁰ Selon une petite étude de terrain faite par la Fundación Tiana intitulée *Purutu Maituk*, et publiée par le Ministère de la Culture en 2009, la structure des Yumbos de Cumbas Conde est constituée d'onze pas de danse : *Paso largo* ; *Sucho/Yaigua* ; *Purutu maytuk* ; *Chaglla wankuy* ; *Chulla chaqui/Hanka* ; *Aswa ufiay* ; *Urcu cayay* ; *Abago* ; *Pilis aspi/Sarnoso* ; *San Juanito* ; *Chaqui shitak*.

1.2 Cérémonies du cycle vital Runa

Les descriptions suivantes sont issues de mes observations personnelles.

Les dimensions de ce travail ne permettent pas de trop rentrer dans le détail. Chacune de ces cérémonies mériteraient, une par une, d'être traitées comme des cas d'étude particuliers.

a. *Sawarina / Sawari Raymi*

Le *Sawarina* ou *Sawari Raymi* constitue l'ensemble d'évènements qui concluent avec l'union en mariage des *Runa*.

C'est l'une des cérémonies rituelles majeures de leur cycle vital. Elle marque le passage vers un nouveau statut social qui sera générateur de resignifications considérables au sein de l'*ayllu* des fiancés, et de leur vie au sein de la communauté.

Dans la plupart des cas c'est par le mariage que la femme *Runa* acquiert de l'indépendance vis-à-vis de ses parents. Elle intègre un nouveau noyau familial (celui de son mari) et sera considérée comme un membre « de droit » de leur *ayllu*. Ainsi des liens de proximité, de respect et d'entraide se consolident entre les deux familles. Ceux-ci fondent les bases de la cohésion sociale de la *llakta*. Évidemment, la migration des *Runas* vers l'urbain a modifié ces rapports ; même si les cérémonies traditionnelles sont –pour l'essentiel– le fruit de la vie rurale.

Les mariages peuvent avoir lieu à n'importe quel moment de l'année. Or, depuis le *Boom mindalae* des années 1980, ils ont surtout lieu lors du retour des migrants à la *llakta* entre les mois de janvier et mars.

Je ferais par la suite une liste chronologique des phases de cette cérémonie en les décrivant de manière brève mais précise. Je décrirai également les aspects musicaux et chorégraphiques présents, étant des dispositifs nécessaires au bon déroulement du rituel.

- *Yaykuy [Pedido de mano]* : La demande en mariage constitue un premier moment de contact entre les futurs fiancés. Chez les Kichwa –héritiers du modèle de hiérarchie sociale, à forte tendance paternaliste/machiste, des Inkas puis des colons espagnols– c'est le *kari** (K. homme) qui se doit de demander la main de la *kuitza** (K. jeune femme).

Quand je lui ai demandé à propos de son mariage, Mama María m’a raconté que les habitudes avaient changé ces dernières années. Il existait naguère une tradition consistant pour le prétendant à dérober sa *fachalina* à la jeune fille convoitée, puis de partir en courant. Par contre les mariages gardent leur importance pour créer des alliances entre les familles (mariages arrangés par deux familles qui cherchent à bénéficier du statut et du patrimoine capital et territorial de l’une et l’autre). Par ailleurs, certaines traditions « purement Kichwa » du *Sawarina* se sont adaptées à des unions mixtes entre *indígenas* et des gens étrangers à la communauté. Ceci est de plus en plus courant à Otavalo du fait de la migration et de l’arrivée de touristes. Dès que la décision du mariage est prise, doit ensuite se tenir le « *Yaykuy* ».

Je distingue ici quatre étapes étalées sur plusieurs jours et accompagnées de différents moments musicaux :

1. Tout commence par le *ñawi rikuri / riksiri* (K. visage connu), qui est l’intégration à la famille de la future fiancée. C’est une présentation formelle du futur marié aux membres de l’*ayllu*. Cet évènement se passe dans la sphère familiale, dans un cadre privé.

2. Puis, commencent –pour les deux familles– des préparations pendant quelques jours, notamment la recherche de *padrinos* (Esp. parrains). Par respect, les *padrinos* choisis, reçoivent des *medianos* : paniers de fruits divers, de pain, des caisses de bière ou de l’eau de vie avec également des poules et *cuyes* (Esp. cochons d’inde).

Quand le *kari* et sa famille, parrains et proches ont fini les préparatifs, a lieu la *entrada yaykuy* (Esp. entrée) qui se déroule la nuit : le *kari* –avec un cortège– part de sa maison. Certains portent les paniers, d’autres jouent un certain type de musique particulier, l’ensemble portant les vêtements traditionnels, en marchant à destination de la maison de la *kuitza*.

Tayta Imulo et Joshi Espinoza m’expliquent respectivement :

[Para el *yaykuy*] siempre se respeta a la familia de la novia. Si están con posibilidades financieras, se van con música. Si no, así no más. Pero siempre se va con música.⁷¹

En el *yaykuy* si nos portamos un poquito más tradicionales. O sea, no metemos una guitarra eléctrica. Eso es lo bonito de los *yaykuys*, tiene que ser como decíamos, es en vivo, no puedes tener

⁷¹ José Luis Pichamba ‘Tayta Imulo’, entretien 2016.

amplificación, no puedes tener instrumentos de otro tipo. Entonces claro, de alguna manera el mismo echo de que estás caminando en la calle, no te lo permite (...) ⁷².

3. Arrivés à la maison de la *kuitza*, les parents du *kari* parlent à ses parents sur les intentions de mariage de leur fils.

Ces négociations –accompagnées d’offrandes plus ou moins significatives– peuvent être rapides, ou durer des jours, voire des mois. Cela dit, du moment qu’elles arrivent à bon port, on célèbre ensuite le *maki mañay* (K. demande de main), qui –comme son nom l’indique– est la demande définitive de la future fiancée. On retrouve un cortège portant l’*obligación* (Esp. offrandes) d’aliments, sodas, alcool et bétail (appelée *hatun yaykuy*, grand *yaykuy*) accompagnée par un groupe de musiciens conformé par des amis du *kari* ⁷³.

Ces visites se font chez les familles du fiancé et de la fiancée. Ici les deux familles préparent chacune –vers la fin de la semaine– des grands dîners traditionnels ⁷⁴. Est ainsi la volonté de tisser de bonnes relations entre les deux *ayllus* qui seront dès lors unis.

Des musiques non amplifiées sont jouées par les musiciens présents et font danser les convives –famille, proches, amis et voisins– souvent jusqu’à l’aube.



Fig. 23 – Medianos lors du hatun yaykuy pour les fiançailles de Cristina Lema. Photo par Belén Cachimuel, 2012



Fig. 24 – Musiciens accompagnant le cortège lors du yaykuy de Cristina Lema. Photo par Belén Cachimuel, 2012

⁷² José ‘Joshi’ Espinoza, entretien 2016.

⁷³ Voir figures 23 et 24.

⁷⁴ De toutes mes expériences vécues avec plusieurs *ayllus*, je constate la constante présence du repas traditionnel pour ces compromis sociaux : diverses variétés et formats de maïs, pommes de terre, fruits et légumes et de poulet fermier et/ou du cochon d’inde, accompagné par de l’*aswa* ou d’autres boissons alcoolisées. En soit l’offrande du repas est un geste d’une grande importance car –suivant le code du *Runa kawsay*– c’est un hommage au visiteur qui sers comme démonstration d’affection et de respect, mais instaure aussi le lien de réciprocité avec les invités. L’absence du geste –réfléchi ou pas– peut signifier une rupture sociale irrémédiable.

4. *Sawari punlla* (K. jour du mariage) : Officiellement fiancés, le couple procède aux cérémonies de mariage. Se mêlent alors –dans un syncrétisme remarquable– les codes des mariages institutionnels, les rites chrétiens et les rituels de la *tradition* Kichwa.

Au mois de février 2019, j’ai été invité à la fête de mariage d’une amie proche de Cristina, ma sœur adoptive. C’est là que j’ai pu voir et participer des différentes phases de la célébration.

Le matin chez le *kari*, en présence des fiancés habillés avec leurs meilleures tenues traditionnelles, s’est tenu le *palabray*. Ce rite –considéré comme un acte symbolique– consistait à marier les fiancés par la grâce d’une personne appréciée choisie par leurs familles (appelé *tayta matrimonio*), en présence des parents, des parrains et de tous les invités ayant participé aux diners antécédents. Je reprends les mots de Tayta Amado Lema qui m’expliquait –entre autres– que c’est là que se confirme la *pureté* des fiancés pour assurer un mariage prospère :

Es el contenido de la persona que les entrega al marido, o en este caso, a la novia. Entonces, el que recibe, como le digo, le certifica que es una mujercita ciento por ciento pura, en todo sentido de la palabra. Y al hombre igual.⁷⁵

Ensuite, les familles nucléaires, les témoins et les parrains ont procédé à la cérémonie civile. Après, si cela va avec les croyances de la famille, le couple attends un ou quelques jours pour fêter le rite religieux du mariage dans une église chrétienne (catholique, protestante ou évangélique). Personnellement je n’ai pas vu cette célébration, donc je ne peux pas en dire plus. Après la célébration du mariage l’ensemble d’invités se dirigent vers la maison du *kari*, toujours suivant le modèle du cortège avec des aliments et de l’alcool, accompagnés par des musiciens de l’*ayllu* du marié qui jouent des musiques locales.

Lors de l’arrivée l’on aperçoit une organisation importante, avec une infrastructure qui démontre que la famille a mis beaucoup de moyens. Ce qu’on m’a dit de façon informelle c’est que pour les fêtes de mariage *Runa* les familles font le *gashtu* (néologisme kichwa-espagnol qui veut dire « dépenses ») sur : l’infrastructure, les musiciens, la nourriture et l’alcool. Ceci peut signifier plusieurs milliers de dollars. N’ayant pas pu rester longtemps, avant de partir j’ai été formellement réinvité à la fête chez la famille de la *warmi* (K. femme), qui se tenait le lendemain.

⁷⁵ Tayta Amado Lema, entretien 2016.

Me voici donc en revenant chez la mariée, dans une maison tout aussi décorée et affirmant les importantes dépenses faites par sa famille. J'ai constaté une infrastructure comptant deux énormes tentes pour –à peu près– 200 personnes. En plus, des espaces séparés étaient destinées à deux groupes de musique : i.) le *conjunto tradicional* conformé par un célèbre *maïstru arpero* (K. maître harpiste) de la *llakta* Karabuela, Tayta Mariano 'Chavo' et son fils qui faisait de *golpeador*⁷⁶ ; ii.) puis –à quelques mètres– une grande scène improvisée où était installée la *orquesta chichera*, composée de deux saxophones, deux claviers synthétiseurs, une basse électrique, un percussionniste, une boîte à rythmes électronique, un chanteur et une chanteuse (tous amplifiés par des grosses enceintes).

En m'apercevant de l'absence des nouveaux mariés, on m'explique que la tradition du *Sawarina* impose que le jour de la fête de mariage chez la *warmi* doit se tenir le rite de *ñawi mayllay* (K. lavage de visage). Il fallait donc attendre les fiancés car ils venaient en cortège depuis la maison du *kari*. Le rituel du *ñawi mayllay* doit se faire dans un espace à l'aire libre –de préférence à côté d'une source d'eau naturelle– où les mariés, les parents et les parrains se lavent le visage et les extrémités (avec un mélange d'eau, pétales de fleurs et d'ortie), en présence d'un maître de cérémonie, choisi par les familles. Tayta Imulo, qui en a vu plusieurs dans sa vie, m'expliquait le fonctionnement de ce rituel :

En la ceremonia de matrimonio se le pone a una persona mayor, de respeto, en la fiesta que escoge la familia. Por ejemplo, una pareja que estén bien en el hogar, se les elije para hacer la ceremonia de *ñawi mayllay*. Ahí los padrinos, los ahijados, los hermanos participan para hacer el *ñawi mayllay*, para el lavado de cara. Después viene la farra.⁷⁷

À l'arrivée des jeunes mariés et leurs accompagnateurs j'ai pu apercevoir –devant la maison et sur le bord de la route– le groupe de musiciens amis du *kari*. En l'occurrence, le jeune homme était originaire de la *llakta* Peguche, donc tous les musiciens présents aussi.

Habillés plus ou moins traditionnels, j'ai pu compter deux *rondadores*, deux *kenas*, deux guitares, un *bandolín*, deux violons et un *bombo*.

Ils ont joué avant et après la cérémonie du *ñawi mayllay* diverses mélodies du genre local *sanjuanito*. Puis, quand tout le monde s'est dirigé vers la maison de la jeune mariée, ils sont rentrés jusqu'où était disposée la piste de danse, à côté du harpiste.

⁷⁶ Cf. piste 9 annexe A.1

⁷⁷ José Luis Pichamba 'Tayta Imulo', entretien 2016.

Ce moment –pour moi– est musicalement le plus significatif, car il révèle le dialogue qui se tiens entre ces trois formes musicales. En cohabitation, chacune était un dispositif distinct avec des caractéristiques particulières :

Le groupe d’amis du marié porte l’*obligación* d’accompagner son *ayllu*, en jouant pour lui et sa famille des musiques propres de la *llakta* sans contrepartie pécuniaire.

Le *conjunto tradicional* avec le harpiste et son *golpeador* (des fois l’on rajoute un ou deux violons) qui est –depuis toujours– un service payant (pouvant couter plusieurs centaines de dollars), accompagne tout le rituel du *Sawari punlla*, pendant les 3 ou 4 jours de festivités.

Puis, la *orquesta chichera*, payante et coutant deux ou trois fois plus chère que le harpiste. Elle a été récemment introduite à la cérémonie du mariage *Runa* (après les années 1980).

Dolores ‘Loli’ Maiwa est une jeune femme Kichwa-Otavalo. Elle est une haute-couturière et présentatrice d’une émission sur les musiques andines à la Radio Ilumán, et me parlait de cette synthèse de formes musicales présentes lors du *Sawarina*, s’exprimant sur son propre mariage :

Sabes que, en el matrimonio si hay orquesta, pero ya nos hemos acostumbrando a que en el *ñawi mayllay* tiene que haber el grupo tradicional que haga la parte de la ceremonia... Tiene que haber. Entonces en algunos casos tocan un momento el arpa. Por ejemplo, cuando se casó mi hermana, o cuando me casé yo. Por un momento la música andina, el arpa y otro ratito descansa y ahí toca la orquesta. Así se ha visto, así se ha tratado de fusionar. (Entretien 2016)

Finalement, la fête continue en compagnie des groupes de musiciens qui animent les convives pendant qu’ils dansent, mangent divers plats typiques et se font offrir des boissons alcoolisées sans arrêt par les « *taytas et mamas servicio* » (K. ceux qui sont chargés de servir les invités).

L’évènement s’étale pour toute la durée de la nuit, jusqu’au petit matin, où il ne reste que les plus « durs » convives, ceux qui ont le meilleur *aguante* (Esp. endurance) et n’ont pas succombé aux effets de la fatigue et de l’alcool⁷⁸.

⁷⁸ La complexe structure du *Sawarina* m’amène à penser qu’étant concentré sur la musique et la danse, je n’ai surement pas pu établir une analyse vraiment approfondie de toutes ces étapes. Quelques études ethnographiques effectués par des institutions académiques locales ont abordé la question de façon exclusive. Se référer, par exemple, à l’ouvrage dirigée par Nhora Benitez Bastidas intitulé *Sawari. El matrimonio en el pueblo kichwa de Otavalo y Cotacachi*, Editorial Universidad Tecnica del Norte, 2019.

b. *Wawa wañuy*

Le *wawa* wañuy* ou *wawa velorio* –qui veut dire funérailles de l’enfant ou veillé funéraire– est autre des cérémonies rituelles du cycle vital *Runa*.

Elle est encore très répandue, que ce soit dans le cadre d’un *ayllu* de village rural ou d’une famille Kichwa-urbaine.

Ce rituel funèbre se tiens à l’occasion de la mort de jeunes enfants, considérés des âmes pures qui partent au ciel (ici s’applique un syncrétisme avec l’imaginaire chrétien du « ciel » comme le lieu paradisiaque où repose l’âme aux cotés de Dieu). Pour les Kichwa d’Imbabura, la notion d’« *enfant* » évoque plus précisément la pureté liée au statut virginal de la personne qui n’a pas été tentée par les « péchés de la chair ». Autrement dit, ces veillées funéraires se célèbrent en l’honneur de défunts, pouvant être des petits enfants ou des jeunes adolescents célibataires. Cependant, Mama María m’a assuré que des veillées funéraires similaires se tiennent en hommage aux personnes adultes ou âgées, des *taytas* ou *mamas* des communautés rurales.

Tel qu’il a été décrit par l’ethnomusicologue équatorienne Daniela Peña Mosquera dans son travail de recherche –qui traite sur la question–, « ces rites activent aussi la production et la reproduction de la mémoire collective et de la tradition orale, avec des contes, légendes, mythes, d’un côté, et des anecdotes et souvenirs de l’autre qui sont racontés à cette occasion. Enfin, ils permettent de tisser les réseaux sociaux à travers le système de réciprocité (don et contre-don) fait avec la nourriture, la présence physique (accompagnement) et la musique et la danse » (2016 : 84).

En ce qui concerne le déroulement de la cérémonie, Tayta Imulo m’expliquait que lorsqu’un enfant meurt, « *l’achik-tayta doit procurer le drap mortuaire pour le défunt et sa petite couronne, comme pour un ange. Ensuite, les parrains se chargent de payer pour la présence d’une harpe et un violon et doivent faire danser l’hôtesse, le servicio, la famille du défunt, et là ils jouent du fandango* » (Entretien 2016. TPE). La présence d’un accompagnement musical est donc indispensable pour que la célébration funèbre puisse se dérouler tel que l’indique cette tradition *Runa*.

Ici c’est aux *achik-taytas* et *achik-mamas** (K. parrains et marraines) du défunt d’assurer –en grande partie– les dépenses monétaires. Ainsi ils s’engagent à mettre en place un harpiste qui fasse l’accompagnement musical pendant toute la durée des évènements qui se succèdent pendant trois jours jusqu’au moment de l’enterrement (et sur lesquels je ne m’attarderais pas).

Le rite se fait souvent dans un cadre privé, dans un endroit de la propriété privée de la famille du défunt qui sera destiné à l'autel où reposera le corps.

Durant ma conversation avec Loli Maiwa, elle m'a confiée un passage de sa vie concernant la mort de sa petite sœur. Voici la description qu'elle m'a fait sur le déroulement de ces veillées :

Tengo una hermana que falleció cuando era bebe. Mi mami cuenta que [para el *wawa wañuy*] le hicieron bailar. Los padrinos de mi hermana le pagaron un arpero y le cantaban. Le hacían bailar porque dicen que como es un angelito tiene que ir feliz al cielo porque no ha cometido un pecado. Entonces en este momento tan doloroso también es parte la música... También en la muerte de un joven que se hace lo mismo. Pero ahora para no hacerlo tan silenciosamente, también se pone música en la muerte de una persona adulta, por ejemplo, cuando es una mamá, le ponen más música, más sentimiento... Entonces eso también se ha ido involucrando en esa parte que es la muerte, en donde existe también la música.

(...) En el *wawa wañuy* me decía mi mama –que perdió a su nena– : ‘es el momento más doloroso perder a un hijo y tener que bailar’. Pero era así, porque tenías que despedirlo con alegría. Y es igual cuando muere alguien soltero o soltera. Se baila. Por más que duela, porque también pasamos por esa dura experiencia. Perdimos un primo soltero. Y con el dolor del alma tienes que bailar porque tienes que enviarlo con una felicidad porque se está yendo al cielo directamente – dicen–. Entonces hay que hacerlo por eso, para que vean que estamos contentos. (Entretien 2016)

Ces descriptions, me font penser aux rituels funéraires d'Europe de l'est –les *miroloyia* grecs et le *jale* et la *milă* des Tsiganes de Transylvanie– où femmes et hommes expriment leur chagrin en chantant et en dansant, de manières distinctes. Dans tous ces cas l'émotion est un véhicule d'interactions sociales mobilisée par la musique instrumentale.

Me focalisant donc plus particulièrement sur la musique, il est important de faire une brève explication sur les répertoires que jouent le harpiste et son *golpeador*, et qui peuvent se faire accompagner d'un violon si les moyens financiers des parrains le permettent.

En ce qui concerne le jeu de la harpe, je compte au moins trois travaux issus de l'ethnomusicologie qui ont proposé des nomenclatures plus ou moins similaires pour catégoriser les mélodies qui constituent l'ensemble du répertoire de cette cérémonie :

i.) John M. Schechter propose « trois genres musicaux », le *vacación*, le *sanjuán* et le *pareja* (1983 : 23) ;

ii.) Ceciel Kockelmans qui –en distinguant deux genres principaux, *sanjuanitos* et *fandangos*– propose deux sous-catégories mélodiques pour le fandango, « huahuañui » et « achimamita » (1989 : 132-134) ;

iii.) Peña Mosquera, qui dans son étude plus contemporaine et de grande précision propose quatre catégories de classification tout en faisant converger les propositions précédentes.

En adhérant à ce dernier système de classification, je rajouterais le terme vernaculaire de *tunu* (K. ton) pour remplacer le terme flou de « mélodie » (Cf. les *tunus*, p. 106).

Ainsi, les genres de fandango/*chimbapuray* et sanjuanito/*churay* performés à la harpe se divisent en quatre *tunus* (K. tons) principaux qui se jouent à différents moments : *chimbapuray*, *maki allichí*, et *vacación* –rythmes binaires composés en 6/8– et *achik-mamita kumari* –binaire simple en 4/4– (Peña Mosquera 2016 : 150)⁷⁹.

Puis, comme me l’a expliqué Francisco Maldonado, à ces *tunus* les accompagnent des cantillations de chagrin évoquées par la mère et d’autres femmes proches du défunt. Selon Francisco, ces vers chantés-parlés improvisés induisent à ce moment-là « *une atmosphère triste, mais à la fois émouvante. L’on laisse sentir la façon par laquelle la chanson d’une femme qui pleure pour son enfant se mélange à la harpe et génère une situation* » (TPE).

Tous ces moments de musique permettent aux convives de mobiliser des émotions qui vont être au même temps exprimées par des danses plus ou moins chorégraphiées.

N’ayant jamais vu ces danses je ne pourrais pas en faire une analyse plus approfondie ni de fond ni de forme. Cela dit, je signale que ni les cantillations de chagrin, ni ces danses sont censées être performées dans d’autres situations que celle d’une veillée funèbre. Ce moment étant de grande importance, les *Runa* y profèrent un grand respect vis-à-vis des musiques qui doivent y être jouées.

À différence des autres cérémonies rituelles des Kichwa d’Imbabura, où l’acceptation de musiques enregistrées ou des *orquestas* est de plus en plus habituelle, lors du *wawa wañuy* seul ces répertoires joués à la harpe (et autres instruments natifs) sont permis.

⁷⁹ Je ferais un point sur ces propositions catégorielles avec plus de précisions dans la partie 2.2 de ce même chapitre qui traite sur les genres musicaux des *Runa* d’Imbabura.

c. *Wasi pichay*

La fête du *wasi* (K. maison) *pichay* (K. nettoyage/balayage) se célèbre lorsqu’une famille fini de construire une maison dans sa *llakta*, et s’apprête à y habiter.

Très souvent les maisons des *Runas* sont construites par des méthodes informelles, sans forcément avoir fait appel à des professionnels et techniciens –que ce soit des architectes ou des ingénieurs–. La façon la plus courante d’aboutir au projet d’une maison, se fait par l’appel à une *minka familiar* où sont invités à participer tous les membres de l’*ayllu* des futurs propriétaires, mais aussi des voisins et autres amis proches de la famille.

En dépendant des moyens financiers disponibles pour se procurer des matériaux et un peu de main d’œuvre spécialisée (tuyauterie, systèmes électriques), le processus de construction de la maison peut durer des semaines, des mois, voire des années. D’ailleurs, par d’éventuels périples dans l’économie familiale, très fréquemment des structures qui prévoyaient un bâtiment de plusieurs étages, ne finissent qu’en occupant un ou deux, laissant des parties squelettiques à mi-construire en pleine vue⁸⁰.

Ce n’est donc qu’au moment final de la construction de l’endroit qui sera habité, que les personnes se rencontrent pour fêter un tel événement.

Le *wasi pichay*, qui suivrait –en quelque sorte– la logique de notre pendaison de crémaillère, s’effectue dans la nouvelle maison. Tous les membres ayant participé à sa construction –par la *minka*–, et tous les corrélatifs à la famille et ses proches, sont invités. Nombreuses connaissances, à Otavalo et Cotacachi, m’ont averti de la rareté de ce rituel dans l’actualité, ou –en tout cas– de celui qui suivrait la « tradition à l’ancienne ».

N’ayant pas été mélangé avec quelconque pratique chrétienne, la forme qui prendrait cette fête serait celle d’un événement d’un jour et une nuit où les convives –les *compadres* (Esp. compères) et *comadres* (Esp. commères)–, arrivent avec des cadeaux utiles. En présence d’un maître de cérémonie, s’effectue un rituel de nettoyage des lieux avec des plantes médicinales, des fleurs et de l’encens dans l’objectif de purifier le logement et lui donner des bonnes énergies pour un futur prospère. Ceci s’accompagne d’un repas traditionnel, des boissons alcoolisées (bière, *aswa* et *aguardiente*) et de la musique et la danse, qui se joue jusqu’au lendemain.

⁸⁰ Voir fig. 25

Personnellement, n'ayant jamais pu en voir un jusqu'à présent, je me limite par la suite à en faire une description basée sur des conversations lors de mes entretiens *in situ*. Voici ce qui m'a raconté Tayta Imulo, revenant à ses souvenirs d'enfance à la *llakta* Peguche :

Antiguamente cuando yo era pequeño, el *wasi pichay* era normal que se hiciera con instrumentos de la comunidad, con las *gaytas*. Lo más sonado han sido las *gaytas*. Salían en la misma fiesta los músicos *gayteros*, eran entre seis y ocho personas [que tocaban]. La fiesta era tremenda, las mujeres chumaditas, siempre tomaban. El *servicio*, que le decimos, daba una orden, hacía una *jarra* [de chicha] y todos tenían que tomar, nadie se escapaba. (...) En cada cuadra se bailaba con *gayta*. Unos dos cargados iban tocando la *gayta* y corrían cargados. Siempre en cada esquina se bailaba con *churus*. En cada esquina el dueño tenía que dar una botella de trago, en cada cuadra o dos cuadras. (Entretien 2016)

Cette description, qui fait allusion à la présence d'un groupe de musiciens *gayteros*, pourrait s'amalgamer avec les musiques présentes lors d'autres fêtes rituelles (notamment pour l'*Inti Raymi*). L'utilisation des *churus* a souvent une intention d'ordre informatif : c'est ce que l'on utilise pour annoncer soit l'arrivée de quelqu'un, ou d'un quelque chose –un événement important–. Il se peut que dans ce cas il s'agisse d'une alerte à la communauté, l'avisant qu'une nouvelle maison a été finie et que des nouveaux *comuneros* s'installent et participeront dans la panoramique sociale de la *llakta*.

Certaines archives audiovisuelles que j'ai pu consulter sur internet, montrent comment ce rituel Kichwa survit dans quelques communautés rurales. L'émission en ligne *Bajo un Mismo Sol* produite par l'Association de Producteurs Audiovisuels Kichwas APAK, en dédie une partie pour le premier épisode de sa 14^e saison, en 2018. Ici, se montre un résumé des activités qui constituent le rituel, exposant la présence d'un groupe de musiciens Kichwa-Otavallo –même format que ceux présents pour le *Sawarina*–, et mettant l'accent sur l'importance du *Wasi pichay* comme instance du maintien des valeurs de la *cosmovisión andina*. Dans leur discours, ce serait à travers de ce rituel que se renforce l'harmonie entre *ayllus* en assurant ainsi le lien de réciprocité dans le collectif et respectant la connexion du *Runa* avec tout ce qui est de l'ordre de la nature (*Pachamama*) et du spirituel (*hawa pacha*)⁸¹.

⁸¹ Voir : <https://youtu.be/XkccyMak0u4> [03'06''- 08'14'']

Finalement, comme pour le mariage, on constate une tendance actuelle à mélanger les expressions musicales dans ces festivités. Apparaissent des formats modernes (que ce soit de la musique enregistrée et diffusée par amplification ou des ensembles instrumentaux) ou des *orquestas chicheras* (avec des instruments électriques qu’adaptent les *hits* du moment à une version orchestrale).

Pour conclure sur le devenir de ce rituel, je cite la critique qu’en fait Loli Maiwa, signalant la perte de son, jadis, caractère rituel et le besoin de le récupérer :

El *wasi pichay*... Sí, pero como darle ese valor ritual, no ha sido tanto. Pienso que sería de retomarlo, me parece que vi cuando era *wawa* un ritual... Pero no he visto que le dan tanto valor. Ahora, lo que he visto para las casas nuevas, es que voy y me pongo una orquesta.



Fig. 25 – Maison de Mama María, où j’habite pour tous mes déplacements à Otavalo. La partie supérieure du bâtiment de gauche –appartenant à sa fille Liliana– comptait avoir un 3^e étage qui ne s’est jamais fait, laissant des poutres en pleine vue. Fakcha llakta, 2016

d. *Bautizo*

Le dernier des rituels du cycle de vie des *Runa* d'Imbabura est le *bautizo* (Esp. baptême)⁸².

Le rituel de *bautizo Runa* représente un moment non négligeable dans la vie d'une famille. Par la symbolique individuelle du passage du baptisé à une nouvelle vie –dans le cas de la famille chrétienne, pour la volonté de Dieu–, mais aussi par les implications collectives qui y sont mobilisées, par les liens sociaux qu'en résultent.

Comme pour toutes les autres cérémonies de caractère rituel, cet événement est un lieu de convergence où se retrouvent les fondements du système de relations des Kichwa. Ici, l'enjeu de la famille de l'enfant à baptiser c'est de trouver un bon *achik-tayta/padrino* et une bonne *achik-mama/madrina*. Ces personnes vont intégrer l'*ayllu* et –en théorie– feront partie de tous les prochains grands événements qui construiront la personne dans son chemin de vie vers l'âge adulte et le mariage.

En gros, cet événement consolide ce qui est défini par le terme vernaculaire de « *aylluyana* ». Cette notion –qui expose l'union entre un enfant et son parrain comme un pilier des valeurs de la famille– se traduirait par le mot espagnol de *compadrazgo*. Ces rapports sont fondamentaux dans la construction du tissu social qui soutient l'équilibre entre le *Runa*, son *ayllu* et la *llakta*.

En aout 2016 j'ai personnellement été choisi par les membres de ma famille adoptive pour parrainer le fils de 6 ans (à l'époque) d'Alvaro –mon frère adoptif–. Ce dernier, musicien d'énorme talent et grande sensibilité humaine, à ses 22 ans était mourant d'une leucémie fulgurante qui lui avait été diagnostiquée un an avant. Je me souviendrais toujours du jour où –après avoir été hospitalisé pendant des semaines et à peines de retour à la *Fakcha llakta*– Alvaro m'a demandé de parrainer son fils en lui promettant de bien prendre soin de lui, comme si c'était quelqu'un de ma famille.

Ce moment est crucial dans mon expérience ethnographique en tant qu'ethnomusicologue et qu'être humain car, après avoir été choisi comme *achik-tayta* du petit Ali, je suis rentré officiellement –si l'on peut dire– dans l'*ayllu* de la famille Campo Lema. La suite

⁸² J'ai aussi entendu vaguement parler du nom vernaculaire de « *wawa shutuchi* » pour ce rituel.

chronologique d'évènements qui se succèdent entre le moment où Alvaro m'a demandé de parrainer son enfant et le jour du *bautizo*, est –par l'urgence du contexte– non pertinente pour en faire l'analyse exemplaire du rituel. Les raisons à ça sont d'un côté le temps qui pressait, ensuite les moyens financiers qui n'étaient pas disponibles pour tenir une vraie fête telle que la tradition le voudrait, et finalement que le fait d'être un étranger simplifiait les choses car je n'avais pas d'autres implications de grande envergure au niveau de la communauté.

Bien que je ne puisse pas faire une description intégrale de la fête de *bautizo Runa*, je fais allusion à ce que mes connaissances m'ont dit de ce rituel de façon informelle : après avoir fait la demande officielle aux futurs parrains en leur apportant des *medianos* avec des fruits, des légumes et du bétail (poulets ou cochons d'inde), la cérémonie de baptême se tient dans un lieu de culte, très souvent l'église de la *llakta*. Ensuite tous les convives sont accueillis chez la famille du baptisé, où se prépare une fête dont l'infrastructure et le *modus operandi* sont similaires avec ce que l'on fait pour un *wasi pichay*.

Apparemment l'embauche d'un *conjunto tradicional* se faisait comme norme autrefois. Cependant ce que j'ai pu constater, en demandant à mes amitiés et par les deux ou trois *bautizos* qui se sont tenus dans la *llakta* Peguche –et que je pouvais entendre depuis ma fenêtre–, c'est que lors de la fête familiale le devant a été pris par la diffusion de musiques enregistrées et l'embauche d'une *orquesta chichera* qui joue –très fort– toute la nuit, jusqu'au petit matin.

1.3 Música Raíz

Les précédentes descriptions m'ont permis de présenter au lecteur une sorte de *mapping* synthétique des diverses situations rituelles où sont présentes des musiques et danses des Kichwa d'Imbabura. J'ai pu révéler certaines oppositions, remarquables notamment en ce qui concerne le choix du format musico-dansé que les *Runakuna* déploient pour chacune de ces situations festives. Cela dépend aussi de l'endroit particulier où se tiendra la festivité. Chacun de ces moments, que ce soit pour les rituels du cycle agricole –fêtés de manière publique et collective– ou pour les cérémonies plus intimes –fêtées avec un *ayllu*–, sont le lieu de performance de certaines musiques et pas d'autres⁸³.

Il y a cependant des questions qui reviennent à chaque fois que j'ai eu la chance de participer ou –tout simplement– de parler de ces moments si importants pour les *Runa* : si la grande majorité des Kichwa *imbabureños* que je connais formulent une distinction entre des musiques considérées *traditionnelles* et des musiques considérées *non traditionnelles* (car –pour eux– modernes ou étrangères), qu'est-ce qui fait que certaines musiques soient porteuses de *La tradition* ? Portent-elles des noms particuliers ? Peut-on vraiment les catégoriser ?

Avant de formuler ma posture à ce propos, je voudrais commencer par discuter des notions qui me paraissent intéressantes. Ceci dans le but d'introduire ma réflexion et mieux cerner mon intention, concentrée particulièrement dans les manifestations musicales.

En reprenant cette idée qui fixe non pas *une* tradition mais *des* traditions, je retiens le concept de « *cada llajta* », proposé premièrement en 1982 (et à nouveau en 1992) par l'ethnomusicologue américain John M. Schechter, puis repris par Juniper Hill en 2006. Je cite, par la suite, les définitions données respectivement par ces deux chercheurs :

« La singularité de plusieurs aspects de leur culture expressive est garantie par *cada llajta*, le caractère spécial affirmé localement des expressions musicales, du dialecte, des coutumes

⁸³ Ceci est plus ou moins radical, en dépendant de la fête en question et de l'endroit où elle a lieu. Par exemple, un *Sawarina* célébré par une famille de kichwa-urbains habitant en plein centre-ville d'Otavalo est plus susceptible d'accepter des manifestations musicales hors de « la tradition », qu'une même famille *Runa* qui vit dans une *llakta* rurale.

mortuaires ou des vêtements de la communauté Quichua des hauts plateaux du nord de l'Équateur. »
(Schechter 1992 : 453. TPA)

« (...) le système d'accordage [ndlr. des *gaytas*] varie entre une communauté et une autre ainsi chaque chanson est identifiable comme appartenant à une communauté en particulier. Cette spécificité locale, ou singularité de chaque communauté, est une caractéristique traditionnelle connue sous le nom de *cada llajta* (*cada* = chaque en espagnol, *llajta* = village/communauté en Quichua) et se retrouve tout au long des Andes dans la musique indigène, les rituels, les styles vestimentaires et les dialectes linguistiques. » (Hill 2006 : 4. TPA)

Ces définitions désignent le « *cada llajta* » comme une notion à part entière, capable d'englober l'ensemble de pratiques et coutumes propres à « chaque » *llakta*, tout en étant porteuse de leurs significations particulières (même à l'échelle Andine).

Je tiens à préciser que de mon expérience sur place je n'ai entendu ces mots –conjointement conjugués– que lorsque les gens parlaient simplement des différences de « chaque » endroit, mais pas comme un concept contenant des significations propres à la culture.

Cela dit, –en soit– le fond de ce qui est proposé par cette notion représente un phénomène auquel j'adhère. D'autant plus quand il s'agit de parler de musique. Autrement dit, de toutes les conversations que j'ai pu tenir jusqu'à présent avec des *Runa*, converge cette idée qu'insiste sur la délimitation de frontières culturelles et identitaires à plusieurs niveaux.

À la vue de la reconnaissance constitutionnelle de l'« État plurinational et interculturel » de la République Équatorienne, les *Runa* d'Imbabura ont pu profiter de ce support pour légitimer son identité. Premièrement, en tant que *Nacionalidad Kichwa*, puis en tant que *pueblos reconocidos* (*Cotacachi*, *Imantag*, *Karanki*, *Kayampi*, *Natabuela* ou *Otavalo*), puis finalement comme habitants d'une *llakta* qui tient tant une autonomie administrative (GADs) qu'identitaire et culturelle.

Je rajoute à ceci que, si l'on prend les quatre principes de base du *Sumak kawsay* –valeurs de la vie en communauté des peuples *indígenas* proposé par la CONAIE– (inclus symboliquement à chaque extrême de la *chakana*) on trouve : i.) la réciprocité (le *ranti-ranti*, qui guide les relations sociales communautaires d'assistance mutuelle), ii.) l'intégralité (le *pura*, qui guide la pensée holistique des *indígenas*), iii.) la complémentarité (le *yananti*, qui identifie les oppositions non pas comme des éléments en conflit mais comme des éléments complémentaires) et iv.) la

relationnalité (le *tinkuy*, qui guide la décision vers un consensus)⁸⁴. De ces quatre principes, trois mettent en relation le *Runa* avec autrui et avec son environnement, et un fait allusion à sa conscience vitale individuelle et collective –donc intégrale– : le *pura* ou *puranti*.

Si je fais allusion à ceci c'est parce que je me suis aperçu de la constante utilisation locale de la notion de « pureté » (en espagnol *puro/a*). Très souvent, lors de mes échanges avec les musiciens à propos des singularités propre à chaque communauté, ce mot est introduit quelque part : « *Aquí en la comunidad es puro tradicional* », « *es música kichwa pura* », et –comme c'est souvent le cas dans l'aire andine– même pour jouer de la musique, moment toujours accompagné par l'acte de boire de l'alcool, on dit « *se toca mejor con un purito*⁸⁵ ».

Se déploie donc de cette notion un sens qui touche à la fois à quelque chose de noble et au même temps à quelque chose de nature intacte, d'organique. Or, cette notion dépasse une simple utilisation verbale qui pourrait paraître anodine. Elle s'applique pour rajouter de la signification aux noms des projets à caractère culturel, notamment musicaux, comme par exemple les groupes locaux : Ayllu Pura, Llacta Pura, Ilumán Pura, Peguchepura, Takik Pura, etc⁸⁶.

Reprenant ce que j'ai donc expliqué auparavant, le mot « *pura* » serait ici donc un marqueur de valeur qui viendrait légitimer –de toute évidence– l'origine *pure* (purement *Runa*) de leur musique. Cependant il contiendrait aussi un double-sens avec le terme vernaculaire *pura/puranti* qui –par sa signification– le ferait porteur intégral des éléments identitaires et culturels singuliers à leur *llakta* d'origine. Appelons ceci « *llakta pura* ».

L'ayant donc comprise comme telle, je signale que le fait d'utiliser cette notion pour nommer un groupe de musique, démontre une intention à fort caractère revendicatif. Ceci me semble pertinent, du moment qu'on considère ce discours comme un besoin de définir des singularités qui génèrent du lien avec certaines personnes et qui permettent de se distinguer des autres.

⁸⁴ Voir : <https://conaie.org/2015/07/21/proyecto-politico-conaie-2012/>

⁸⁵ Le *puro/purito* est le nom du jargon familial que l'on donne à l'eau de vie de canne artisanale dans la région andine de l'Équateur. Cette boisson –à haut pourcentage d'alcool et de vaste popularité– ne se fait que dans des petites communautés rurales, de façon complètement artisanale, et se vend à un prix dérisoire (\$4 USD par litre).

⁸⁶ Voir annexe A.3.

L'emploi de ce concept serait aussi une façon pour les *Runa* non pas de renier, mais de défendre leur patrimoine culturel comme un ensemble de singularités qui vont au-delà des impositions des cultures dominantes.

Comme exemple concret de ce discours, je cite par la suite l'extrait d'un entretien de l'émission en ligne *Bajo un Mismo Sol*, où Túpac Lema –membre fondateur du groupe Peguchepura– parle de ce projet (originaire de la *llakta* Peguche comme son nom l'indique). En se référant aux musiques et aux danses qui constituent le patrimoine culturel de leur communauté, il propose de les définir par la catégorie de « *música raíz* » :

Ce que nous proposons (...) est la revitalisation de notre expression culturelle, dans ce cas musicale et *dancistique*. Mais aussi, au-delà de la revitalisation, ce que nous voulons (...) est de continuer la lutte, qui a commencée par nos parents. La lutte pour que notre *música raíz*, pour ainsi dire –si c'est le nom correct– rentre dans la conscience et dans les connaissances de la société équatorienne, et pourquoi pas à l'échelle latino-américaine, même mondiale. Parce qu'elle a le même poids que l'autre école (...) Bien que cette musique ne puisse pas être trouvée dans les académies, elle représente l'axe principal pour que nous puissions expérimenter et même fusionner la musique. C'est la colonne vertébrale andine de Peguche⁸⁷. (Túpac Lema, entretien APAK, 2015. TPE)

L'apparition de ce nouvel élément terminologique sera un jalon significatif dans ce travail. Dans le discours du musicien *Runa*, la « *música raíz* » (Esp. musique racine, ou de racine) définit la colonne vertébrale Andine de leur musique, et –celle-ci– se trouverait dans la *llakta*.

Tayta Amado Lema, père de Túpac, me disait que « *l'essence et l'âme de la musique sont dans les communautés* ». Selon lui, « *ça a toujours été comme ça depuis que j'ai âge de raison. Parce que si vous allez en ville, que vous allez faire un tour aux peñas⁸⁸ ou ailleurs, il n'y a pas une telle improvisation* » (TPE). Je trouve d'ailleurs –dans ce cas– une relation naturellement organique entre le terme de « pureté » et le terme de « racine ». C'est à dire, les manifestations culturelles les plus *pures* étant celles qui sont le plus *enracinés* à leur communauté d'origine.

Suivant cette logique, prenons l'étymologie du vocable « communauté » –du latin *communitas* construit par « *cum* » et « *munus* » qui ferait allusion à des obligations partagées–, en le

⁸⁷ Voir : <https://youtu.be/BSyJyq7f5zY> [10'58'' – 11'58'']

⁸⁸ En faisant référence aux *peñas folklóricas*, des endroits où jouent des groupes de musique en acoustique, et le public peut boire et manger un encas.

réinterprétant comme la conjonction des adjectifs « commun » et « unité », se référant ainsi à la caractéristique ou qualité du commun, ce qui n'appartient exclusivement à personne, mais concerne et s'étend à autrui.

En concordance avec cette posture va se légitimer l'engagement d'une grande majorité de musiciens *Runa* qui portent de l'intérêt envers l'origine historique de leur musique. Ils essayent de démystifier le discours commercial et simpliste qui s'est approprié d'une certaine esthétique musicale pour en faire un produit attirant et vendable.

En faisant sa propre évaluation, Diego Cabascango me parlait des premiers groupes de musiciens *Runa* à avoir produit des enregistrements de *música raíz* :

Yo le considero a la *música raíz*, como la música que toca Ñanda Mañachi, o Conjunto Peguche, que es música propia de la comunidad. No de autor, porque es de la comunidad en si.
(Entretien 2016)

Ñanda Mañachi est un groupe vedette de la *llakta* Peguche. Il porte une histoire fascinante qui mériterait, à elle seule, un ouvrage à part-entière. Je me permets –par la suite– de la revisiter de façon sommaire :

En 1973 arrive à Ibarra (canton principal de la Province d'Imbabura à quelques 25km d'Otavallo) un jeune français à la recherche du groupe autochtone de danse appelé Muyacán. Formé dans les sciences humaines dans un Paris pré Mai 68', et passionné par la musique et les enregistrements sonores des cultures du monde, Jean-Guy 'Chopin' Thermes venait de passer deux ans d'aventures entre le Guatemala et la Colombie dans l'idée de suivre les pas de Claude Lévi-Strauss, suivant l'Orénoque pour aller jusqu'au Brésil.

Les péripéties de la vie ont fait que son voyage prenne un tournant inattendu, se retrouvant en Équateur avec son magnétophone à bandes de marque UHER, cherchant à enregistrer les musiques de ce groupe de danse basé à Ibarra –fondé et dirigé depuis 1970 par le *mestizo* Paco Salvador–. Juste deux ou trois jours après son arrivé, Chopin fait connaissance d'une des danseuses de Muyacán, Hermelinda Males, qui deviendra sa future femme. Entre la mi-1973 et la mi-1976 –moment du malheureux décès d'Hermelinda durant l'accouchement de leur fille– il a l'opportunité de connaître un grand nombre de *llaktas* de la province, en accompagnant sa femme qui travaillait en tant qu'infirmière rurale dans le programme *Misión Andina* impulsé par l'État.

S'étant aperçu que le Muyacán n'avait pas d'accompagnement de musique Kichwa à proprement parler (ils payaient un petit orchestre du coin par séance), Chopin monte un groupe en recrutant les meilleurs musiciens qu'il a rencontré durant les nombreux pèlerinages qu'il effectue –en un peu moins de trois ans– dans la province. Ainsi, en 1977, après quatre ans de recherches, il publie le premier LP homonyme du célèbre Ñanda Mañachi⁸⁹. Cet album compte deux chanteuses et six musiciens provenant des *llaktas* Ibarra, Manzana Huarangui, Natabuela, Peguche, La Rinconada, Quinchuquí et Zuleta. Par la suite, des nouveaux musiciens intégreront le groupe et y feront carrière –si l'on peut dire– avec des présentations à l'étranger (Amérique Centrale et du Nord, Europe, Japon). Il laisse une production indépendante de 7 enregistrements phonographiques –devenus des « classiques »– et garde son activité jusqu'à présent.

Ce petit impromptu monographique me semble nécessaire du fait que deux de mes entretiens effectués en 2016 concernent des membres du groupe Ñanda Mañanchi. Ceci me permet de revenir donc à la question de la *música raíz*. Je cite, par la suite, ce que Tayta Imulo –intégrant du groupe depuis 1980– me disait lorsque je lui ai demandé ce qu'il considérait comme définissant l'origine de la musique traditionnelle, tout en me parlant de son propre vécu :

La música ritual viene de las *gaytas* y las *pakllas*, el *pífano*. Eso ha sido antes de la conquista. Después llegó la guitarra, las arpas, las vigüelas y el violín, traídos por los jesuitas. Antiguamente ni eso no había... era solo percusión y vientos. Esos instrumentos eran para las fiestas y todas las actividades. Las *gaytas* han estado en todas las actividades, hasta ahora.

(...)

Hasta ahora los instrumentos precolombinos, los instrumentos del campo, [se fabrican así]... no es una medida exacta. Ese es un instrumento pentatónico.

[Como] las *pakllas*, y su ritmo original, danzante. Según lo que yo he investigado el ritmo de la parte andina, de Sudamérica hasta Norteamérica, el ritmo va casi siendo el mismo. El ritmo del golpe del bombo, la percusión. Todos los indígenas sudamericanos han hecho música con viento y percusión.

(...)

El estilo de nosotros [nldr. los Ñanda Mañachi] siempre en el escenario ha sido lo natural, con *galindos*. Así pues, hasta el violín lo utilizamos *galindo*. (...) Puedo tocar en la otra afinación, pero no me gusta el sabor, me fastidia. Cambia bastante el sonido. Ya un *sanjuanito* sale medio moderno. (Entretien 2016)

⁸⁹ Du kichwa, *ñanda mañachi* veut dire : prêtez-moi le chemin. C'est cette phrase de respect que les *Runakuna* lui disaient lorsqu'il les croissait en marchant de communauté en communauté avec sa femme. Il décide de nommer son projet culturel Ñanda Mañachi-Llaquiclla, comme hommage pérenne à sa femme, Hermelinda Males.

Dans ses paroles, Tayta Imulo mets l'accent sur le caractère « rituel » de la tradition : quelque chose qui viendrait de loin, avec un savoir-faire qui se transmet là où est la *raíz*, c'est à dire la *llakta* rurale, à la campagne. Il parle des aérophones natifs, la *gayta*, la *paklla* et le *pifano*, encore présents dans certaines fêtes du calendrier agricole *Runa* (Cf. Cérémonies du cycle agricole *Runa*), et leur facture imparfaite qui caractériserait par conséquent des timbres et des hauteurs singulières. Il parle de la percussion, le *bombo* typique de l'aire andine. Puis il parle des instruments introduits par les espagnols, notamment les cordophones : harpe, guitare, violons.

Il va même me parler du *galindo* qui est l'un des systèmes d'accordage répondants à la logique du « *llakta pura* » (voir fig. 26). Dans la zone andine entre Cayambe et Imbabura, au moins six autres de ces systèmes sont connus : le *galindo moderno*, le *transgalindo*, le *granada*, le *guanopamba*, le *chacapata* et le *transporte*. Il est possible de trouver ces systèmes d'accordage à l'intérieur de certaines communautés, comme un savoir porté et transmis exclusivement par la voie de l'oralité. Comme pour la façon d'accorder certains instruments, il arrive de même avec les techniques instrumentales de jeu, qui changent en dépendant de leur *llakta* d'origine. Lors de mon entretien avec lui en 2016, Chopin Thermes m'a assuré à ce propos qu'à l'époque de ses pérégrinations le long de la province il pouvait distinguer clairement l'origine de tel ou tel musicien seulement en entendant son mode de jeu. Ces techniques –très enracinées dans le noyau identitaire de chaque communauté– sont donc aussi des racines de la dite « *raíz* ».



Fig. 26 – Extrait d'une recherche informelle faite par Túpac Lema sur les systèmes d'accordage à Imbabura.

Francisco Maldonado, lors du séminaire *Runa Taki* (K. musique *Runa*) –qu’il a organisé pour un petit comité de musiciens et amateurs de musique en février 2019–, faisait allusion à la *música raíz*. Il a parlé précisément de l’importance –comme base historique– qu’ont eu ces premiers groupes en enregistrant les musiques de leur communauté à partir des années 1970 :

¿Por qué hablo de "*raíz*"? No puedo hablar de más antes porque lo más palpable y lo que hemos utilizado como base –por ejemplo, estos grupos como *Winiaypa*, *Sisay*, *Peguche Tiu*– muchos contemporáneos... Todos los que estamos de alguna forma conectados por edad, siempre tenemos como base a estos grupos : *Kushilla Runakuna*, *Ñanda Mañachi*, *Grupo Peguche*, *Indoamerica*... Esos son los que son más palpables para nosotros como *Runa*. (...) Nosotros podemos palpar nuestra cultura verdadera, real, viva, desde hace 60 años y eso gracias a esas grabaciones.

Par ailleurs, il a également fait un point sur les systèmes singuliers d’accordage de l’époque de ces premiers groupes. Dans son analyse il signale ce que ceci produisait dans le rendu sonore des musiques jouées, et comment ceci le fait encore en l’appliquant de nos jours :

La afinación en ese tiempo era muy baja. Nosotros manejamos ahora un 440Hz, pero en ese tiempo era más baja... O sea, se le hacía la afinación al oído nada más. En los temas de Conjunto Peguche suena armonioso, suena bonito, y está más bajo. Si lo pones en un afinador suena más bajo. Por eso suena más agradable, más caliente, según en los sonidos.

Ensuite, pour faire un point théorique sur la structuration des *músicas raíz*, il parle de l’arrivée de l’harmonie –ou du moins telle qu’on la connaît dans la théorie occidentale– qui serait venue avec les cordophones introduits par les colons. Il remarque aussi le rôle fondamental qu’ont joué les aérophones en tant qu’instruments premiers des plus anciennes mélodies, restant des exemples « purs » des répertoires propres à l’identité musicale *Runa* :

Generar armonía, ya es bastante moderno, contemporáneo hablando de nuestra cultura. Y las flautas son los únicos instrumentos que no tuvieron influencia, tal vez melódica/armónica como otros. ¿Y por qué? Porque en una flauta no puedes reproducir [lo mismo] que una guitarra... es lo más cercano a nosotros. El hecho mismo de su construcción, por el hecho mismo de su afinación y por el mismo hecho que un mestizo no creo que haya metido la boca en eso para estar tocando. Era algo muy personal... Entonces lo más puro se puede encontrar en una flauta.

Finalement, il s'est centré sur les processus de création de ces musiques. Il s'est ouvert sur les différentes formes dont ceux-ci viennent dans la vie du musicien, cohabitant de façon organique avec ses occupations quotidiennes, la réalité de son travail et son enracinement avec l'univers sonore qui l'entoure⁹⁰ :

Yo diría que el proceso de creación natural en nuestra cultura –también, porque no es la única– es la monotonía del trabajo y su constante ritmo, tiempo. (...) En lo que miro, de cómo vive nuestra gente (...), me he dado cuenta que : la monotonía y el espacio de un cierto tiempo constante es importante para generar, es un espacio importante para ser creativo.⁹¹

En conclusion, la *música raíz* –tel son nom l'indique– est une musique pourvue d'un poids historique important et profondément enraciné à la tradition rituelle provenant de chaque *llakta* de la vallée.

Cette musique aux origines incertains, est considérée comme véhicule d'un répertoire mélodique et d'un savoir instrumental qui serait « pur », à protéger des influences du monde moderne, homogénéisant et technologique. Dans ce sens, cette musique « des anciens » résiste à la mondialisation, mais –en conséquence– la tendance indique que les jeunes *Runa* lui résistent à leur tour.

Au même temps, étant fortement ancrée dans leurs pratiques et occupations quotidiennes, elle est l'expression sonore singulière d'un ensemble de processus culturels, rituels et identitaires qui définiraient une musique *Runa* qui serait « authentiquement » la leur.

⁹⁰ Cette réflexion invite à s'ouvrir sur d'intéressants domaines théoriques de la recherche ethnomusicologique. Je pense particulièrement au domaine qu'exploite des réflexions autour des notions de *soundscape*s et les théories de l'écologie sonore.

⁹¹ Francisco Maldonado, séminaire 2019.

2. Le musicien *Runa*, devenir et l'être dans l'individuel et le collectif

Ayant expliqué ce que représente la musique pour les Kichwa d'Imbabura en tant que véhicule identitaire dans ses différents espaces de performance, j'ai révélé l'importance de celle-ci comme un élément indispensable dans la façon dont ils se mettent en relation avec tout ce qui les entoure au long de leur vie. Pour approfondir la réflexion, je vais diviser mon analyse en deux parties.

Me basant exclusivement sur les paroles de mes interlocuteurs, je me centrerai sur l'image du musicien. En premier, j'aborderai les processus d'apprentissage des techniques et des répertoires qui emmènent l'individu à être considéré comme musicien. Je montrerai ainsi la place que ce statut particulier lui donne au sein de la communauté, lui permettant –éventuellement– devenir un transmetteur légitime de la *tradition* musicale (et, par conséquent, des autres savoirs précieux liés à sa culture). Puis, deuxièmement, en tirant des informations de quelques travaux académiques –mais surtout de mon expérience– je proposerai une présentation des genres musicaux locaux, mettant en place un système de catégorisation⁹² où seront illustrées les interactions entre ces genres et des situations événementielles.

2.1 *Incorporation et transmission*

Quand il s'est agi de demander à mes connaissances locales leur avis sur comment définir l'origine de la pratique musicale des *Runas*, que ça vienne d'instrumentistes ou de personnes non liées à la pratique musicale, on est majoritairement d'accord sur le fait de dire que tant la musique que les musiciens qui la jouent retrouvent toujours leurs fondements dans la *llakta*. L'image du musicien *Runa* a évolué (surmontant des préjugés), et grâce aux processus historiques d'émancipation sociale, politique et financière –par les flux de commerce des migrants qui vendent l'artisanat et la musique– cette dernière a gagné de la valeur. Or, malgré le fait d'être devenue un outil légitime et effectif pour générer des revenus et de l'évolution sociale, il reste à savoir de quoi et comment est construit ce savoir musical. Par

⁹² Ce système, inédit, prétends être un apport qui proposerait une certaine mise en ordre spatio-temporelle de la panoramique des divers genres musicaux de la zone d'Imbabura, en relation avec leur période historique d'origine et les espaces où ils seront performées.

quels moyens les personnes incorporent les techniques instrumentales et les répertoires joués dans les différents événements de leur vie ? À qui donne-t-on la responsabilité de la transmission de ce savoir ? Puis, ce savoir va-t-il être transmis en suivant certains codes ou méthodes particulières... Lesquelles ?

Lui ayant posé la question de comment avait-il appris à jouer la grande quantité d'instruments locaux que je l'ai vu exécuter avec virtuosité, Tayta Jose Luis 'Imulo' Pichamba m'a confié :

Yo siempre estuve al lado de la gente mayor que tocaba y bailaba. Me sentaba mientras mis padres tomaban en las fiestas. Yo siempre me quedaba cerca de los músicos. Eso me ha ayudado mucho, me ha grabado muchas de las músicas.

Lui-même, étant aujourd'hui « *tayta* », m'a parlé du rapport qu'il avait entretenu quand il était enfant avec les autres *taytas* qu'il voyait jouer et danser lors des célébrations diverses et variées. La façon dont il a appris ces musiques vient donc de la tradition orale, par un processus d'incorporation des techniques de jeu qui –dans ce cas– lui ont été indirectement transmises et qu'il a reproduit en les imitant. Ce rapport vis-à-vis de l'imitation sera repris quand il m'expliquait l'importance qui devait être portée envers le respect de ces connaissances de tradition orale. Par exemple, lorsque l'un de ses pairs se consolide en tant que musicien, mais aussi en tant que source de fierté à l'heure de faire/créer une musique :

(...) hacer la música nuestra es a hacer con orgullo. Es muy importante respetar el estilo que han trabajado los músicos anteriores, porque hay que respetar. Imitar por lo menos, aunque no se puede hacer lo mismo. (...) ¿De qué sirve, si no lo hacemos bien? Por lo menos hay que intentar.
(Entretien 2016)

Ce même genre de discours, je l'ai entendu par plusieurs personnes. Il semblerait donc que –pour une partie importante des *Runa*– il existerait un consensus qui dit que les responsables légitimes de transmettre le savoir musical ont toujours été les anciens, les *taytas*. Leur légitimité en tant que vaisseaux du savoir n'a jamais été remise en cause devant moi. Cependant, pour la relève générationnelle –en manque d'une vraie structure institutionnelle d'enseignement de la musique locale– il devient nécessaire de bien délimiter leur rôle, les plaçant comme porteurs du savoir mais pas forcément toujours comme professeurs.

À ce propos, je cite Túpac Lema : « *ils ne sont pas des professeurs de musique. C'est facile à remarquer. Ils sont porteurs d'une musique. Mais ils ne sont pas des maestros pour enseigner* » (TPE).

Je rajoute à ce discours la notion d'apprentissage « *empírico* » (Esp. empirique), vastement utilisée par les musiciens *Runa* quand ils définissent la manière dont ils ont appris l'instrument : « *soy musico empírico*⁹³ ». Autrement dit, il s'agit non seulement d'une attitude indépendante/autodidacte face à une formation singulière –empirique car non-pédagogique, plutôt basée sur un principe d'imitation–, mais peut-être de la seule méthode qu'ils connaissent et intègrent pour apprendre la musique.

Ainsi, reste en évidence cette relation circulaire entre les *Taytas* (vaisseaux de transmission du savoir), le savoir musical (héritage culturel) et les jeunes *Runas* (récepteurs empiriques du savoir). Ces derniers sont supposés garder ce savoir pour le retransmettre par la suite à leur tour, comme un élément de valeur représentatif de leur tradition⁹⁴.

Or, faut-il encore savoir si cela a toujours été le cas. Prenons en compte l'histoire (socio-politique) de la vallée d'Imbabura du XX siècle, tout en revenant à la période d'émancipation progressive qui commence par l'expansion d'Otavaló –en 1975–. Avec l'apparition de ces quelques groupes de musique –dont leur production phonographique est aujourd'hui considérée comme « sources de la *música raíz* »–, je dirais que c'est plutôt à cette époque-là que les générations jeunes qui s'y trouvaient ont bâti ces –nouvelles– formes d'appréhender le savoir musical local. Mais, d'où est venu ce besoin ?

Tayta Amado Lema –à peine un adolescent en 1970– me confiait durant notre entretien qu'il avait compris que cela vient des expériences vécues en communauté : le partage dans le travail, les relations de voisinage et les potins. Mais aussi le fait de se retrouver avec des musiciens qui –tel le cas des griots en Afrique Subsaharienne– en faisaient des chansons, montrant leur créativité poétique et leur dextérité instrumentale. Ce seraient donc toutes ces choses qui ont toujours été à l'origine des musiques de la *llakta* :

⁹³ Tayta Amado Lema me disait –par exemple– à ce sujet : “*Don Arado me enseñó solamente tres posturas de guitarra nomás. De ahí, ‘tú tienes que inventarte cualquier tema’ decía*”. (Entretien 2016)

⁹⁴ Au savoir musical se rajoutent tous les autres éléments culturels et identitaires que j'ai mis en lumière précédemment.

Ahí nacen, empieza a surgir en nuestra mente : las vivencias. Por ejemplo, cuando estamos de fiestas hay amigos que son tan chistosos que empiezan a hacer sus chistes. (...) Es eso lo que nos va haciendo nacer como músicos. El capricho de poder decir que yo también sí puedo, eso también es uno de los elementos que empuja a hacia adelante.⁹⁵

Derrière ces expériences de vie propres à chaque *llakta* –et peut-être même aussi au niveau des *ayllus*–, se seraient créés des répertoires qui ne vivaient qu’à travers ces musiciens qui les avaient inventés. Bien que certaines chansons soient devenues –des fois– des succès à notoriété communautaire, avant l’enregistrement des premiers disques et à la mort des vieux musiciens, les mélodies se perdaient dans le temps.

Alors que dans l’esprit des mères de famille le personnage du musicien *Runa* souffrait encore du mythe (plus ou moins mérité, tout de même) qui le liait à un style de vie où prévalaient le vagabondage et les « mauvaises pratiques » (ludopathie et alcool), des groupes de jeunes des *llaktas* comme Peguche (et le quartier d’Obraje), Quinchuquí, et même du centre-ville d’Otavalo ont pris conscience du besoin urgent de commencer à récupérer le savoir musical des *taytas*. C’est en conséquence qu’ils iront chercher ce savoir, de *llakta* en *llakta*, en faisant une (proto)anthropologie de chez soi⁹⁶. Leur but étant d’élargir leur connaissance, de tisser des relations intercommunautaires entre musiciens, et d’appréhender –dans le possible– le répertoire musical et dansé de toutes les *llaktas* de la province.

Ceci, a pu s’effectuer grâce à des moyens techniques, technologiques et financiers offerts par des parrains/mécènes *mestizos* (Cf. familles Rosero et Hinojosa, p.26). Les groupes Conjunto Peguche, Conjunto Rumiñahui, Grupo Obraje, Indoamerica et –en quelque sorte– même Ñanda Mañachi sont les produits directs de ces recherches. Je cite, par la suite, le témoignage de Tayta Shairy Quimbo –qui fut directeur du Conjunto Peguche pendant plus de vingt ans– qui décrit cette démarche, sans excuser leur manque d’expérience et les péripéties subies avant même de se faire accepter par d’autres Kichwa lors de leurs diverses expériences de « terrain » :

⁹⁵ Tayta Amado Lema, entretien 2016.

⁹⁶ Je propose la notion de « proto-anthropologie de chez soi » car l’intention de ces musiciens non-formés académiquement relevait, quelque part, d’une approche scientifique dans le sens où il y avait un soulèvement de données de terrain par l’interaction avec des informateurs, une analyse postérieure, et un traitement de ces données pour la facture d’une ou plusieurs productions phonographiques réinterprétatives dans le but était de les diffuser.

En ese entonces comenzamos nosotros hablar de investigar. "Vamos a investigar" decíamos. La palabra investigar estaba como de moda. Como hoy se habla del *fandango*⁹⁷, en ese entonces era el 'vamos a investigar'. Vamos a comprar cámaras, vamos a comprar grabadoras, vamos a ir de comunidad en comunidad... Entonces nos paramos –disque– a tratar de grabar. Pero la gente se para en la mitad y preguntan : ¿Qué quieren aquí ustedes, que vienen a hacer aquí? ¿a robar nuestra música? ¡váyanse de aquí!... –Pero compañerito, nosotros queremos difundir...– "¡Nada, fuera de aquí!"... Nos echaron, y con toda razón. Imagínense, en ese entonces nosotros hechos los intelectuales, los investigadores con cámara. O sea, totalmente irrespetuosos nosotros. Entonces tuvimos que cambiar de actitud, y plantearnos que nosotros vamos a ir a las comunidades, pero primeramente vamos a buscar a los priostes, a los líderes de las comunidades, de las organizaciones. (...) Ese era el trabajo nuestro. Íbamos, aprendíamos la música, aprendíamos los vestuarios, aprendíamos la danza, pero nosotros teníamos que volver a las comunidades para lanzar donde ellos y que ellos nos calificaran y nos dijeran si estaba bien o no estaba bien hecho el trabajo⁹⁸.

Dans le cas du Conjunto Peguche, ces recherches ont été intégrées à une production phonographique qui existe aujourd'hui sous le format d'un disque LP appelé *Pachamama - Antología de la Música Indígena*. Publié en 1997 il comporte 19 pistes éditées mélangeant des compositions originales avec des enregistrements multisitués de terrain –qui vont des années 1970 jusqu'aux années 1992–. De cet ensemble, 13 pistes comptent du contenu issu du canton Otavalo (*llaktas* Agato, Karabuela, Otavalo, Peguche, Quinchuquí, San Rafael), 4 pistes proviennent d'Imbabura (Cotacachi, Chota) et du secteur Cayambe (Angochagua, Zuleta), et 2 pistes d'autres provinces de la *Sierra* (Cañar, Cotopaxi).

Ce travail discographique –étant publié cinq ans après la dernière présentation officielle du Conjunto Peguche– est devenu un incontournable pour tous les musiciens *Runa* que je connais. L'intention de ces musiciens –déjà redéfinis comme des artistes locaux– était de s'engager avec la récupération des rituels et du savoir-faire musical et dansée des *llaktas* afin de les diffuser et de les mettre en valeur. Aujourd'hui –par l'influence et le succès de ces travaux– les nouvelles générations considèrent que « le musicien de communauté est quelqu'un à respecter ». On lui accorde d'ailleurs une responsabilité importante car il est référent de la culture et est aussi un lien direct avec le savoir de la communauté :

⁹⁷ Ici Tayta Shayri fait référence au genre musical *fandango*, qui a connu un grand succès commercial à partir des années 2012, 2013. Nombreux groupes de musique ont produit des enregistrements de *fandango* en studio pour après en faire des vidéoclip. Actuellement je constate une extrapolation du même phénomène avec le genre musical des *coplas kayampis*.

⁹⁸ Tayta Shairy Quimbo, séminaire 2019.

De alguna manera somos comunidad, todavía. Entonces los artistas están dentro de la comunidad, y los artistas se convierten de alguna manera en referentes para la comunidad. Tanto para los *wawas* como para cualquiera. Y creo que los artistas deberían dar un mensaje en su trabajo. No tiene que ser un mensaje moral, pero vincularse a la comunidad con su rol de artista e inspirar las mejores cosas a su gente⁹⁹.

L'image du musicien a donc progressivement connu une meilleure acceptation au sein de la communauté, étant considéré en tant qu'artiste et en le situant, même, aux côtés du *yachak*, comme référent du « *llakta pura* » –ou, plus largement, de la gestion culturelle–. Or, ce statut qui porte une importante charge symbolique, perd sa grâce quand il s'agit de se confronter –en tant qu'individu– aux processus d'émancipation personnelle, de générer des revenus, et d'entamer le projet de construire une famille.

Il me semble –tel que me l'a dit Tayta Imulo– que le mariage a toujours été un point de rupture important dans la vie des musiciens parce qu'une grande partie de ces groupes de musique qui ont commencé à diffuser la musique *Runa* à partir des années 1970 ont fini par disparaître, du moment que les musiciens ont formé des familles : « *tout le monde s'est marié, ils sont allés fonder une famille. Ça devient très différent, car c'est le couple qui a le dernier mot.* » (TPE). Du fait de la non-existence d'une vraie structure mercantile pour la performance musicale et dansée (ni à l'époque, ni de nos jours), il existe donc ce ressenti où le mariage et l'activité génératrice de revenus ne sont pas compatibles avec la vie du musicien itinérant.

Si ce n'est qu'à quelques exceptions près¹⁰⁰, je constate là un paradigme remarquable dans la confrontation générationnelle, où se séparent de façon assez radicale deux formes d'être musicien et de faire de la musique : i.) les majeurs –ceux d'avant la révolution du numérique– sont des musiciens respectés, transmetteurs du savoir qui conservent leur pratique instrumentale comme une activité réservée au cadre intime et aux fêtes rituelles. Ils ont donné les bases mais n'ont pas participé du processus de ce que l'on pourrait considérer comme la *professionnalisation* (dans le sens de la déprécarisation) du musicien *Runa* ; puis ii.) les nouvelles générations de musiciens qui s'inspirent –plus ou moins– de l'héritage musical des *taytas* pour faire de la musique. Ceci tout en exploitant les nouvelles technologies qui

⁹⁹ Juan Carlos Lema, entretien 2016.

¹⁰⁰ Les exceptions sont justement les quelques musiciens des *llaktas* à forte présence *mindalae*, qui ont formé des groupes avec succès local et notamment international entre fin 1970 et 1990 : Charijayac, Conjunto Peguche, Ñanda Mañachi, etc...

permettent la création d'un système de diffusion locale et internationale (dans le cas des musiciens *mindalaes*) qui semble gagner de plus en plus d'espaces¹⁰¹. Du coup, s'accroît la considération de la pratique musicale en tant que moyen de reconnaissance, pour gagner du prestige et comme source de revenus pécuniaires pour le maintien d'une vie en famille.

C'est justement sur ce paradoxe que se tissent, actuellement, les dynamiques de transmission du savoir musical. De mon expérience, j'ai la chance de connaître personnellement les relèves générationnelles des *taytas* qui ont dirigé les projets culturels tels le Conjunto Peguche, Ñanda Mañachi ou encore Cutaycachi (fondé en 1977 à Turuco, Cotacachi des familles Bonilla et De la Cruz).

Ali Lema, jeune musicien de 32 ans et originaire de la *llakta* Peguche, est le fils de Tayta Segundo « Gundo » Lema –artisan *mindalae*, ancien membre du groupe Indoamerica et l'un des co-fondateurs du Conjunto Peguche–. Avec son frère jumeau, Joan, il a été formé suivant la tradition orale, par le savoir de son père. Joan qu'en est sorti très bon *charanguista*, s'est éloigné de la musique quand il décida de rentrer étudier l'architecture à l'université. Ali –lui– a suivi un parcours complet en tant que « musicien Peguche », s'auto-formant comme multi instrumentiste et –comme son père– artisan luthier d'aérophones locaux¹⁰². Marié avec Carolina Bautista –artisane et chanteuse originaire de la *llakta* Pijal (Kichwa-Kayampi)– ils tiennent chez eux –au centre-ville de Peguche– un petit centre culturel appelé *Kaya Wasi - Escuela Comunitaria de Música y Arte Andino*¹⁰³. Cet endroit sert comme atelier pour la facture de flûtes de pan et comme centre de formation musicale pour enfants, jeunes et adultes de la *llakta* (avec l'aide intermittente de financements du GAD local).

Ali, ayant suivi un parcours académique en *Desarrollo Social* à l'Université d'Otavalo, est très lié au développement de nouvelles stratégies de gestion et de diffusion de la culture dans les communautés Kichwa de la province d'Imbabura. Depuis des années il exerce en tant que

¹⁰¹ Ce système prétend créer des espaces légitimes pour la production et la diffusion de la musique *Runa* des kichwa d'Imbabura. Par diffusion l'on considère la mise en valeur des musiques enregistrés dans tout média de communication, radiophonique ou via les réseaux sociaux ; puis la mise en vente des productions phonographiques indépendantes par des réseaux marchands (souvent informels), et notamment la vente de spectacles en *live* pour toute situation festive. De mon point de vue, bien que la projection semble avancer à grands pas, en 2019 ce système est encore en phase embryonnaire.

¹⁰² Il joue notamment la harpe *imbabureña*, le *bandolín*, la guitare et l'ensemble d'aérophones locaux, qu'il construit lui-même : *pakllas*, *rondadores*, *pifanos*, *pinkullus* et *gaytas*.

¹⁰³ Voir fig. 27.

professeur de musique pour divers centres d'éducation primaire. Comme projet de fin de carrière il a même créé une méthode pédagogique (théorique et grammaticale) pour enseigner les répertoires des flûtes de pan locales –comme la *paklla* et le *rondador*–.

Depuis que je le connais, son discours a toujours été le même : transmettre la connaissance musicale, comme le faisaient les *taytas*, mais avec plus de moyens pour que la musique et la culture *Runa* ne se perde pas. Par ailleurs, conscients de l'importance des nouvelles technologies et en concordance avec le phénomène de globalisation, Ali et Carolina font partie d'un réseau de diffusion de la culture Kichwa. En dirigeant leur intérêt aux personnes étrangères (équatoriens et internationaux) –et dans une optique commerciale légitime– ils organisent des séminaires où ils partagent leur savoir-faire¹⁰⁴. Si ce n'était pas le cas auparavant, aujourd'hui ce lieu –comme c'est le cas d'autres lieux qui commencent à apparaître dans le canton– devient donc une institution locale où convergent la transmission orale (propre aux *taytas*) et des nouvelles méthodes de transmission du savoir qui cherchent à s'adapter aux enjeux contemporains.



Fig. 27 – Cours de musique gratuit à un groupe d'enfants Peguche en préparation de l'Inti Raymi, chez le maître Ali Lema. Peguche, 2016.

¹⁰⁴ Voir fig. 28.



Fig. 28 – Séminaire de présentation de la paklla, ses musiques et sa construction. Organisé pour un groupe de collégiens venant de Quito, assuré par le maître Ali Lema. Peguche, 2016.

En outre, je présente le cas de Jesús Bonilla, 25 ans, provenant de la *llakta* Turuco (Cotacachi). Il est membre de la famille co-fondatrice du groupe Cutaycachi¹⁰⁵, et fut formé comme producteur musical à l’U.S.F.Q (Universidad San Francisco de Quito) –qui tiens un contrat de collaboration avec la Berklee College of Music, aux USA–. Il est, lui aussi, l’un des musiciens *Runa* à avoir pris la relève en tant que gestionnaire culturel et formateur musical des nouvelles générations locales. Lors de notre entretien en 2016, il m’expliquait –par exemple– son processus de *re-empoderamiento* (Cf. du terme anglais *empowerment*) de la langue grâce au rapprochement entre la musique et le *Runa shimi* :

Hace unos 3 años como que me he metido más a hablar y ahora como que es importante dentro de mí el kichwa. Porque antes, como éramos *wampras* y tampoco la música estaba en nosotros, sólo me interesaba clases y el colegio, jugar fútbol, pero ahora ya no. Como que nos hemos re-empoderado de casi todo lo que nos pertenece. (Entretien 2016)

Jesús, en particulier, représente bien l’héritage du *modus operandi* qu’avaient eu les *taytas* des groupes ayant publié les anciennes productions phonographiques qu’inspirent tant les jeunes musiciens de nos jours. Après ce qu’il m’avait confié comme un « retour aux sources » –grâce à sa reconnexion avec la musique en sortant du lycée, avec des amis de la *llakta*– il a fondé un groupe de jeunes musiciens et danseurs (filles et garçons), qui se sont intéressées aux répertoires

¹⁰⁵ Ce groupe a connu un moindre succès en comparaison avec les groupes Conjunto Peguche ou Ñanda Mañachi. Principalement par le caractère très local, et l’absence de musiciens *mindalaes*.

musicaux qui gisaient dans les petites communautés rurales du canton Cotacachi. Ainsi, il avait constaté que les porteurs de ces savoirs étaient trop vieux, ou n'étaient tout simplement pas assez reconnus pour que ces musiques ressortent de leur condition marginale.

En engageant un processus personnel de maturation, Jesús semblerait s'être raccordé avec les valeurs du dit *Runa Kawsay* et avec la conscientisation de sauvegarde culturelle à son échelle communautaire. Avec son groupe Waruntzi (avant) / Humazapas (maintenant) –et grâce à l'aide de quelques institutions locales (notamment de Lenin Alvear, directeur du Musée des Cultures de Cotacachi)–, il est parti faire plusieurs travaux de terrain avec du matériel d'enregistrement audiovisuel. Il a ainsi récupéré des musiques tels les Yumbos de Cumbas Conde, la danse des Abagos ou les musiques pour harpe de quelques vieux *maistrus* Kichwa-Cotacachi. Tout ce matériel de recherche fut ensuite traité et réinterprété par le groupe, et –tel que l'avaient fait les musiciens du Conjunto Peguche– ils en ont fait des productions musicales et audiovisuelles diffusées en format physique (LP) et numérique (RRSS : *Facebook, YouTube*).

Jesús est aujourd'hui l'un des héritiers du répertoire musical de harpe *imbabureña* et des musiques pour *gayta*. Chez lui –comme chez Ali Lema– il tiens un petit atelier où il enseigne ces instruments, tout en gardant la méthode de la transmission orale, avec un fort engagement auprès des nouvelles générations qu'il considère récepteurs ce « *re-empoderamiento* » de la culture musicale et de l'identité *Runa*.

Les deux exemples que je viens de citer, me permettent de mettre en évidence l'importance qu'implique la transmission de la musique par une méthode de tradition orale. Celle-ci viens souvent du noyau familial, suivant une dynamique généalogique de père/mère en fils/fille. Tel me l'a confié Tayta Shairy Quimbo, à Imbabura il existe cette façon de voir les choses qui dit que chez les *Runa* la musique se transmet par « héritage génétique » :

Esto se transmite a través del delegado, sea de la mamá o sea del papá. Esto es lo que se llama ahora "herencia genética". Cuando el papá es músico y tiene a su pequeñito –esto es importante hasta los 3 años–, debe transmitirle y hacer escuchar la música del papá para que el hijo reciba esa energía musical. Y a partir de esa edad comienza ya a ser como su papá, a imitar a su papá. Entonces de esa manera se transmite la cultura musical, de padres a hijos. En el caso de los músicos indígenas eso persiste aún. (Séminaire 2019)

Cependant j'ai aussi constaté que, comme l'indiquent les différents cas de figure que j'ai abordé, les méthodes de transmission et d'incorporation ont tendance à évoluer et à changer. D'une part, par une certaine revalorisation sociale du statut du musicien, ce ne seraient plus forcément que les *taytas* qui ont aujourd'hui la légitimité exclusive d'être porteurs et transmetteurs du savoir musical : le rôle de jeunes musiciens *Runa* formés par un mélange de méthodes (tradition orale + formation universitaire) semble bien s'adapter aux exigences flexibles du caractère globalisé et interculturel qui construit le quotidien dans certaines communautés *indígenas* d'Imbabura. Puis, d'autre part, les codes de transmission ont également subi d'importantes transformations : l'arrivée des *Runa* formés dans des écoles de musique nationales ou internationales, des méthodes pédagogiques innovantes créées par ces musiciens locaux et l'inclusion progressive des filles dans l'enseignement de l'instrument (en coulisse d'un système fort machiste où la femme n'était sensée jouer qu'un petit instrument de percussion). Rajoutons à cela la présence croissante des RRSS comme moyen accessible de diffusion des musiques et danses locales¹⁰⁶. Pour illustrer ceci je cite ce que Loli Maiwa m'a raconté en 2016 sur les processus d'apprentissage musical de son mari et ses enfants :

Por ejemplo, Túpac [nldr. *mari*], sus papás son músicos. Su papá músico del grupo *Conjunto Peguche*, pero él nada de instrumentos. Cuando ya nos casamos –que será hace unos seis, ocho años–, se compró su bandolín y empezó a entonar. Nada que una partitura, que LA, SI, DO... él iba y a lo que sonaba. En algún momento alguien le dijo : ¿y qué notas son?, y él dijo : “no sé, solo siga el dedo”. Luego él fue buscando un apoyo en *YouTube*. Igual mi hijo, veía lo que toca su papá y lo iba tocando, no porque sepa qué notas son... él veía y sacaba sonidos. Zury también sabe tocar... A ella ya si la puse a estudiar, la puse con Francisco Maldonado. Entonces a ella ya le enseñaban las partituras y notas. Ella si tiene un poquito de conocimiento de las notas y practicaba con el papá.

Je conclus –d'après ces exemples– qu'avec la convergence de ces différentes façons de transmettre le savoir musical, s'établit un rapport avec ce que signifie que le groupe musical pour le musicien. Bien qu'autrefois l'espace du groupe était naturellement délimité par la participation communautaire aux fêtes des cycles vital et agricole, avec la création des groupes de revendication culturelle et identitaire et des migrants *mindalaes*, des nouveaux formats sont apparus. Notamment le groupe comme projet commercial. Ceci a reconfiguré le musicien, mais aussi les genres locaux, et leurs espaces de performance.

¹⁰⁶ En époques d'*Inti Raymi*, il suffit de chercher sur *Facebook* ou *Youtube* les mots clés « *inti raymi / sanjuanito* » et « *tutorial* » pour trouver des dizaines, voire des centaines de vidéos tutoriels amateur enseignant grand nombre de mélodies sur divers instruments locaux.

2.2 Panoramique sonore : genres et situations de performance

Ayant exposé comment les *Runa* intègrent le fait musical dans leur sphère du social, en tant qu'élément culturel et identitaire indispensable –tant dans leur microcosme vital (du quotidien) que dans leur macrocosme communautaire (en lien avec le cycle agricole)–, il sera question par la suite de me centrer sur une autre dimension musicale : celle de la catégorisation des genres locaux.

En effet, depuis mon premier voyage, j'ai perçu une certaine difficulté éprouvée par les *Runa* lorsqu'il s'agit de définir –clairement– leurs genres musicaux par catégories. C'en est de même quand je leur demande de me définir les situations précises où telle ou telle musique est performée. Certes, il y a des consensus fort dichotomiques à ce sujet –les grandes différences se trouvant plutôt quand je compare les réponses venant de milieux opposés (ce qui semble, à priori, évident)– : *Taytas* et *Mamas* vs *wampras* ; Kichwa de la communauté vs Kichwa-urbain ; musiciens vs non-musiciens.

Ceci s'explique –entre autres– par la ferme influence des hégémonies culturelles qui ont dominé (par des changements, des interdictions) le peuple Kichwa tout au long de son histoire, arrivant au point où les musiques des *blancos-mestizos* furent encore plus représentatives de leur culture que leurs propres musiques (Cf. appropriation des répertoires de musique *indígena* par l'essor des *musiques nationales* en rapport au phénomène des nationalismes républicains, postindépendances, entre fin 1800 et 1950. En Équateur ces genres sont : *albazo*, *capischa*, *pasacalle*, *sanjuanito* ou le *yaraví*).

Néanmoins, des études faites par quelques académiciens locaux et internationaux ont proposé, chacun à leur tour et à leur époque, des catégories de genres musicaux dans la zone d'Imbabura, allant –des fois– au défrichage méticuleux des structures mélodico-rythmiques de ces musiques (Coba Andrade 2015 ; Mullo Sandoval 2009 ; Peña Mosquera 2016 ; Schechter 1983 ; Vallejo 2014). Le caractère malléable des pratiques musicales nous rend tous –les chercheurs– témoins du conflit qui tiens le musicien *Runa* : vouloir cristalliser une certaine tradition musicale –comme revendication culturelle– avec l'inévitable et constante évolution des catégories musicales et de leurs espaces de performance.

Je m'attarderais en premier sur deux points qui me semblent importants pour mieux comprendre comment les *Runakuna* définissent la structure d'une pièce musicale et les conditions de performance dans des espaces différents.

Les tunus

Avant de parler de catégorisation des genres musicaux –lieu de discordances entre les *Runakuna*– je voudrais m’arrêter sur une notion qui apparaît dans le discours de certains musiciens, et qui semble être adaptée à ce qu’en musique occidentale on pourrait définir comme la convergence entre une *mélodie/harmonie* et un *répertoire* : le *tunu*. Ce terme est –en soit– une adaptation au *Runa-shimi* du mot espagnol « *tono* », qui se traduirait comme « ton »¹⁰⁷. J’ai entendu diverses façons d’employer ce terme, toujours inclus dans un lexique musical, mais il me semble que le consensus s’édifierait –plus ou moins– par la citation suivante :

Cuando nosotros hacíamos música, decíamos: "*Tunu. Tunu-chishun*". La cadencia y la armonía era para nosotros "*tunu*", por eso quedaba kichwizado "*tunu-chishun, tunu-tipay, tunu-chikun*", que quería decir : armonía musical¹⁰⁸.

Cette définition donnée par Tayta Shayri –musicien respecté et connaisseur du langage musical occidental– matérialise par son discours cette synthèse inévitable entre le savoir issu de l’influence de la domination *blanco-mestiza* (par l’adoption des termes théoriques comme *cadence* et *harmonie*) et les pratiques musicales *indígenas* de caractère *empírico*. Ainsi, n’étant peut-être pas considéré comme norme par tous les *Runakuna* (et prenant garde de ne pas être réducteur), le *tunu* me semble définir l’ensemble de pièces musicales plus ou moins structurées qui sont destinées à être jouées dans tel ou tel événement précis. À ce propos, Diego Cabascango, joueur de *bandolín* depuis son adolescence par l’héritage de la famille de sa mère –originaire de Quinchuquí– et fils d’un des *flauteros* (joueurs de *gayta*) de la *llakta* Kotama –considérés comme personnages mythiques de la musique Kichwa-Otavaló–, me confiait quelques situations où on entend/joue des *tunus* auxquels on donne des noms spécifiques :

Hay *tunus* para salir de la iglesia para los matrimonios, para lo que nosotros llamamos “el caminante”, caminar de casa en casa. Hay un *tunu* que es cuando ya se acerca el otro grupo, tocan este tono para darse de puñetes, para pelearse. O sea, una vez que tocan ese *tunu*, ya es como que vamos a *millay chishi* (*millay* = colérique, grincheux ; *chishi* = soir), ya para darnos ya. Eso es para San Juan.

¹⁰⁷ La traduction au français « ton » ne doit pas être mésinterprétée avec la notion de *tonalité*. Bien que l’argument harmonique semblerait plausible, le vocable vernaculaire *tunu* n’engage en soi pas qu’une tonalité précise, mais un ensemble d’éléments qui constituent la forme et le fond d’une structure musicale.

¹⁰⁸ Tayta Shairy Quimbo, séminaire 2019.

Para *Sawarina*, también hay un *tunu* para *yaykuy*. [En él] se conjuga también lo que es el *Inti Raymi*, porque son los mismos *tunus*... bailables. Bailables y caminantes. De casa en casa. Hay otros *tunus*... hay un *tunu* que es muy triste, de flautas (...) y no se en que momento se toca ese tono en realidad.

Ce qui me paraît intéressant ici, c'est que –tel comme pour nos événements festifs occidentaux où les mélodies qu'accompagnent un même événement (par exemple le « joyeux anniversaire ») ne sont pas toujours les mêmes en dépendant de son lieu de provenance –, je me suis rendu compte que les *tunus* changent de la même façon en dépendant de leur *llakta* d'origine. N'ayant pas approfondi sur ces différences durant ma recherche, je crois que là se trouve un des trésors d'information où le travail de défrichage et catégorisation de ces différences pourrait contribuer énormément au sujet des singularités qui constituent ce que j'ai appelé auparavant le « *llakta pura* ».

Je conclue par l'extrait d'une réflexion transversale sur ces singularités musicales, faite par Túpac Lema lors d'un entretien informel en 2016. Sa parole parle de différentes formes et niveaux de subjugation connues par les peuples Kichwa de la *Sierra Norte* (*hacendado* et *obraje*). Il fait un lien entre l'aspect politique et l'aspect social par le biais des pratiques musicales qui témoigneraient –à chaque fois– des différents éléments esthétiques et techniques d'exécution (vocale et instrumentale) comme reflet du rapport de force tenu par une communauté avec le pouvoir dominant présent :

Yo creo que hay sectores donde les lograron colonizar más, o dominar más, y hay otros que no, como Cotacachi. ¿Por qué la música es un ejemplo? Porque acá todos estábamos subyugados más al hacendado, o a la matriz del hacendado : Peguche, Quinchuquí, Agato, Zuleta, Angochagua, Pijal, todos ligados a la hacienda de Galo Plaza, y la otra hacienda de Pisaquí, y otras... Pero los de Cotacachi estaban un poco más alejados de los patrones entonces ellos –de cierta manera– no se dejaron dominar tanto. ¿Cómo te das cuenta en la música? Por ejemplo, nuestra música los Peguches y las coplas en Cayambe, somos melódicos, sentimentales... Es más pasiva, másailable nuestra música. Entonces cuando tu vas a Cotacachi, es con *tinkuy*, “*ha-la-ho-ho-ho*” y la Toma de la Plaza. Porque ellos se tomaban la plaza realmente y ellos medían su fuerza –realmente– a través de los *tinkuys*. En cambio, nosotros como éramos obrajes y haciendas estamos ya predispuestos a lo que el patrón mandaba. Entonces no podías hacer tanto escándalo, como en el otro sector donde no había esa imagen tan fuerte de patrón. (Entretien informel 2016)

Les conjuntos et les caminantes

Les *Runa* font de la musique en solo ou en groupe. Quand et comment choisir un format ou l'autre c'est l'une des questions qui se sont posées, et –avec l'apparition des productions phonographiques– les formats de performance auraient –par conséquent– évolué au long des années.

Lors des conversations que j'ai pu tenir avec mes divers interlocuteurs, des phrases du genre « *une chose est d'être un musicien et une autre chose est de s'intégrer en tant que groupe...* », m'ont permis de comprendre que pour la période de l'essor des premiers groupes locaux de renom (Conjunto Peguche, Ñanda Mañanachi, etc.), le fait de changer la façon de faire des musiciens de la communauté –qui ne jouaient ensemble que pour des situations festives en faveur de l'évènement– est toujours et encore une source de controverse.

De nos jours, ce que j'ai pu voir ce sont deux formats qui prennent le devant : i.) les *conjuntos* où jouent trois, quatre (ou plus) musiciens et qui seraient tous ces ensembles musicaux qui se sont formés depuis le début du XXe siècle (*banda de pueblo*, *orquesta chichera* ; *banda*), suivant –actuellement– le modèle occidental du *groupe* (de l'anglais *band music*) en l'adaptant à un *instrumentarium* local (voix, cordes, vents et percussions)¹⁰⁹ ; puis ii.) les *caminantes*¹¹⁰ qui sont les formations occasionnelles de musiciens d'une *llakta* ou d'un *ayllu* et leurs accompagnants (danseurs) qui –ne se configurant pas forcément comme un *groupe*, stable et pérenne– performant pour les diverses cérémonies et rituels du cycle vital et du cycle agricole des *Runa*.

Je voudrais spécifier quelques éléments typologiques que le discours local attache à ces catégories plus ou moins flexibles, en proposant d'en garder celles qui me semblent être les plus pertinentes :

¹⁰⁹ Ce format connaît un grand succès par les premières productions phonographiques des années 1970, mais il prendra une vraie importance avec l'arrivée du *boom mindalae*, étant le modèle à suivre pour les *Runakuna* migrants qui ont commercialisé leur musique en créant des groupes produisant des albums à l'étranger et en pensant le *groupe* comme un format leur permettant de se présenter dans des situations spectaculaires.

¹¹⁰ Je reprends ce terme d'après son application par Diego Cabascango et d'autres jeunes musiciens qui l'ont employé durant des conversations informelles. Dans le jargon local l'on utilise aussi le mot « *danzantes* » (Esp. danseurs), mais cette catégorie se prête à des confusions car il comprend au même temps des musiciens et des danseurs.

- Suivant la terminologie espagnole héritée par les Kichwa d’Imbabura, lors de la fête de l’*Inti Raymi* (ou San Juan), il y a des personnes –jusqu’à nos jours– qui appellent les *caminantes* par le terme de « *sanjuanés* ». Ce qui les caractériserait serait leur formation occasionnelle, performant sans fins lucratives, présents dans les grands lieux de rassemblement de la fête et en faisant les visites *de maison en maison* –la musique et la danse étant indissociables –. Or, en écoutant les groupes de musiciens et danseurs locaux, les termes par lesquels ils se définissent sont : *comparsas* (quand il s’agit des Kichwa-Otavalo) et *galladas* (quand il s’agit des Kichwa-Kayampis). Le vocable *comparsa* –mot espagnol qui proviens du champ lexical de la performance carnavalesque– sert aussi à désigner les ensembles d’instrumentistes qui participent aux défilés des fêtes comme le *Yamor*, ou encore ceux qu’accompagnent les fêtes du *Coraza* et des *Pendoneros*.

- Lors des fêtes du cycle vital de *Runa* ces deux formats partagent des espaces. Les cérémonies du *Sawarina* en sont bon exemple. Tel que je l’ai présenté dans la partie descriptive de cette fête, lors des divers événements qui la constituent, différents formats musico-dansés sont déployés : pour le *yaykuy*, c’est la *comparsa* qu’accompagne gratuitement le cortège du fiancé ; puis, pour les fêtes chez les nouveaux mariés on rajoute aussi l’embauche de deux types de *conjuntos*, le harpiste et son *golpeador* (ou un autre format instrumental qui le remplace, éventuellement des violonistes) et une *orquesta chichera*.

Après cet entracte terminologique, je proposerais par la suite une analyse des genres musicaux présents dans la vallée d’Imbabura, basée sur une approche approximative. Je ferais une panoramique non exhaustive des caractéristiques harmoniques, mélodiques et rythmiques. Je vais procéder par une logique de présentation par simple description, mettant ces différents genres musicaux en rapport à leurs espaces et conditions de performance¹¹¹. Cette partie ne s’occupera pas des genres *blanco-mestizos* –considérés dans la catégorie des *musiques nacionales*–, et n’abordera que brièvement les formes musicales modernes qui seraient des fusions propres au dialogue des *Runa* avec le phénomène de la globalisation¹¹² :

¹¹¹ Voir fig. 29

¹¹² Respectant le discours « officiel » je mets l’appellation occidentale en caractères romains et, en respectant la récente revendication culturelle des *Runa*, je mets l’appellation Kichwa en italique. Je propose en plus une liste d’exemples musicaux sélectionnés (voir annexe A.1) dans le but de situer l’écoute du lecteur aux sonorités locales. Lorsqu’il m’a semblé nécessaire et pertinent au travail de description, j’ai effectué des transcriptions mélodico-rythmiques simples, présentées comme des extraits de quelques morceaux présents.

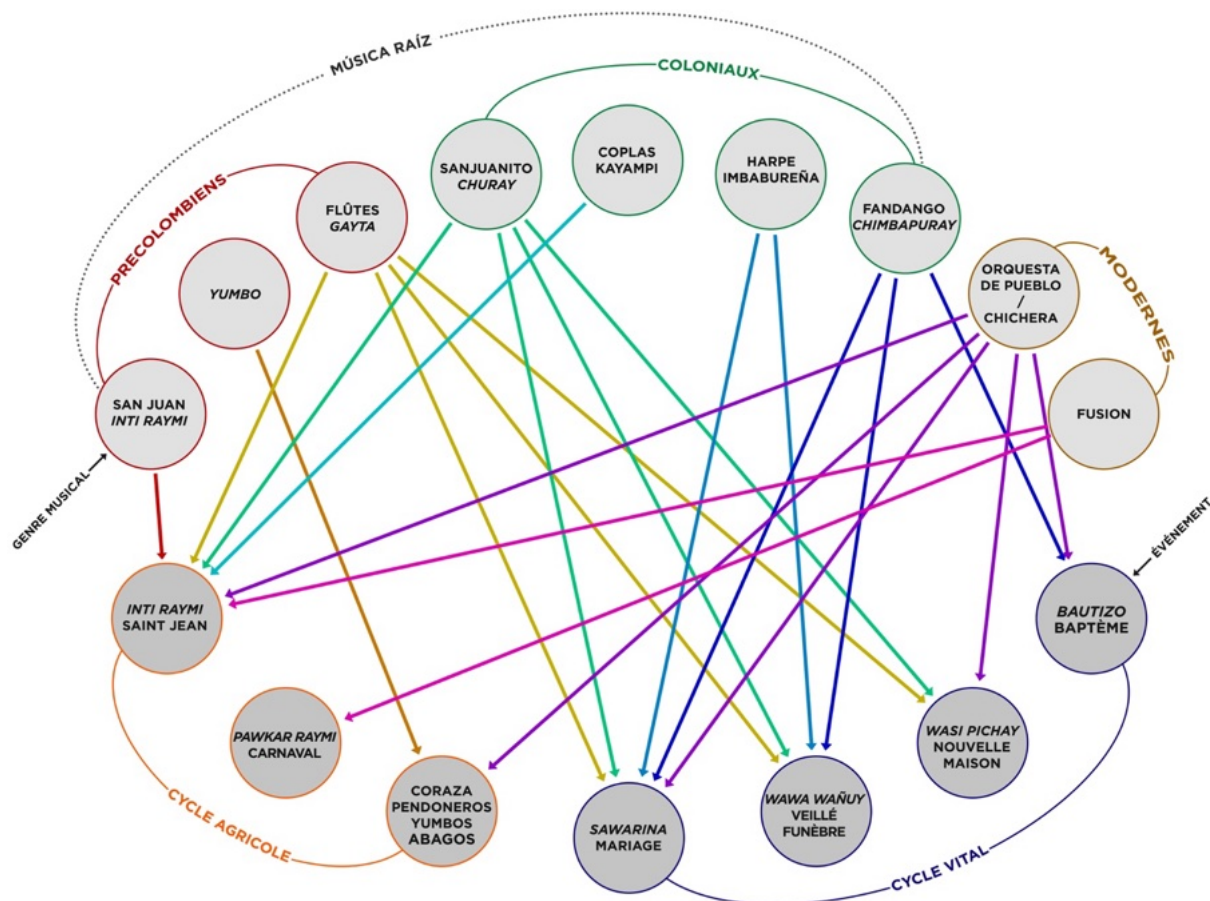


Fig. 29 – Schéma des genres musicaux des Runa d’Imbabura et leurs évènements de performance dans des espace-temps déterminés

Sanjuán / Inti raymi

Le débat sur l’origine de ce genre est aussi vaste qu’ancien. Carlos Coba Andrade y dédie une partie de son ouvrage *Música Etnográfica y Popular*, en faisant une révision chronologique de l’ensemble de chercheurs qui s’y sont intéressées : des descriptions sociales du diplomate étatsunien en mission Friedrich Hassaurek –publiées en 1867–, en passant par les analyses sur la musique des Inkas des époux D’Harcourt –publiées en 1926– qui le sous-catégorisaient comme une variation du *huayno* péruvien-bolivien, la remise en question de ceci par les travaux du musicologue équatorien Segundo Luis Moreno (1923 ; 1957) jusqu’aux publications plus récentes de son compatriote, l’historien et musicologue Pablo Guerrero Gutierrez (1996 ; 2003-2004) (Coba Andrade 2015 : 184-187). Bien que les postures diffèrent sur la probable origine historique et géographique du genre, je pense que –comme son nom l’indique– il ne peut pas

être dissocié de la fête de San Juan, événement clé dans la *Sierra Norte* de l'Équateur, donc –par discours– considéré comme propre à la culture et l'identité *indígena imbabureña*. Comme le signale Coba Andrade, « ils répondent tous aux mêmes critères : la fête s'appelle San Juan, et la même musique ou genre porte donc le même nom » (*ibid.* 186. TPE).

Suivant cette logique, les mouvements *indígenas* de revendication sociale du début des années 1990 ont changé les nomenclatures chrétiennes des fêtes locales. La fête de San Juan qui est –au fur et à mesure– devenue l'*Inti Raymi*, a aussi généré –comme revendication identitaire– une modification récente de l'appellation du genre musical. Elle passe de l'appellation de « sanjuán » à l'appellation « *inti raymi* » par les *Runakuna* d'Imbabura. Ce genre correspondrait donc à un répertoire considéré précolombien par beaucoup de musiciens locaux, performé exclusivement durant les festivités de l'*Inti Raymi*. Or, avec l'impulsion qu'a connu la production phonographique provenant des migrants *mindalaes*, nombreux groupes ont repris des *tunus* d'*inti raymi* les réadaptant à des enregistrements produits en studio (voir annexe A.1, piste 1).

Étant considéré comme un de leurs principaux genres musicaux –du fait qu'il est propre à la plus grande fête de l'année–, je propose en figure 30 une analyse mélodico-rythmique d'un extrait musical du morceau « *Inti Raymi Quinsa* » enregistré à Barcelone en 1987 par le groupe Charijayac (annexe A.1, piste 2). Les membres du groupe sont originaires de la *llakta* Punyaro (Otavalo). Cet exemple présente une version où se révèlent : le rythme toujours binaire en 2/4 marqué par le *zapateo*¹¹³, une panoramique instrumentale typiquement utilisée dans la zone d'Otavalo avec leur structure (simple pour les partie A [solo] et B [duet] ou composée par un thème avec *vuelta* ou refrain) et les techniques vocales particulières au genre notamment par des paroles masculines non-lyriques (dites de manière aléatoire par une stylisation de la voix de tête qui va dans les aigus localement appelé *hansi shimi**¹¹⁴). Même si cet exemple musical a été enregistré en studio, je peux assurer qu'il est assez représentatif de ce qu'est la performance *in situ* lors des célébrations de l'*Inti Raymi*.

¹¹³ Forme de danse propre à la période d'*Inti Raymi*. Elle consiste à frapper le sol avec les pieds avec force tout en marchant ou en dansant en cercle. La frappe des pieds suit la cadence rythmique en marquant tous les temps. Cette danse peut aussi être comprise comme un accompagnement percussif de la partie instrumentale.

¹¹⁴ Cette stylisation vocale est utilisée par la personnification d'un personnage masqué qu'accompagne les *comparsas* tout au long de la fête : le *Aya-Uma* ou le *Aruchicu*. Dans le chapitre suivant je décrirais davantage ces personnages.

Introduction avec des paroles masculines non lyriques à rythme aléatoire (hansi shimi)

A En solo avec du hansi shimi

Rondines

Zapateado

B En duet avec du hansi shimi

Gaytas

Zapateado

C Thème Vuelta

Bandolin

Guitare

Zapateado

Fig. 30 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Inti Raymi Quinsa » par Charijayac [00'37'' à 02'49'']

Sanjuanito / Churay

Le sanjuanito, comme le sanjuán, est issu de la même controverse de catégorisation. À différence du genre exclusif à la fête de l'*Inti Raymi*, le sanjuanito –qui correspond à un répertoire de mélodies souvent décrites comme proches du *huayno*– a été déplacé de son origine *indígena imbabureño* et a été adopté par le discours des nationalismes républicains, le considérant une « *música nacional* »¹¹⁵. Le sanjuanito a donc une version *mestiza* –dont les

¹¹⁵ Ketty Wong, ethnomusicologue équatorienne, décrit cette notion comme l'expression qui « fait référence à un ensemble de chansons composées entre les années 1920 et 1950, qui ont été canonisées comme le corpus par excellence de la musique équatorienne » (2012 : 39. TPA).

célèbres pièces *Bailando me despido* des sœurs Mendoza Suasti originaires de Guayaquil ou *Pobre Corazón* de l'*otavaleño* Guillermo Garzón–, et sa version originaire *indígena* récemment renommée *churay**. Celle-ci est ancrée dans la tradition musicale/instrumentale des *Runa* d'Imbabura –récupérée, entre autres, par les enregistrements du célèbre trio *imbabureño* Los Imbayas, puis devenue un étendard des groupes *Runa* à partir des années 1970–.

Sous sa forme *indígena* le *churay* sers –en premier– comme source de répertoire mélodique pour d'autres genres locaux (*coplas kayampi*, *harpe imbabureña* et *bandas de pueblo/orquestas chicheras*. Puis –en deuxième– il représente l'un des répertoires par excellence de la musique *Runa*. Il a une présence transversale dans les diverses festivités des Kichwa d'Imbabura, et c'est actuellement le genre le plus repris et adapté à des productions phonographiques et d'autres enregistrements en studio, puis joués en *live* (voir annexe A.1, piste 3).

Ce genre constitue un répertoire de mélodies festives, dansées et chantées, avec une vaste disposition instrumentale pouvant couvrir l'ensemble des instrument locaux. Dans son adaptation moderne on inclut nombreux électrophones, introduits progressivement à partir des années 1970 et de manière prépondérante à la fin des 1980 et durant les années 1990¹¹⁶. En figure 31 je fais une analyse mélodico-rythmique synthétique, extraite du morceau « Chaquiñan » enregistré par le groupe Indoamerica (annexe A.1, piste 4). Cette pièce musicale a une base pentaphonique en Mi mineur, instrumentalement simple (un instrument mélodique + percussion), suivant le motif rythmique en 2/4 le plus répandu (deux noires, deux croches, une noire) et qui démontre typiquement la structure ABAB propre au genre.



Fig. 31 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Chaquiñan »
par Indoamerica [00'34'' à 01'16'']

¹¹⁶ En 1970 les premières *orquestas chicheras* ont introduit le synthétiseur. La *banda de pueblo* Patrona Santa Marianita de Ibarra, crée en 1958 et de vaste reconnaissance locale a intégré la basse électrique en 1987. À Imbabura, la guitare électrique fut popularisée en 1997 par David West et le groupe Jailly.

Comme l'indique Guerrero Gutierrez dans son article *Fandangos o fandanguillos. Bailes de la época colonial en Ecuador*, le fandango *indígena* n'est pas à confondre avec celui des *mestizos* (1996 : 24). Citant à Kockelmans (1989), Guerrero conclut que le « fandango *indígena* n'a pas de caractéristique métrique rigoureuse, ni de structure claire de mesures. La différence que peuvent avoir les fandangos interprétés dans les différentes cérémonies *indígenas*, que ce soit le mariage ou des funérailles, est plutôt déterminée par son contenu textuel et contextuel, qui indique à quelle situation il est destiné » (*Ibid.* TPE).

Deux choses sont à remarquer. D'une part –tout en étant moins notoire que dans les cas précédents–, ce genre musical suit un procédé de revendication, générant une tendance actuelle à l'appeler par la nomenclature vernaculaire : *chimbapuray*. D'autre part, on voit dans la conclusion de Guerrero un manque d'informations –faute de l'ancienneté de sa source bibliographique– concernant les structures mélodico-rythmiques du genre, les événements dans lesquels il est présenté et les conditions instrumentales, chantées et dansées dont doit se constituer sa performance.

D'après mon expérience, j'ai constaté que le dit *chimbapuray* se caractérise étant singulièrement un genre musical à mesure composée avec pulsation ternaire en 6/8. Il est performé durant les cérémonies de *Wawa wañuy*, de *Sawarina*, et de *Bautizo* par une harpe et son *golpeador*, ou un *conjunto* de violon et *bandolín* (voir annexe A.1, piste 5). Par leurs formes rythmiques ternaires, dansantes et vivaces, les *tunos* propres à ce genre ont franchi le cadre rituel. Puis –suite à une popularisation du terme *fandango*– ce genre connaît actuellement une réadaptation moderne non-rituelle par des jeunes musiciens *Runas* du canton Otavalo. Celle-ci est jouée avec un instrumentarium plus vaste –incluant des électrophones–, et se focalise sur des productions phonographiques en studio, du *live* et la diffusion sur Internet. Par sa particularité rythmique, je propose en figure 32 une analyse mélodico-rythmique extraite du morceau « *Huahua huanui* » prise de l'album Pachamama (1997). Cette veillée funèbre fut enregistrée en mélangeant des compositions avec des archives de terrain où –contrairement à ce qu'on aurait cru– je distingue des parties clairement structurées : une partie A d'introduction en métrique binaire simple (4/4), avec une petite mélodie à la harpe *imbabureña* accompagnant les cantillations récitées en *Runa-shimi* par des femmes ; puis un changement de métrique net dans la partie B, développant un motif mélodique plus riche sur une pulsation en 6/8 et invitant à la danse (annexe A.1, piste 6).



Fig. 32 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Huahua Huanui »
par Conjunto Peguche [00'23'' à 01'27'']

Coplas Kayampi

En reprenant le répertoire mélodique et instrumentale du *sanjuanito*, par des variations du genre, les *coplas kayampi* (aussi appelées *músicas de San Pedro*) se différencient de ce dernier en étant des musiques notamment chantées par des femmes, sur une forme lyrique particulière : la *copla* (Coba Andrade 2015 : 98 ; Mullo Sandoval 2009 : 82). Sous forme poétique, ces paroles chantées parlent des sujets liés aux difficultés de la vie rurale, du quotidien et frôlent les interdits moraux par des anecdotes pleines de doubles-sens à contenu érotique (voir annexe A.1, piste 7). Originaires du peuple Kichwa-Kayampi (Nord de la Province de Pichincha et sud du canton Otavalo), elles sont particulièrement présentes lors des festivités d'*Inti Raymi*, entre la Saint-Jean et la fin des Octavas de Cayambe –fin du mois d'août–. Malgré son caractère rituel, ce genre éprouve une reconnaissance actuelle de grande ampleur, étant devenu une mode

commerciale. Depuis 2012, les *hits* du groupe de *Runa otavalo* Ayllu Brothers–, la fondation du studio d’enregistrement local Grande Liga Records et la démocratisation provinciale de l’accès à Internet ont influencé les productions musicales (studio et *live*) d’un grand nombre de groupes de la province d’Imbabura qui les diffusent sur les RRSS (annexe A.1, piste 8).

Arpa imbabureña

Le placement du répertoire de harpe *imbabureña* dans la catégorie du genre musical est une proposition dont j’accorde le risque de mésinterprétation.

Je signale premièrement que –de nos jours– il ne restent que peu de représentants reconnus de ce savoir instrumental : *Tayta* Emilio Guandinango (Cotacachi), *tayta* Mariano ‘Chavo’ Cachimuel (Karabuela ; voir annexe A.1, piste 9) et *tayta* Alejandro ‘Algodón’ Terán (Peguche). Daniela Peña Mosquera –dans sa recommandable étude sur les musiques pour harpe dans les *Wawa wañuy* et les *Sawarina*– assure que « les sources principales des musiques de harpe sont essentiellement au nombre de trois : les propres créations des harpistes, les musiques anciennes jouées avec divers instruments et transmises depuis plusieurs générations, et les chansons « du livre », comme on appelle le livre religieux qui contient les chansons et les prières pour les mariages, véritable amalgame entre la musique dite traditionnelle et la musique des missions catholiques » (2016 : 149).

Comme je l’ai brièvement expliqué dans ma description du rituel de veillées pour enfants, il est vrai que les *tunus* jouées par les *maistrus arperos* puisent leurs mélodies des *churay* et des *chimbapuray*. Les plus connus sont le *vacación*, l’*achik-mamita kumari*, le *maki allichí* et le *chimbapuray*. Ces répertoires musicaux, incluant actuellement des nouvelles musiques créées par quelques jeunes harpistes qui récupèrent cet instrument (qu’a connu une certaine désuétude) –dont Ali Lema et Jesús Bonilla–, évoluent de manière autonome dans la panoplie de genres musicaux locaux, générant un univers particulier uniquement propre à la harpe¹¹⁷. C’est grâce à cette autonomie qu’il me semble pertinent intégrer la harpe *imbabureña* dans la catégorie de genre, à part entière¹¹⁸.

¹¹⁷ Le fait même que la harpe soit d’une morphologie non apte à une exécution musicale en se déplaçant, limite son usage à des situations particulières, souvent situées dans la sphère intime de l’*ayllu* et moins -voir pas du tout- dans les fêtes d’envergure publique comme les *raymikuna*.

¹¹⁸ Pour une complète analyse organologique, historique et musicale de la harpe *imbabureña* se référer aussi à l’ouvrage de John M. Schechter, *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America* (1992).

Comme pour le cas précédent, inclure le répertoire musical des *gaytas* dans la catégorie de genre paraît pertinent car –d’après mes amitiés et ce que j’ai pu voir– celui-ci existe de manière autonome –avec une évolution singulière–, liée aux musiciens *gayteros* qui connaissent et transmettent son savoir-faire mélodique et technique. À différence de la harpe, cet instrument bénéficie d’une morphologie adaptée à la mobilité. Étant de petite taille il permet les exécutants de la jouer en différentes situations de performance : *Sawarina*, *Wasi pichay*, *Wawa wañuy* –cycle vital– et notamment lors de l’*Inti Raymi* –cycle agricole–. Elles vont être souvent jouées en polyphonie, par deux ou par plusieurs *flauteros* (voir annexe A.1, piste 10).

Dans son étude *La música da vida a vida : Transverse flute music of Otavalo, Ecuador* (2014), l’ethnomusicologue Jessie Vallejo –basée principalement à la *llakta* Kotama et prise sous l’aile des respectés *flauteros de Kotama*– délivre l’analyse la plus complète –jusqu’à présent– sur les diverses flutes traversières d’Imbabura. Elle défriche un complexe engrenage d’éléments dont leurs significations tissent les liens et les implications entre cet instrument/sa musique et la société Kichwa de la *Sierra Norte*.

Je soutiens l’idée que « les musiciens Otavalos font la distinction entre des genres qui ont longtemps été confondus par les universitaires et les musicologues comme un type de musique » (*ibid.* : 175. TPA), et qu’en conséquence la musique pour *gayta* ait été « étiquetée à tort comme des fragments » du genre *sanjuanito* (*ibid.* : 174) . J’ai d’ailleurs pu constater que ces musiques, constituées par un grand corpus –plus de 100 *tunos* pour la *llakta* Kotama (*ibid.* : 191)–, existent par un système où tempo, hauteur, timbre textures et dynamiques de performance convergent de manière autonome et en font un genre musical à analyser, de mon point de vue, en toute indépendance.

Yumbos

L’élément d’introduction clé de ce genre –que je sépare de son adaptation au répertoire de *música nacional*– est lié au peuple préhispanique du même nom, dont on suppose son origine. Bien que les sources historiques soient controversées, selon quelques académiciens les Yumbo auraient été un peuple de marchands et commerçants dont les principaux établissements se situaient au nord de l’Équateur actuel, entre la région *Sierra* et la *Costa*. Ils auraient mis en place d’importants réseaux d’échange de matières premières –comme le coton, le piment et notamment le sel– avec les peuples de la zone d’Imbabura (Caillavet 2000 : 71 ; Coba Andrade

2015 : 171). Frank Salomon signale que l'appellation de « yumbo » –dans son usage moderne– serait plutôt un terme générique légèrement méprisant qui s'appliquerait de façon aléatoire à certaines populations autochtones des zones tropicales ou amazoniennes (1997 : 10). Coba Andrade, citant à Salomon, signale que « dans le folklore moderne des quichua de la *Sierra* [ce mot] est associé à l'idée de l'homme de la forêt, une personne féroce, futile, impulsive, imparfaitement sociabilisée et avec une certaine maîtrise des pouvoirs magiques » (2015 : 172). Ceci expliquerait pourquoi les yumbos (danseurs) sont considérés des sorciers dans la *llakta* de San Rafael. Cela dit, ces échanges interethniques entre Yumbo et *serranos* (Esp. gens de la *Sierra*) auraient généré des liens socio-culturels : des danses et des musiques performées lors de situations festives liées au calendrier agricole. Ceci semble inférer l'utilisation obligatoire de lances de *chonta* (bois tropical de couleur noire) utilisées pour les rituels des Yumbos de Cumbas Conde, et l'ensemble des *yumbadas* (danses rituelles) de la *Sierra* (*ibid.* 173).

Dans la vallée d'Imbabura on trouve plusieurs endroits où se performent des *tunus* propres à ce genre musical : Yumbos de Cumbas Conde, Abagos de Chilcapamba et Coraza de San Rafael entre autres. Suivant l'imaginaire des guerriers de la forêt tropicale ces musiques, dansées à un rythme *allegro*, sont performées par un groupe de *paklleros* (K. joueurs de *paklla*) accompagnés par deux *pinkulleros* qu'entonnent des motifs mélodiques polyphoniques-pentaphoniques courts, accompagnés par un *tamborilero* (ou un *bombo*) qui marque la pulsation en 6/8, suivant un motif rythmique syncopé en répétition (noire-croche, noire-croche ou l'inverse). Par la suite je propose une analyse synthétique d'un *tunu* extrait du document audiovisuel « *Danza Yumbo* », enregistré à Cumbas Conde en 1993 par des vidéographes hongrois de Tett Studio (voir annexe A.1, piste 11). En figure 33, je présente la structure typique du *yumbo imbabureño* en ABA, suivie d'une des lignes mélodiques exécutée par une *paklla* en pentatonique de La, et le support rythmique de la percussion :

The figure displays a musical score for a piece titled 'Danza Yumbo'. It consists of three systems, labeled A, B, and A, indicating an ABA form. Each system features two staves: the top staff is for the 'Paklla' (labeled 'Pentatonique en La') and the bottom staff is for the 'Tamboril'. The tempo is marked as '♩ = 115'. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 6/8. The melody in the Paklla part is a pentatonic scale starting on La. The Tamboril part provides a rhythmic accompaniment with a syncopated pattern. The first system (A) ends with a repeat sign. The second system (B) is a contrasting section. The third system (A) returns to the first section's melody, ending with a 'grise' (trill) ornament on the final note.

Fig. 33 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait audiovisuel « *Danza Yumbo* »
par Tett Studio, 1993 [01'00 à 01'22']

Les *bandas de pueblo* (Esp. fanfare de village) sont des ensembles instrumentaux constitués de jusqu'à une vingtaine de musiciens chargés de l'accompagnement musical lors des festivités publiques : célébrations institutionnelles comme pour la fondation d'une ville, fêtes du catholicisme, ou autres fêtes liées au calendrier agricole. Ces ensembles sont –pour la plupart– intégrés par des habitants d'un village ou une *llakta*, agriculteurs, artisans et –de nos jours– des musiciens spécialistes.

Les premières *bandas de pueblo* sont apparues à Quito au XIXe siècle. Elles étaient un moyen pour les *mestizos* d'appréhender –d'un côté– les musiques des bataillons militaires dans un but patriotique propre à la construction identitaire nationale de l'époque ; puis –de l'autre– d'autres styles qu'ont agencé l'assimilation des musiques et instruments d'origine européenne (dont le vaste répertoire de *música nacional*). Ce ne sera que par la suite que certains *indígenas* intégreront ce format instrumental, abandonnant l'aspect rituel qu'ils attribuaient à leurs musiques mais gardant l'une de ses caractéristiques principales : être un ensemble uniquement instrumental composé d'aérophones (cuivres, bois, accordéon) et percussion, sans l'utilisation d'instruments électriques (Mullo Sandoval 2009 : 42-43).

Ce « métier » –répandu notamment au long de la région andine–, est actif grâce au maintien des répertoires dans les familles d'instrumentistes –qui ont transmis ce savoir-faire de génération en génération–. A Otavalo, l'un des grands compositeurs pour *banda* et orchestre fut Alejandro Plazas Dávila (1902-1991), directeur de la Banda Municipal de Otavalo et fondateur d'une *banda* au format orchestral : la Lira Otavaleña. Cette dernière sera reconnue localement à partir de 1938, et est considérée –par un grand nombre de musiciens– comme source d'inspiration. Au moins une cinquantaine de leurs œuvres ont été enregistrées (voir annexe A.1, piste 12).

Plus tard –à partir des années 1970–, avec les exodes ruraux et le développement urbain, les ensembles instrumentaux de musique dite « populaire » connaissent de nouvelles évolutions : le développement du métier de musicien dans un contexte de marché en effervescence ; l'arrivée des musiques étrangères en provenance du Pérou (Cf. *tecnocumbia*, musique *chicha*), de la Colombie (Cf. *cumbia*) et des caraïbes ; et l'introduction d'instruments électriques (orgues électriques, synthétiseurs, guitares et basses électriques).

Entre ces nouvelles « expressions technoculturelles », apparaissent les formats d'orchestre avec voix chantée qu'on appellera localement musique « *chichera* » ou « *chola* ». Citant Mullo Sandoval, cette musique trouve ses « racines dans la fusion de plusieurs genres andins, tels que

le *sanjuanito* et le *huayño* avec la *cumbia*, ainsi que la musique *tropical*, le rythme latino-andin ; et, en général, la fonction de danse caractéristique des anciennes danses indigènes » (2009 : 76. TPE). Tant lui comme Wong postulent l'idée que la musique *chichera* en Équateur est considérée –en quelque sorte– comme une adaptation moderne/technologisée et urbaine des anciennes structures musicales qui étaient pratiquées et continuent d'exister dans certaines célébrations andines :

« La musique populaire équatorienne qui n'est pas la dite *música nacional* d'élite (...) est considérée comme *chichera*, une étiquette faisant référence à la musique urbaine associée au statut de classe inférieure et s'adressant particulièrement au goût musical des soi-disant *cholos* et *longos*¹¹⁹. La musique *chichera* englobe des interprétations modernes de *sanjuanitos* et de *yumbos*, ainsi que des interprétations de classe ouvrière de *música nacional* et des *bombas afro-équatoriennes* de la vallée du Chota [ndlr. au nord de la province d'Imbabura]. » (Wong 2012 : 136-137. TPA)

Quoi qu'il en soit, cette musique est répandue tout au long du pays et –que ce soit en diffusion enregistrée ou par des présentations sur scène– elle est très consommée grâce à son caractère festif et dansant.

Dans la vallée d'Imbabura les *orquestas chicheras* sont récurrentes, présentes lors des fêtes publiques (embauchées par le *prioste* ou par un GAD) ou des fêtes intimes comme des *Bautizos* et des *Sawarina* (embauchées par la famille hôte ou les parrains, quand les moyens financiers le permettent). Selon mes amitiés, les plus connues localement sont l'orchestre Santa Marianita del Empedrado du canton Ibarra, et le groupe Mayas, originaires de la *llakta* Quichinche (voir annexe A.1, piste 13). Or, elles portent la même controverse sociale qui a été révélée par Mullo Sandoval et Wong, mais extrapolée au point de vue des Kichwa-Otavalo. Ils tendent à reprocher cette musique de ne pas représenter ces musiques qui mobilisent –justement– leur indigénité¹²⁰.

¹¹⁹ Les termes colloquiaux de *longo* (indien, paysan) et *cholo* (métis, ordinaire) apparaissent comme une terminologie ethnique spécifique et péjorative, utilisée pour créer une distinction raciale et de classe parmi les *blancos-mestizos* dans le cadre particulier de tensions sociales propres à l'espace interculturel et plurinational de la République de l'Équateur. Wong remarque que « les chansons qualifiées de *chichera* par les élites sont associées à «l'indianité», aux *cholos*, aux *longos* et à l'ivresse, tandis que la musique nationale est associée à des gens instruits, «décents» et sensibles. » (2012 : 10).

¹²⁰ J'ai souvent entendu le terme « plastique » comme adjectif pour se référer au ressenti qu'ont les *Runa* détracteurs de cette musique par rapport à la façon dont elle est faite.

Lors du séminaire exposé par Tayta Shairy Quimbo en 2019, l'une des participantes a demandé si les *orquestas chicheras* ne seraient pas en train de « *desbaratar* » (Esp. détruire, perturber) la richesse culturelle des peuples *indígenas* –du fait qu'elles remplacent progressivement les musiques dites traditionnelles lors des cérémonies du cycle vital *Runa*–. Le *Tayta* a répondu en signalant qu'il existe une vraie différence de forme entre les deux genres. La vitesse d'exécution des répertoires serait tout simplement trop rapide, ce qui irait en contre de la cadence des genres de *música raíz*. Il marque une posture critique ferme par rapport à ces musiques, que j'ai pu par ailleurs voir aussi chez d'autres de mes amis *Runa* :

[Esto] particularmente se ve en las comunidades indígenas, donde se contrata a músicos de orquesta que han acelerado muchísimo el ritmo musical. De tal manera que ni siquiera se puede bailar con comodidad porque las músicas son demasiado rápidas, lo que no permite disfrutar. (...) Yo no voy a participar en las fiestas tocadas por bandas que tocan ese tipo de música rápida.¹²¹

Fusion

À travers la panoplie de genres que j'ai exposé dans ce chapitre, j'ai introduit des pistes importantes qui servent comme fondements de la culture musicale des *Runa* de la vallée d'Imbabura. Il faut prendre compte des caractéristiques et des conditions de performance de ces genres musicaux pour les faire interagir avec le développement local lié aux phénomènes de globalisation. De ces rapports apparaissent des adaptations, des mélanges, des nouvelles créations musicales à la recherche d'une place dans la société des Kichwa. Que ce soit dans la sphère du marché, ou dans le ressenti social, ces musiques cherchent une légitimation particulière. Dans la deuxième partie du Chapitre IV de ce travail, je consacre une analyse à ces musiques que je catégorise comme musiques *fusion*.

¹²¹ Tayta Shairy Quimbo, séminaire 2019.

CHAPITRE III

L'Inti Raymi : un cas d'étude ethnomusicologique.



Je n'oublierais jamais mes premières interactions avec les *Runa* lors de mon arrivée à Otavalo en avril 2016. L'une des choses qui m'ont le plus marqué fut cette obsession populaire généralisée qui tourne autour de l'attente de la fête du solstice d'hiver : l'*Inti Raymi* ou fête de San Juan Bautista. Par conséquent, mon intérêt a été progressivement entraîné –comme par force d'attraction– vers cette fête tant attendue.

Quand j'ai demandé aux *Runa* quelle était sa signification et sa façon de se dérouler, j'ai pu distinguer les suivants éléments récurrents et fondamentaux à leurs yeux : i.) c'est la festivité –le *raymi*– la plus importante de l'année pour les *Runa* d'Imbabura ; ii.) en général tout le monde s'accorde sur le fait que c'est la fête agricole de la récolte (notamment du maïs) ; iii.) certains la considèrent comme une fête ancestrale –même si la question de ses origines historiques reste floue, voire pas du tout claire dans leur discours–, alors que pour d'autres c'est une fête plutôt religieuse d'héritage catholique ; iv.) elle commence à la fin mai et s'étend pendant plusieurs semaines jusqu'à la fin août ; v.) c'est une fête publique ouverte qu'engage l'ensemble de la population par une participation volontaire, assurant en quelque sorte le maintien d'un dynamisme communautaire (tout le monde s'engage : individus, *ayllus*, *llaktas*, etc.) ; vi.) c'est un événement calendrier qui fait partie de la mémoire collective car c'est le moment de revendiquer l'identité et les valeurs du *Runa Kawsay*, dans l'idée de s'unir sans exclusions sociales ou raciales ; vii.) durant les festivités les agents d'interaction sociale sont les produits alimentaires, les éléments de la nature (l'eau et le feu) et la musique et la danse.

Pourtant, j'ai remarqué que cette festivité était aussi un terrain de contradictions et de multiples conflits. J'interprète la controverse terminologique du nom de la fête comme exemple parlant des tensions qui se génèrent vis-à-vis des discours « traditionnalistes » et de revendication identitaire. Nombreux sont les académiciens locaux ayant proposé des hypothèses sur l'origine des cultes héliolatriques Kichwa (Coba Andrade 2015 ; Godoy Aguirre 2012 ; Mullo Sandoval 2009). Or, –avec distance– j'adhère à la discussion proposée par Lynn Meisch qu'explique ce que mes amis et informateurs m'ont souvent dit : « le nom d'Inti Raymi, qui fait allusion au solstice de juin des Inkas, fut adopté en 1990 suite au contact avec des peuples Pan-Andins [ndlr. *Levantamiento indigena*]. L'on ne connaît pas le nom autochtone de la célébration à Imbabura, mais je trouve ironique que les Otavalo aient substitué un terme de conquérants (Inti Raymi) par un autre (San Juan) » (2002 : 252-253. TPA). Comme le dit Voirol, « le terme kichwa 'Inti Raymi' (au lieu de 'San Juan') dans la sphère publique par les dirigeants otavaleños est déjà le signe d'une réappropriation discursive de la fête » (2009 : 3).

Joshi Espinoza m'a donné sa propre interprétation de cette controverse, m'expliquant l'adoption du terme « *Inti Raymi* » comme un processus qui révèle des enjeux de revendication socio-politique et des tensions issues du syncrétisme religieux (contesté par certains, valorisé par d'autres) :

Eso del San Juan y el Inti Raymi, es una cuestión política incluso. Porque en la parte de Otavalo y sus comunidades, si hubo esta socialización y este meditar que estamos haciendo : si el San Juan le seguimos manteniendo como San Juan –si es que es la fiesta al Santo que fue impuesta pues por los Españoles–, o la volvemos a llamar Inti Raymi. Y eso es reciensito, hace unos 6 u 8 años atrás... antes hasta yo te hubiese dicho San Juan. Ahora ya lo asumo como Inti Raymi, porque fue como un proceso. Hay que tener esta idea : no es 'San Juan', es 'Inti Raymi'. Pero para otros espacios es muy importante la cuestión de la religión. En San Clemente, en Los Óvalos, la fiesta está relacionada con la Iglesia Católica, entonces ahí no puedes cambiarle el nombre a Inti Raymi. Viene siendo todavía San Juan, y para muchas comunidades todavía la religión es bien importante. (Entretien 2016)

En constatant tout cela, j'ai décidé de faire une partie importante de ma première ethnographie justement durant l'*Inti Raymi imbabureño* de l'année 2016.

Cette ethnographie a été effectuée suivant une méthodologie qu'a privilégié, avant tout, une immersion participante (en tant que musicien et danseur) dans le but d'essayer d'élucider les événements musicaux qui se déroulent au long du calendrier des festivités.

En collaboration avec mon collègue et ami Pablo Arroyo, j'ai fait des nombreuses prises audiovisuelles, me permettant d'établir une approche plus tangible de ces manifestations musico-dansées qui jonglent entre le rituel et le spectaculaire¹²². A l'encontre de cette célébration j'ai décidé de considérer particulièrement l'espace-temps de l'*Inti Raymi* dans les cantons Otavalo, Cotacachi et Ibarra.

Suivant le calendrier de la fête de San Juan –entre le 18 juin et le 1 juillet– je décrirais en premier temps la fête et ce qu'elle signifie pour les *Runa* : le *qui*, le *quand* et le *comment*. En fin, sur une perspective plus ethnomusicologique, je proposerais une approche à la praxis de l'*Inti Raymi*, cherchant à démontrer en quoi cette fête est –probablement– le lieu où l'ensemble des expressions socioculturelles et des dichotomies qui construisent/reconstruisent l'identité du peuple Kichwa-Otavalo convergent et interagissent de manière privilégiée. Ceci définirait le discours communautaire des valeurs qui aident à construire leur « indigénéité ».

¹²² Ces prises audiovisuelles sont à l'origine du documentaire que j'ai réalisé comme support de ce travail écrit (voir Contenu Multimedia). Pour mieux comprendre les descriptions faites dans ce chapitre, le visionnage du documentaire est recommandé.

1. La fête et ses acteurs

1.1 L'Inti Raymi d'Imbabura : Faite par tous, fête pour tous

Un mois avant l'arrivée du solstice de juin, une atmosphère électrique repose –déjà– sur la vallée d'Imbabura. Tout le monde en parle autour de moi. En particulier les gens qui aiment la musique et la danse. Chez moi –à la *Fakcha Llakta*–, les avis sont partagés : Mama María et ses deux grandes filles, Cristina et Liliana, sont membres de l'église évangélique et –par conséquent– ne sortirons pas « faire la fête » durant les célébrations. Cependant, elles l'attendent tout de même car –lors des événements publics de la *llakta*– elles pourront profiter pour sortir vendre des produits gastronomiques « traditionnels » (notamment le *hervido de mora*¹²³) aux participants. Par ailleurs le fils de María, Alvaro, me parlait avec grand enthousiasme de cette fête depuis que nous avons fait connaissance au début d'avril 2016. Il est –lui-même– musicien. Il joue la *kena* et diverses flutes de pan, or il n'est plus capable de sortir fêter l'*Inti Raymi* –comme il me confiait l'avoir fait depuis son adolescence– à cause de sa leucémie. Alvaro m'a raconté ses expériences pour les solstices d'années précédentes et m'a expliqué les significations de la fête, selon son interprétation personnelle. Il m'a aussi présenté tous ses amis musiciens de la *Fakcha Llakta* et de Peguche (dont nombreux sont devenus des bons amis). Grâce à lui, ce sera avec ces personnes que je passerai –comme en famille– une grande partie de mon ethnographie, tout le long des festivités, et décrite par la suite.

L'organisation communautaire de la fête est le point de départ de ce grand événement annuel. Tout le monde s'y met. Tout le monde réfléchit sur quoi faire pour la fête : faire du commerce, participer en accueillant les visiteurs, participer en jouant un instrument, en dansant, ou –si possible– tout à la fois...

Cette façon de percevoir la fête semble être une constante. Et la musique qui lui est consacrée agit dans l'imaginaire qui se construit dans l'esprit des *Runa* depuis leur plus jeune âge :

El *Inti Raymi* es de escuchar siempre en junio. Ya cuando la abuelita preparaba el patio de la casa para recibir a los bailadores y escuchar a la gente con el zapateo y las voces de animo y las bromas, el *rondín*, la armónica, la guitarra, los violines... Eso ya de siempre, desde chiquitos.¹²⁴

¹²³ Boisson alcoolisée chaude faite en bouillant de l'eau de vie de canne artisanale avec des mûres fraîches.

¹²⁴ Juan Carlos Lema, entretien 2016.

Avant le 21 juin, il y a deux choses qui sautent aux yeux. Premièrement, on voit une vraie intention de la part des organismes institutionnels de diffuser la fête. Ils mettront en place de grands panneaux publicitaires dans les avenues du centre-ville d'Otavalo et distribueront des prospectus annonçant les dates et les lieux où se tiendront les événements officiels de l'*Inti Raymi*. Ils feront de même avec des annonces dans les médias locaux (RRSS et stations radio). Puis deuxièmement, à part le fait d'entendre une intensification d'instrumentistes qui répètent des mélodies chez eux, il devient habituel de voir des groupes de jeunes musiciens en compagnie (ou pas) de musiciens adultes qui sortent le soir en compagnie d'amis danseurs –telle une vraie *comparsa* d'*Inti Raymi*–. Ils se placent autour de la Plaza de Ponchos –vidée des stands commerciaux– et répètent les chansons qui seront jouées tout au long des festivités.

Ces réunions occasionnelles sont localement appelées « *visperas* (Esp. veillées) de *Inti Raymi* » (voir annexe A.5). Lors de la période des *visperas* ont aussi lieu quelques événements officiels, comme des concerts organisés par les GAD des communautés engagées avec la culture (Turuco-Cotacachi ; Peguche, *Fakcha Llakta*-Otavalo). Ici se présentent tant des groupes locaux *Runa*, que des représentations de la fête de l'*Inti Raymi* –durant la journée– pour les enfants des institutions d'enseignement primaire¹²⁵.

Suite aux veillées, arrive le jour du solstice, et commence la préparation dans les communautés. Dans mon cas, j'ai été invité par Mama María à la *minka* de la *Fakcha Llakta*, qui s'est tenue le mardi 21 juin 2016 à la maison communale du *Cabildo* (voir annexe A.5).

Lors de cette réunion de travail se sont préparés les produits gastronomiques à distribuer aux visiteurs le lendemain –jour de l'*Armay chishi/tuta**– et pour le restant de jours de célébration. Les tâches à accomplir se sont réparties entre une vingtaine de personnes. Un groupe de *Mamas* ont moulu le maïs tendre (les graines avaient été séparées à la main au préalable, durant un ou deux jours). Ensuite un groupe de *taytas* ont tenu –au feu de bois– deux marmites où sont mélangés la pâte de maïs avec de l'eau et des herbes aromatiques, qui seront ensuite filtrées dans des passoires. Le liquide, qui reste dans des conteneurs, a fermenté pour devenir la boisson la plus emblématique de l'*Inti Raymi* : l'*aswa* ou *chicha de jora*. À côté, un petit comité de femmes a cuit, à l'eau, du maïs blanc –localement appelé *mote*– et, au même temps, un autre

¹²⁵ Pour ces événements scolaires il n'y a pas de distinction entre les enfants *Runa*, *mestizos* ou *blancos*. Tout le monde participe de manière égale, sans discrimination.

groupe de femmes a lavé et épluché les pommes de terre. La dernière phase de préparation est faite par trois *Mamas* –dont Mama María– qui ont tué une dizaine de *cuyes* (K. cochons d’inde). Après les avoir écorchés, elles les ont donnés à deux *taytas* qui les ont cuisinés¹²⁶.

Ce travail communautaire de la *Fakcha Llakta* est particulièrement important. À la cascade du *bosque sagrado* de Peguche, étant l’une des sources naturelles d’eau les plus célèbres de la région, le flux de personnes qui viennent –tous les ans– pour le bain rituel nécessite d’un accueil à grande échelle. Or, une dynamique de préparation similaire se tiens dans presque toutes les *llaktas* du canton. Lors de notre entretien, José Luis ‘Imulo’ Pichamba faisait allusion à l’importance des *minkas* d’*Inti Raymi* lorsqu’il me racontait ses souvenirs d’enfance :

Se hacían *minkas* con *cucabis* [nldr. (Esp. collation)]. Cada cual hacía una *minka* de unas quince a veinte personas, las mujeres iban con *cucabi*. El dueño de la casa llenaba tazas de diferentes comidas y hacían comidas tradicionales. Luego, llevaban trago para que de fuerza. (Entretien 2016)

La *minka* est –dans ce cas– un espace communautaire où on partage, travaillant en équipe, pour la préparation de la fête d’*Inti Raymi*. Durant les festivités, les produits préparés seront également partagés, assurant que ce soit fait de même manière l’année suivante. Cette chaîne circulaire d’actions m’a souvent été communiquée comme représentative de l’« essence » de l’*Inti Raymi*. Selon la parole locale, un de ses buts est –d’ailleurs– de rendre hommage aux bienfaits de la terre et à l’abondance de produits agricoles, tout en les partageant –ouvertement– avec l’ensemble de visiteurs (Cf. principe de *ranti-ranti*).

Autre facteur important pour le bon déroulement de la fête est l’inclusion d’un public vaste, sans exclusions. Les *Runa* d’une *llakta* invitent les habitants d’autres communautés pour qu’ils viennent les visiter durant la fête d’*Inti Raymi*. Se mettent donc en place les *comparsas* –groupes d’amis d’une même *llakta*– qui ont travaillé des mélodies durant toute l’année pour sortir les jouer durant les festivités. Ils seront accompagnés par des *danzantes**.¹²⁷

¹²⁶ Le *cuy* est considéré par les Kichwa comme un plat gourmet. Il n’est servi que dans des occasions spéciales, pour les *Raymikuna* ou pour rendre hommage à un visiteur. Pour donner un ordre d’idée, étant dans un restaurant local une poule entière coute environ 5\$ USD ; un *cuy* peut couter 20\$ UDS.

¹²⁷ De mon expérience j’ai vu que, tant les groupes de musiciens que les danseurs qui les accompagnent sont ouverts à inclure des participants externes à leur groupe quand ils jouent et dansent de maison en maison.

Pour le jour de l'*Armay chishi/tuta*, le 22 juin (voir annexe A.5), ce principe d'inclusion est mis à l'épreuve. Le flux de visiteurs s'élève à plusieurs milliers de personnes de toutes origines qui se retrouvent dans le *bosque sagrado* pour prendre le célèbre « bain rituel ». Plusieurs *Runa* m'ont raconté que cette tradition a toujours existé. Les anciens parlent de leurs souvenirs la décrivant comme un rituel fort symbolique, longtemps réservé exclusivement aux *indígenas*. Depuis le développement urbain et la gentrification d'Otavallo à partir des années 1970, le bain rituel est devenu un évènement de plus en plus populaire. Il est très coté par les étrangers nationaux et internationaux, qui tendent à l'interpréter comme une cérémonie « exotique » et « spirituelle ». C'est ainsi que –quand arrive le moment de prendre le bain– vers minuit, les lits des canaux qui descendent de la cascade se remplissent de gens venant de plusieurs *llaktas*, mais aussi de nombreux touristes qui s'y baignent (certains complètement nus) imitant la démarche des autochtones¹²⁸. Certains prient, d'autres remercient les entités de la nature –la *Pachamama* et *Yakumama*–, et se frottent le corps avec de l'ortie.

Il est vrai que la présence de non-*indígenas* durant l'*armay chishi/tuta* ne passe pas inaperçue pour les *Runakuna*. Des fois, j'ai été témoin de réactions verbales qui frôlaient la désapprobation. Or, ce type de commentaires reste limité souvent au niveau de la blague (faisant allusion aux blanches fesses des *gringos* qui baignent dans les eaux gelées provenant du lac San Pablo).

Il n'est pas moindre que cet évènement soit –peut-être– devenu le plus grand attractif touristique de l'*Inti Raymi*. Comme le restant d'évènements de la fête, il représente une source de revenus –et de reconnaissance par autrui– importante pour les Kichwa-Otavallo. Autrement dit, l'intégration de personnes de diverses origines au rituel est acceptée, mais le défi des *Runa* est de le faire en essayant de garder les codes de la réciprocité, par le maintien du bénéfice mutuel.

L'autre facteur d'union et intégration indéniable de l'*Inti Raymi imbabureño* se manifeste à travers de la performance musicale et dansée. La présence de la musique et de la danse dans cette fête est considérée fondamentale –et de manière transversale– par l'ensemble des Kichwa de la *Sierra Norte*. Certes, il existe des divergences d'opinion –je dirais normales– sur le plan générationnel. Celles-ci concernent notamment l'introduction de nouveaux instruments de

¹²⁸ D'autres sources d'eau comme la groute Socavón (Otavallo), San Juan pogyo (Ilumán) ou Yumba pogyo (Kotama) sont visitées pour des bains rituels. Celles-ci restent plus intimes et car moins connues elles sont utilisées de manière plus exclusive par des *indígenas*.

musique considérés non traditionnels par les anciens¹²⁹ et –par conséquent– des actuelles fusions musicales « à la mode ». À ce propos, Tayta Shairy Quimbo me décrivait ce que signifiait la musique et la danse de l'*Inti Raymi* pour les *Runa* d'avant l'urbanisation, tout en signalant la préparation des répertoires et le rôle de médiation communautaire de celles-ci :

¿Cómo entonces se bailaba en los *Inti Raymi*?. Ahí era otra cosa. Ahí en cambio los ensayos eran con meses de anticipación y era otro estado en el que se tocaba para nosotros mismos, para nuestra gente, para nuestra familia. Para nuestra comunidad se tocaba. Y eso era una forma de sentirnos en reciprocidad, porque nos invitaban para tomar *chichita*, para comer *cuycito*... (Séminaire 2019)

D'après mon expérience ethnographique, je remarque que de nos jours l'intégration à l'*Inti Raymi* –par le biais des manifestations musicales et dansées– est plus ouverte. C'est de la même manière qu'on m'a invité jouer de l'instrument dans plusieurs *comparsas* qu'on m'a invité danser dans d'autres, sans me poser la question de mes origines¹³⁰. Cette dynamique inclusive des *Runa* fait –désormais– qu'il soit normal de voir des étrangers en dansant avec les groupes de *caminantes* tout au long des festivités. Le soir du bain rituel, cette convergence de musiciens *Runa* accompagnés de leurs amis de la *llakta* –mais aussi d'un grand nombre d'étrangers– m'a semblée particulièrement représentative de la fête, en tant qu'agent d'inclusion sociale.



Fig. 34 – Participation personnelle en tant qu'instrumentiste dans une *comparsa* de musiciens Peguche lors des veillées d'*Inti Raymi*. Otavalo, 2016

¹²⁹ Par exemple la mélodica, le saxophone ou les *soundsystems*, pour en citer quelques-uns.

¹³⁰ Voir fig. 34

1.2 Hatun Punlla : *Synchrétisme culturel, maintien des valeurs identitaires*

Après l'*Armay chishi/tuta*, premier grand rituel du calendrier, commencent à se préparer la suite des événements. Le 23 juin au matin, Mama María m'a fait savoir que le soir –comme tous les ans– va se célébrer l'*Altar Warkuy* (voir annexe A.5). Toutes les familles qui ouvriront leurs portes aux *caminantes* préparent un autel où sont posés des symboles de la foi chrétienne –comme des croix ou des représentations de Saint Jean Baptiste–. En plus, m'a-t-elle expliqué, les *ayllus* de chaque communauté préparent –durant la journée– des offrandes qui seront présentées aux autorités des diverses institutions qu'organisent la fête nocturne qu'aura lieu à la Plaza de Ponchos. Ces offrandes –qu'incarnent la valeur du *Wakcha karay* (Cf. voir fig. 13, p. 42)– sont appelées *castillos* ou *warkuy*. Ce sont des structures en formes géométriques faites en roseau, où s'accrochent des fruits de saison, du pain, des bouteilles d'alcool et même –des fois– de l'argent (des billets entre 5\$ et 20\$ dollars)¹³¹. Ces structures fonctionnent comme porte-bonheur et comme moyens d'inciter au partage afin de maintenir l'exercice de rétribution. « N'importe qui peut prendre des choses du *castillo*, mais celui qui prends quelque chose, doit en apporter le double l'année d'après », m'ont dit des *Runa* que j'ai rencontré ce soir-là.

Avant la tombée de la nuit j'ai pu entendre la sortie des *comparsas* de la *llakta* voisine de Peguche. Les *warmis*, toutes habillées en tenue traditionnelle, brillent de loin par leurs magnifiques chemises blanches et leurs chapeaux. En les voyant passer, j'ai pu percevoir –pour la première fois– un grand nombre d'individus déguisés en personnages typiques de la télévision latino-américaine, en hommes politiques, en militaires ou en super-héros de la *pop-culture* étatsunienne. Des *priostes* sont sortis avec les *castillos* et se sont dirigés au centre-ville d'Otavallo –que ce soit à pied accompagnés d'une *comparsa*, en dansant, ou en camionnette–.

Tout le monde a convergé à la Plaza de Ponchos. Un espace dédié à la présentation des *castillos* et à quelques performances musicales et/ou dansées a été monté dans un coin. Cet espace est constitué d'une piste clôturée et d'une scène où sont assises les autorités locales –auxquelles l'on présente les offrandes par tours–. Un ou plusieurs présentateurs sont sur scène –avec des microphones– et animent la célébration en passant souvent des messages à fort caractère identitaire. Ils saluent la culture *indígena* Kichwa, la *Pachamama*, et le saint –Jean Baptiste–.

¹³¹ Voir fig. 35

Entre temps –durant les présentations de chaque groupe– des feux d’artifice sont lancés du milieu de la foule qui danse, mange et bois, en occupant toute la Plaza de Ponchos. Après les offrandes, les *comparsas* performent autour de la Plaza et se dirigent ensuite faire les visites aux maisons des voisins du centre urbain d’Otavalo (alors que d’autres préfèrent aller performer dans des *llaktas* rurales).



Fig. 35 – Castillos accrochés à une maison. Photo d’archive, Revista Ñan, n° 11, Imbabura, 1 août 2015

Ce rajout progressif d’éléments pleins de significations particulières enrichi le sens de la célébration. Ceci permet de comprendre la vision critique qu’exprime le *yachak* et académicien Tayta Katza Cachiguango, qui –se démarquant du discours scientifique non-*indígena*– propose une description locale de l’*Inti Raymi* :

« Hablar del *Inti Raymi*, no es solamente hablar de una fiesta dedicada al Sol en agradecimiento por las cosechas obtenidas durante el año, tal como lo han definido los estudiosos no indígenas, sino que es hablar de todo un complejo sistema de vida enmarcados dentro de la cultura, la pachavivencia, la crianza de la vida y el ciclo agrícola anual de los pueblos andinos. »

(Cachiguango 2006 : 7)

L’idée de l’*Inti Raymi imbabureño* comme quelque chose d’« unique » –la fête rituelle la plus important de toute l’année– résonne pour une grande partie de la population Kichwa de la vallée d’Imbabura. A part le fait d’être considéré comme *le* seul moment de l’année où la culture et les valeurs des Kichwa sont le centre d’intérêt pour l’ensemble des familles *Runa*, il fait allusion à la revalorisation du mode de vie des anciens. Pour eux, l’*Inti Raymi* est –en quelque sorte– le

seul rituel du calendrier agricole qui se maintient lié aux « *racines* » des autochtones –ou « ancêtres »– qui ont résisté à la domination des Inkas et, en suite, des Espagnols.

Ce rapport historique singulier est souvent interprété par des *Runa* influents comme source de la culture Kichwa de la *Sierra*. L'essence se trouverait dans la sauvegarde des valeurs de la *cosmovisión andina* face aux impositions provenant des dogmes religieux importés par les colons.

Este calendario agrícola marcado desde el incario, ha sido un referente. Pero verás que en el *Inti Raymi* (...) hay un referente que se está recuperando. Bueno –si– el *Inti Raymi* como algo que hermana a los pueblos andinos. Pero aquí el *Hatun Punlla*, le dicen : “*El Gran Día*”, que es lo que dicen los viejos que se vivía. Si tu revisas toda la ritualidad, todo lo que es la parte festiva de lo que aquí vivimos en el *Inti Raymi*, es completamente diferente a lo que viven en Perú, por ejemplo.¹³²

Or, dans cette citation –extraite de mon entretien avec Juan Carlos Lema–, je distingue un exemple du fort syncrétisme dont est –tout de même– construite cette fête. L'*Inti Raymi* contemporain est une récupération moderne du fait que, terminologiquement, elle est une revendication pour remplacer la fête d'héritage catholique-colonial. Nonobstant, pour les Kichwa d'Imbabura il y a un référent actuel qui détermine l'originalité de leur fête : le *Hatun Punlla* (K. le Grand Jour), célébré tous les 24 juin (voir annexe A.5)¹³³.

Cette appellation désigne le jour le plus important de l'*Inti Raymi* des Kichwa-Otavalo, et proviens du discours apporté par les *Taytas* et *Mamas* qui décrivent cette fête par le biais de leur vécu. Ils/elles font appel à une réalité locale rurale d'avant l'arrivée des phénomènes de globalisation (urbanisation, modernisation, tourisme croissant, etc.).

Ce qui paraît ironique c'est que –selon le calendrier catholique– le 24 juin se célèbre officiellement l'hommage à Saint Jean Baptiste et, durant la journée, les communautés de la vallée d'Imbabura organisent le *Misa Punlla* (K. Jour de la messe). Lors des services religieux du matin, sont célébrés les saints de la chrétienté dans les *iglesias* et *capillas* (Esp. églises et chapelles), mais sont également honorées les divinités andines dans des endroits de convergence publique –en présence d'une ou plusieurs autorités *indígenas*–. Ensuite, les familles *Runa* préparent des repas traditionnels et, le soir, les *comparsas** et les *danzantes** sortent visiter les maisons des *comuneros* dans un grand nombre de *llaktas* de la vallée.

¹³² Juan Carlos Lema, entretien 2016.

¹³³ Dans le discours local, le *Hatun Punlla* sert à se démarquer des versions « néo-indiennes » de l'*Inti Raymi* de Cuzco, Pérou (Cf. Galinier et Molinié. 2006).

Pendant mes prises audiovisuelles, le soir du *Hatun Punlla* à la *llakta* Zuleta (canton Ibarra), j’ai vu ce syncrétisme se manifester. Olga Zandoval –une *comunera* que j’ai croisé en dansant– m’a expliqué que pour les habitants de la zone de Zuleta, mais aussi d’autres *llaktas* rurales du secteur Ibarra-Cayambe, la fête du solstice est célébrée suivant la foi chrétienne car la grande majorité des Kichwa-Kayampis ou Kichwa-Karankis sont catholiques (Cf. voir fig. 2, p. 13). D’ailleurs, les habitants de Zuleta n’ont pas adopté le terme d’*Inti Raymi* de la même manière que les Kichwa-Otavalos, –des fois– le rejetant. Pour un grand nombre d’entre eux, la fête s’appelle toujours San Juan/San Pedro/San Pablo, et ils tiennent à l’idée qu’il faut surtout rendre hommage aux Saints.

Cela dit, en visitant les maisons des *comuneros** avec les *galladas** et les *danzantes*, j’ai remarqué que les autels où les hôtes rendaient hommage à l’image du Saint, montraient toujours une figure –à petite échelle– portant la tenue traditionnelle des Kichwa de la *Sierra Norte*. À côté de l’autel –en cohabitation– j’ai toujours vu un imposant *castillo*, tel qu’on le prépare pour l’*Inti Raymi* d’Otavalo¹³⁴.

Les paroles des anciens, disent que l’autel et le *castillo* –qui doit toujours pendre en hauteur– sont placés ainsi car c’est la façon dont gisaient les *wakas* (K. lieu sacré des divinités Inkas) dans les maisons. Les *comparsas* et *danzantes* doivent donc performer sous cet endroit « sacré » de chaque famille qui –en gage de remerciement– va leur « payer » en offrant un repas avec des produits typiques et/ou des liqueurs comme de l’*aswa* ou du *trago*.



Fig. 36 – Autel de Saint Jean et Sain Pierre habillés en tenue traditionnelle Kichwa et castillo à l’intérieur d’une maison. Llakta Zuleta, 2016

¹³⁴ Voir fig. 36

Cette coexistence synchrétique, je l'interprète comme fondement des discours –des fois contradictoires– sur le comment et le pourquoi de l'*Inti Raymi*. D'une part, il y a des *Runa* qui fixent le rituel comme quelque chose de purement religieux. D'autre part, il y en a qui s'accrochent davantage au discours de revendication identitaire apparu suite aux événements du premier *Inti Raymi* « officiel » durant le *Levantamiento Indígena* de juin 1990.

Or –malgré ces divergences de forme–, l'ensemble des *Runakuna* participant à la fête sont d'accord sur l'importance de celle-ci en faveur du maintien de la culture Kichwa. À différence des autres festivités du calendrier agricole, ils tendent à prendre des précautions dans la manière de fêter l'*Inti Raymi*, et résistent aux ambitions de certains concitoyens qui voudraient y faire un événement purement commercial. Juan Carlos Lema qui –à l'époque de notre entretien– occupait un poste administratif important dans le bureau de Direction de Culture de la province d'Imbabura, m'a confié son avis sur cette problématique. Il signalait l'urgence de garder l'*Inti Raymi* en tant que moteur non-lucratif du maintien des valeurs identitaires *Runa* :

Mientras (...) los mejores valores se mantengan vivos... Verás, hace un año que estoy aquí en la dirección de la Cultura. Las comunidades vienen a pedir apoyo para hacer el *Inti Raymi*. Auspicio. Y yo les digo a los compañeros “¿Auspicio para qué?”, –“Para hacer el *Inti Raymi*”, me dicen. “Pero si el *Inti Raymi* no es un evento, deberíamos ponernos de acuerdo entre nosotros compañeros. El *Inti Raymi* no es un evento, no es un festival. Es quizás la única celebración que nos queda que todavía se vive de manera espontánea”. En el *Inti Raymi* es donde afloran los mejores valores de la comunidad : la reciprocidad, la solidaridad, la redistribución. Porque vos tienes un poco de maíz, compartes para la gente que viene a visitarte. Se fortalecen las amistades. También se pelea la gente... Pero lo más importante es lo que ocurre en tu casa con la gente que te visita. A mi me parece que hay que alimentar esa espontaneidad y hay que trabajar con los jóvenes, los *wawas*, para que no pierdan eso. (Entretien 2016)

En fin, je conclus ce propos citant l'opinion que m'a donné Loli Maiwa. On voit bien que l'engagement éthique auprès de la célébration est transversal. Il ne paraît dépendre ni de l'occupation de la personne, ni du genre de chaque individu :

(...) la celebración del *Inti Raymi*... O sea, ¡es el *Inti Raymi*!. Claro que uno que otro lo daña porque organiza con eso del auspicio. Pero no... La fiesta nace en sí. Tú ves –y has vivido– que vas de casa en casa y nadie tuvo que pedirle auspicio a nadie de esa familia para darte de comer porque es lo que tienen, entonces es una celebración en sí. (Entretien 2016)

2. Les espaces de performance : praxis et conflits

Afin de tisser une analyse descriptive des pratiques musicales et dansées durant cette fête, je propose une approche qui sera basée sur une perspective souscrite aux études d'ethnomusicologues sud-américains sur l'anthropologie de la performance :

« Dans la perspective de l'anthropologie de la performance, l'accent est mis sur la considération des formes de culture expressive en tant que processus d'exécution. Cela découle du fait que (...) la chorégraphie dansée, la musique jouée et la fête et le rituel célébrés créent des événements performatifs, c'est-à-dire, des mises en scène qui constituent à leur tour le contexte d'exécution. » (Cánepa Koch 2001 : 16. TPE)

L'approche qui considère les musiques et danses de l'*Inti Raymi imbabureño* en tant que processus d'exécution (où –par la prise de conscience des exécutants– s'établit une mise en scène performée), permet d'aborder ces formes de culture expressive sans se limiter aux discours qui n'embrassent le rituel qu'en tant que mythe local. C'est à dire, en considérant que les événements performatifs de musique et danse *Runa* durant la fête sont, en quelque sorte, des mises en scène de leur « tradition » –qu'impliquent des postures et des choix–, je pourrais par la suite révéler quels sont les conflits internes et externes qui en découlent.

2.1 Musique, danse et cosmovisión andina : l'événement des convergences privilégiées

En prenant compte des descriptions précédentes, il me semble pertinent de soulever que l'*Inti Raymi* représente l'événement local où les formes de culture expressive et les discours de revendication de l'identité et la tradition Kichwa convergent de manière privilégiée. À ce propos, Tayta Katza Cachiguango –qui est un des *yachaks* qui s'est intéressé à l'interprétation des rituels agricoles Kichwa, se basant sur la *cosmovisión andina*–, révèle dans son ouvrage une liste d'éléments symboliques mis en lumière lors de l'*Inti Raymi* (2006 : 22-38). Cette interprétation je la prends –certes– comme une forme de discours légitime, mais à contraster.

L'ethnomusicologue péruvienne Gisela Cánepa Koch fais –en 2001– une critique sur certaines études anthropologiques qui traitent le symbolisme et le rituel, les proposant seulement comme une représentation gesticulée du mythe oral. En rajoutant le paramètre des processus

d'exécution, elle postule que « toute forme expressive doit être étudiée dans sa spécificité, en tant que génératrice d'expériences et mémoire vécues » car chacune de ces formes « fait appel à différentes ressources et contextualisations » (Cánepa Koch 2001 : 16. TPE).

Ainsi, plaçant cet espace comme l'évènement des convergences privilégiées, je propose –par la suite– une interprétation personnelle du schéma de Tayta Katza Cachiguango, où sont exposés ces divers éléments en interaction :



Fig. 37 – Schéma sur les éléments symboliques représentés lors de l'Inti Raymi mis en interaction

Tout en faisant appel aux diverses situations de performance que j'ai capturé en vidéo, je mettrai en relation l'ensemble de ces éléments avec des situations vécues. La partie suivante est donc une analyse comparative basée sur mon expérience *in situ*.

a. Allpa-mama ; Pachamama ; Yaku-mama / Mère terre ; Mère nature ; Mère eau

Ce sont les principales divinités andines qui sont célébrées. La *Pachamama* est de nature transversale tout au long de la fête. Elle est considérée comme le noyau qui met en relation les entités terrestres –de la nature– avec *Tayta Inti* –le soleil– qui représente le plan astral.

Allpa-mama, la mère terre, est célébrée à travers toutes les manifestations qu'impliquent des produits agricoles, les *Wakcha karay* et le partage d'aliments avec les *comparsas* et *danzantes*. *Yaku-mama*, la mère eau, est considérée comme une source d'énergie, de purification et porteuse de qualités curatives. Pour les *Runa* les bains rituels sont précisément les moments pour la vénérer. D'autre part, la consommation de boissons alcoolisées –par les musiciens et les *danzantes*– répond à la même logique, ces boissons étant considérées des sources sacrées d'énergie et d'endurance, pour tenir toute la durée de la fête.

b. *Aswa / Bière de maïs (produits agricoles)*

Le maïs occupe une place majeure lors de l'*Inti Raymi*. Il est le produit agricole récolté le plus riche de toute la région andine. Les *Runa* y préparent un éventail de produits alimentaires qui s'inscrivent dans la tradition gastronomique locale, spécialement préparés pour la fête du solstice de juin. D'une part, vont se préparer des plats avec les graines du maïs, le *mote* (maïs blanc cuit à l'eau) et le *tostado* (maïs salé grillé au saindoux), accompagnés par de l'*hornado* (cochon au four) ; d'autre part, vont se préparer un certain nombre de soupes comme l'*uchu api* (crème à base de farine de maïs) qui est accompagnée avec du *cuy* grillé. Finalement l'*aswa*, ou *chicha de jora* (bière de maïs), est la boisson traditionnelle qui se trouve au sommet de la gastronomie de l'*Inti Raymi*. Elle est fabriquée avec de la farine de maïs, des herbes aromatiques et de l'ananas (pour rajouter de l'acidité et de la fructose). Il faut donc appréhender l'importance rituelle du maïs, car il est vénéré comme principal ingrédient de tout rituel Kichwa.

Ces produits alimentaires sont partagés et consommés entre les *ayllus* hôtes, les *comparsas* et *danzantes* qui les visitent tous les soirs du 21 juin au 1^{er} juillet. Ce *pago* (Esp. paye) est considéré comme une rétribution, mais aussi comme un hommage aux musiciens et danseurs.

c. *Churana / Code vestimentaire*

Le *churana*, étant l'élément de distinction le plus explicitement perceptible par le regard extérieur, joue un rôle important durant la fête. Pour plusieurs *Runa* il est un atout considérable pour sortir danser. Que ce soit à Otavalo ou dans d'autres *llaktas* de la vallée, la tendance est toujours la même : les *warmikuna* portent toujours leurs vêtements traditionnels, alors que les *karikuna*, moins (Cf. voir fig. 8 p. 34). Or, durant l'*Inti Raymi* le port du *churana* est mis en valeur, et –à différence du quotidien ordinaire– c'est à ce moment-là que les *Runakuna* portent leurs meilleures pièces vestimentaires, les plus couteuses, comme marque de statut social.

d. Les personnages : *Aya-Uma* ; *Aricuchico* ; *Déguisés*

Un autre élément lié aux codes vestimentaires de l'*Inti Raymi* est la présence de personnages singuliers, tous dotés d'une signification particulière.

Le plus important des personnages est –sans doute– l'*Aya-Uma* (K. *Aya* = Esprit, démon ; *Uma* = tête). Sa représentation se fait à travers d'un masque multicolore à double-visage, qui porte plusieurs cornes colorées dans sa partie supérieure. Il est actif dans l'intégralité du calendrier festif et dans toutes les *llaktas* Kichwa de la *Sierra Norte*. L'origine et la signification de ce personnage est controversée entre les *Runa*, n'étant pas tous capables de la définir. Bien que la définition *mestiza* ait simplifié le personnage par la traduction littérale « cabeza de diablo » (Esp. tête de diable), le discours des *yachaks* –avec lesquels j'ai discuté sur ce personnage– tends à le définir plutôt comme la personnification de forces inconnues et mystérieuses qui gisent dans des endroits abstrus de la *Pachamama*. En bref, l'*Aya-Uma* incarne une entité spirituelle, ni bonne ni mauvaise, qui porte la force, le pouvoir et l'énergie qu'il transmet à l'aide d'un fouet. Toujours en tête de cortège dansant *zapateado*, il utilise ses qualités pour commander et revitaliser les *comparsas*.

L'autre personnage typique est l'*Aricuchico* (*aruchico* ou *hombre campana* = homme cloche). Il fait partie de l'imaginaire rituel des Kichwa-Kayampis et Kichwa-Karankis. Ces personnages-musiciens (guitaristes) –que j'ai pu voir lors des célébrations du 24, 25 et 26 juin– portent sur la tête un chapeau en tissu avec des rubans multicolores, des châles saisissants et des masques en treillis métallique où sont dessinés des visages d'homme « blanc » aux yeux clairs (en vrai la couleur de la « peau » est rose) et moustachu. Ils représentent des entités avec des pouvoir magiques. Ce sont comme des sorciers qui font « le bien », favorables aux attitudes positives. Leur tenu sert à contrer les mauvais esprits. Ils communiquent en utilisant le *hansi shimi* pour aviver les *comparsas* ou pour donner des signes vocaux aux musiciens : c'est le cas de « l'appel de poule » (imitant une poule : « *tuc, tuc, tuc !* ») qu'invite les instrumentistes à s'arrêter de jouer car l'hôte de maison arrive avec de quoi boire et de quoi manger (le *pago*).

Finalement, il y a les déguisés. Ils apparaissent, en force, à partir du 23 juin pour l'*Altar Warkuy*. Ils reviennent de manière intermittente durant les jours qui suivent, soit en tant que *danzantes* ou –en moindre mesure– en tant que musiciens. Il est curieux de voir la –très variée– gamme de déguisements, exposant nombreux personnages de la culture populaire occidentale : des militaires, des mariachi mexicains, des hommes d'affaire, des figures politiques, des super-

héros de l'univers cinématographique, etc. Mais aussi des *Runakuna* déguisés en autres peuples autochtones, de la forêt amazonienne, ou d'amérindiens d'Amérique du Nord. Dans certaines communautés de la vallée il existe une tradition qui consiste à ce que des *karis* portent les vêtements traditionnels des *warmis*.

Leur demandant le pourquoi de cette fixation avec les déguisements, certains de mes amis locaux interprètent ce phénomène comme une façon de se moquer de la culture « *gringa* ». C'est comme s'il s'agissait presque d'un acte revendicatif face à l'imaginaire de ce qui fut la culture dominante. D'autres le prennent comme une manifestation inconsciente qui cherche à se mettre en égalité avec le restant d'êtres humains. Le fait de se déguiser en *occidental* ramènerait le *Runa* à une égalité de conditions.

e. Takinakuna / La musique et l'instrumentarium

La musique (*taki*, en *Runa shimi*) tient sans doute une place fondamentale durant l'*Inti Raymi*. Elle est présente à tout moment, et –indissociable de la danse, dans le cadre de cette fête– elle agit comme un pont qui connecte l'ensemble d'éléments symboliques de l'*Inti Raymi*.

Comme mentionné précédemment, le *takinakuna* –terme qu'englobe la musique, le fait de la jouer et les instruments musicaux– manifeste sur différentes formes. Or, il est géré par le discours commun qui le pose comme élément de maintien de la « tradition ». Autrement dit, lors de l'*Inti Raymi* les *Runa* se doivent de performer les mélodies pratiquées –souvent– pendant toute l'année, qui sortent du répertoire issu de la transmission orale de chaque *llakta*.

En dépendant des endroits que j'ai pu visiter –et en garder un registre audiovisuel–, j'ai constaté une variation des genres joués, entraînant ainsi une panoplie sonore (voir annexe A.5) :

- Samedi 17 et dimanche 18 juin, *Visperas* à Otavalo : Les répertoires officiels durant l'évènement des institutions scolaires étaient performés par quelques *comparsas* accompagnées par des enfants *danzantes*. Étant moi-même musicien d'une *comparsa*, j'ai joué deux ou trois *churay* dans un groupe conformé par deux guitaristes et deux flutistes (qui jouaient également des *kenas*, du *rondín* et une *zampoña*). Ces petits formats instrumentaux se répétaient, en jouant aussi des *tunus* d'*inti raymi*. Le soir du concert de la *Fakcha Llakta*, les groupes invités ont présenté des performances en *live* jouant des *churay*, d'*inti raymis*, de *chimbapuray* et de *coplas kayampi*. Ces sons, qui viennent d'une adaptation pour studio –avec des instruments électriques–, différent de ce que l'on voit dans la performance musicale des *caminantes*.

- Mercredi 22, *Armay Chishi/Tuta* à Peguche : Étant celle-ci la première grande soirée de l'*Inti Raymi*, les *comparsas* se conforment. Elles vont généralement jouer ensemble pour toute la durée de la fête. Les musiques que j'ai entendues, étaient notamment des *inti raymis* et de *churay*. À Peguche on s'aperçoit qu'en termes instrumentaux, il y a une préférence par les cordophones avec un grand nombre de guitares, de *bandolines* et de violons.

- Jeudi 23, *Altar Warkuy* : Pour cet événement vont converger des *comparsas* venant de plusieurs *llaktas*. L'éventail de musiques qui seront performées est donc important. J'ai pu voir des *comparsas* Kichwa-Otavalo et des *galladas* Kichwa-Kayampi et Kichwa-Karanki. Pour les premières, les répertoires étaient notamment des *inti raymis*, performés sous divers formats instrumentaux. Les *Runa* des communautés telles Peguche et Quinchuquí, gardent leur préférence par les cordophones.

Ceux venant de Monserrath ou Punyaro mettent en valeur les aérophones –comme les flutes de pan et les *kenas*– mais aussi les *melódicas* (qui ont été récemment introduites).

Les originaires de la communauté d'Azama –eux– ne performent qu'avec des *rondines*, et des *churus* (ou des *vuvuzelas*), mettant en valeur le *zapateo* et l'accompagnement vocal des *mbiho ho ; ja la la, ja la la* » et des sifflements, en boucle¹³⁵ –.

Pour les autres, leur répertoire est uniquement basé sur des *coplas*, où j'ai remarqué l'importance du contenu des paroles chantées, souvent sur une forme de chant responsorial (les femmes chantent une *copla*, puis les hommes répondent avec une autre).

- Vendredi 24 *Hatun Punlla* et samedi 25 *Kari Atallpa Punlla* : Mes expériences ethnographiques s'étant passées en zone Kayampi-Karanki, les genres musicaux performées que j'ai vu ont été –en majorité– des *coplas*. La participation des femmes Kichwa qui chantent et dansent –localement appelées *chinucas*–, est remarquable. À différence des événements festifs Otavalo ou Cotacachi –où les femmes ont été reléguées aux tâches organisationnelles (gastronomiques et d'accueil)–, les *warmis* Kayampi sortent danser, chanter et même jouer des instruments dans les rues. Elles sont d'ailleurs presque en parité numérique avec les *karis*.

Cette zone de la province a une grande tradition de guitaristes et *bandolinistas*, qu'on voit –en priorité– conformant les *galladas*.

¹³⁵ Ce même format performatif se trouve dans un grand nombre de *llaktas* du canton Cotacachi.

- Dimanche 27, *Altar Paskay* : Durant cette célébration j'ai vu une convergence particulière de formats musicaux-instrumentaux. A part ceux que j'ai déjà nommé, se sont rajoutés des ensembles de type *banda de pueblo*, et des *disco-móviles* (des grands murs d'enceintes installés dans une camionnette afin d'amplifier une *orquesta chichera* ou de la musique enregistrée).

- Mercredi 29 juin *Visperas de San Pedro* et vendredi 1^{er} juillet *Warmi Punlla* : Ces deux événements je les ai passés à Cotacachi. Les performances musicales et instrumentales sont donc prioritairement des *inti raymis*. Beaucoup de *comparsas* présentes viennent du canton Otavalo. J'ai donc vu des ensembles instrumentaux Peguches ou une *comparsa* de la *llakta* San Roque qui comptait, curieusement, avec un saxophoniste et un joueur de *charango*. J'ai également remarqué que les groupes de musiciens Kichwa-Cotacachi font prévaloir l'usage des *rondines* et *gaytas*.

Le *takinakuna* met principalement en lumière des singularités dans la manière de performer les musiques de l'*Inti Raymi imbabureño*. Les musiciens vont exposer des genres, des instruments et des techniques de jeu en dépendant de leur lieu d'origine. Ceci est en lien direct avec les notions de « *música raíz* » et de « *llakta pura* », que j'ai exploré antérieurement.

À ce propos je cite ce qui m'a été confié par Diego Cabascango et Jesús Bonilla, avec qui j'ai pu partager en jouant et en dansant durant l'*Inti Raymi* de 2016 :

Para el *Inti Raymi*, eran los únicos que se vestían de payasos, y así se les distinguía. A los de Kotama, ellos venían disfrazados como esos edecanes que le acompañaban a Simón Bolívar, así se vestían en *Inti Raymi* por allá. Los de Quinchuquí siempre pantalón blanco, alpargatas y poncho con sombrero. Siempre, siempre. Y ellos van a estar tocando bien suavcito, suave muy suave. En cambio acá en Cotama, en cambio es fuerza, es como estás en Cotacachi, solo que digamos que en Cotacachi es totalmente fuerza, es puro fuerza. Y al *tunu* le escuchas así quietito no más, es más el sonido de las voces con el zapateo. En Cotama en cambio, es melódico con zapateo y con voces. O sea vienen las tres cosas mezcladas. ¿Por qué? Porque también se degusta de la música. En cambio yo cachó que en La Calera, en Cotacachi es más fuerza, y se atenúa un chance la música, porque no se escucha.¹³⁶

(...) La música de *San Juan* esa sí no se pierde. Y ponte se cuidan tanto las personas, aquí en Cotacachi, si vos vienes a tocar con una guitarra, un bandolín en Cotacachi, te pegan y te dicen que

¹³⁶ Diego Cabascango, entretien 2016.

no, que aquí no se toca eso. Entonces la gente, sí protege la música ritual. La música de *wawa wañuy*, no puede venir a tocar un sintetizador y eso, no. Debe ser arpa. Entonces la música ritual sí se va a mantener. Porque la gente en sí vive estos rituales en carne propia, y sienten que esto es necesario para que se desarrolle un ritual. La música de los *Yumbos* no se puede hacer con arpa, no se puede hacer con violines. Debe ser con *pakllas* y debe ser en este mes de septiembre. Pero los rituales que más permanecen, son los rituales colectivos, como el ritual de Semana Santa, de San Juan, que son colectivos.¹³⁷

Finallement, je signale qu'en ce qui concerne l'usage linguistique il y a une claire différence entre les communautés Otavalo-Cotacachi et les communautés Karanki-Kayampi. Les premiers semblent plus engagés avec l'utilisation du *Runa shimi* pour chanter, alors que les deuxièmes basent une grande partie de leur répertoire chanté sur des paroles en espagnol.

f. Muyuntin tushuy/Danse

Pour l'*Inti Raymi*, la danse accompagne la musique. Elle est même considérée indissociable de celle-ci. C'est une pratique inclusive, car –dans le cas des danses de San Juan– elle est moins technique. La danse est mixte et sa composition chorégraphique est plutôt simple, ce qu'encourage les *indígenas* –mais aussi les non-*indígenas*– à l'intégrer. Les *danzantes* donnent vie à la musique des *comparsas*. Dans le cas des *galladas* Kayampi, ce seront les *chinucas* qui chanteront les *coplas* en compagnie des musiciens.

Durant mon ethnographie, j'ai distingué deux formes de danse. La première est une danse lente et douce, en faisant des petits pas qui suivent le rythme des mélodies (*coplas* et *churay*). Les *danzantes* se mettent autour des musiciens et forment des cercles en essayant de garder un ordre mixte homme/femme (mais pas de manière stricte). Ils/elles tournent dans un sens du cercle puis, au moment du changement de strophe (Esp. *vuelta* ; K. *tikray*), vont tourner dans le sens inverse. Ceci tout au long de chaque morceau musical¹³⁸. La deuxième est une danse plus rapide et forte, suivant le même modèle circulaire que la première. Ici, les hommes qui dansent vont performer le *zapateo*, frappant de toutes forces par terre, « *levantando polvo* ». Cette danse est propre aux *tunus* d'*inti raymi*, et représente une performance à fort caractère masculin.

¹³⁷ Jesús Bonilla, entretien 2016.

¹³⁸ À cette danse circulaire, l'on donne le nom informel de *bomba* : “bailar en bomba”. A ne pas confondre avec le genre musical de la communauté Afro-Équatorienne de la Vallée du Chota (Ibarra), qui porte le même nom.

Cette danse circulaire est localement appelée *muyuntin tushuy*, Elle est censée représenter l'union de la *llakta*, mais aussi l'idée cyclique tant du calendrier agricole que de la vie.

Afin de mieux comprendre l'interaction codée entre les *danzantes* et les musiciens, je cite l'explication qui m'a été donnée par le maître musicien Ali Lema. Celle-ci révèle les moments clés des performances musicales et dansées des *Runa*, présentes lors de cette fête rituelle :

« Cuando estamos bailando en círculos –los interpretes o músicos– hay dos formas en las que nos damos cuenta que ya es tiempo de hacer un interludio. Una es cuando nos damos cuenta que es necesario entrar a tocar con *gaytas*, flautines o *rondín*, porque la música se ha puesto un poco repetitiva y la gente ya no está tan animosa. Esa es la primera señal.

La otra señal es cuando los músicos –que están tocando una música en circulo– nos hacen una señal con la mirada a los otros músicos o bailarines que estamos esperando en un circulo afuera, esto para que entremos a ayudar. También pueden hacerlo con la voz gritando « *auxilio, auxilio* ». Esa es la segunda forma para cambiar el movimiento.

Ese cambio de movimientos musicales, tengo entendido que tiene dos nombres : el primero es el *muyuri pukllay* (juego del circulo, juego de la campana), o también el *upatono pukllay* (Upa significa silente, callado ; pero en contexto del *Inti Raymi* se puede decir que invoca al sonido *pakalla* o discreto, que recarga desde la energía, desde la tranquilidad para explotar después con los siguientes musicantes). » (Échange informel via Messenger, 2017)

Le schéma suivant donne une approximation illustrée de cette explication :

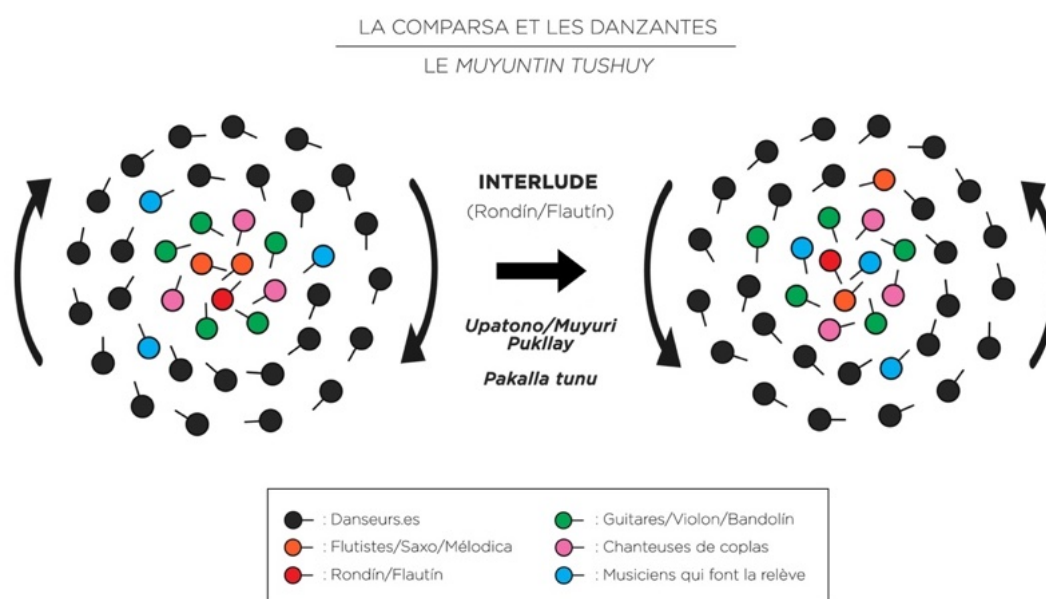


Fig. 38 – Schéma d'interactions chorégraphiques et musicales entre comparsa et danzantes pour le muyuntin tushuy.

g. *Tinkuy/Batailles rituelles ; Yawar et nina/Sang et feu*

Les batailles rituelles, connues comme *tinkuy* ou *tomas de la plaza*, sont célébrées à San Juan Capilla à Otavalo (entre le 25 et le 27 juin) et à la Plaza Matriz à Cotacachi (entre le 24 et le 30 juin). Ce sont des confrontations physiques entraînant des actes de violence. Dans ces confrontations ne sont impliqués que des hommes, venant d'un certain nombre de *llaktas* qui maintiennent des différends historiques. Ces événements se célèbrent tous les ans, bien qu'ils soient institutionnellement controversés par leur caractère violent¹³⁹. Malgré tout, une partie de la communauté *indígena* les considère comme un élément porteur de l'identité *Runa*.

C'est par le biais de ces batailles qu'est fait le lien avec le sang, *yawar* : on dit « qu'il doit couler » durant ces confrontations, comme une offrande à la *Pachamama* qui s'en nourrit pour –après– rendre ses fruits à travers les récoltes.

Par ailleurs, le feu –*nina*– apparaît notamment comme un élément de purification de tous les esprits, ou *ayas*. Il se manifeste à travers les feux d'artifice et le brûlage –à l'air libre– des *chamizas* (Esp. liasses de bois) par chaque famille, lors des *Visperas de San Pedro*.

2.2 Des espaces en interaction. Opposés ?

Pour conclure cette analyse de la fête d'*Inti Raymi*, je me centrerais ensuite dans l'interaction que j'ai pu constater entre les différents espaces de performance. Mon intention ici est d'essayer de montrer quels sont ces espaces : rituels ou institutionnels –d'un côté–, et la synthèse qui en résulte de leur mélange –de l'autre–. Comment évoluent-ils par l'action d'éléments internes et externes à la culture Kichwa ?

C'est en considérant les singularités de l'*Inti Raymi* –en tant qu'espace-temps privilégié pour les manifestations musicales et dansées– que j'ai pu isoler certains types d'interactions.

En m'appuyant principalement sur mes entretiens, je procéderais à les montrer. Je prendrais compte de l'émergence de nouveaux conflits propres à l'influence des phénomènes de globalisation.

¹³⁹ Ces confrontations constituées souvent par des hommes en état d'ébriété, finissent très souvent avec des bilans d'un ou plusieurs morts. Des institutions locales ont essayé d'interdire ces rituels, en incluant même des mesures de répression policière. Il est dit qu'on compte de moins en moins de morts ces dernières années, mais les confrontations ont toujours lieu.

Les controverses concernant l'espace du rituel sont les premières situations d'interaction. Ainsi, j'aborderais les syncrétismes entre l'héritage religieux colonial et la *cosmovisión* locale –présents non seulement pour cette fête–. En effet, l'influence des jésuites fut très forte chez les peuples autochtones équatoriens, fragmentant leur propre système de croyances. Ceci se traduit –actuellement– par une approche, voire une manière chrétienne (presque conservatrice) qu'ont les *Runa* d'évoquer leurs valeurs. Or, c'est durant l'*Inti Raymi* que j'ai pu discerner les exemples tacites de ces deux discours qu'élucident l'interprétation divergente d'un même évènement –basé sur un principe commun–.

Chopin Thermes –habitant la région depuis 1973– me confiait qu'afin de remplacer des festivités autochtones, les colons les assimilaient à des célébrations de l'église. Ceci fonctionnait –en même temps– comme une forme légitime d'endoctrinement utilisé par les patrons d'Hacienda, pour « éduquer » les *wasipunkus* (K. esclaves *indígenas* de l'Hacienda) :

Aprendí poco a poco, por la gente, que lo que se celebraba más que la fiesta de San Juan o San Pedro –que eso es una recuperación de parte de la iglesia porque las festividades empiezan con *Corpus Cristi*, pero eso es un pretexto de la iglesia para asimilar fiestas que no podía eliminar... han eliminado instrumentos, han eliminado lo máximo que han podido... y cuando no han podido, lo integraron– entonces todas estas fiestas celebran el inicio de las cosechas. Según los sectores... si tu ves, esta noche hay bailes en La Esperanza (cantón Ibarra), porque ya van a empezar recién ahora en Julio las cosechas. Por eso habían las ramas de gallos, en las haciendas, que eran ofrendas de los *wasipunkus*, de los campesinos que vivían en un terreno que no era de ellos, que era de la hacienda. (Entretien 2016)

C'est exemple est encore plus parlant quand il s'agit de voir le déroulement du *Kari Atallpa Raymi* à l'Hacienda Zuleta (filmé le 25 juin). Lors de cet évènement on voit l'importance donnée à l'image du patron de l'Hacienda par la communauté des Kichwa-Karankis et Kayampis. Ils le font à travers l'offrande des *ramas de gallo* (coqs vivants), des récits sur la naissance du Christ présentés par les *loas* (enfants à cheval, représentants des familles de chaque *prioste*), et par l'adulation aux images de Saint Jean et Saint Pierre. Je rappelle, en plus, leur posture vis-à-vis de la nomenclature de la fête –par le reniement du terme revendicatif d'*Inti Raymi*–.

Tout à l'opposé, les célébrations à Otavalo et à Cotacachi ont une tendance majoritaire vers la mise en valeur du discours identitaire, propre à la lutte *indígena* des années 1990. Bien qu'il y ait une réminiscence des images de l'église, durant leur *Inti Raymi* ce sont davantage les symboles de la *cosmovisión andina* qui sont présents. Ces discours prennent de plus en plus

d'importance dans les noyaux familiaux, mais il est avant et surtout mobilisé par le biais de voies institutionnelles.

Sur le comment et le pourquoi de la fête de *l'Inti Raymi*, j'aborderais –par la suite– les interactions qu'existent entre les discours des espaces communautaires organiques et ceux des structures institutionnelles. À ce propos je cite Francisco Maldonado, qui –lors du séminaire qu'il a lui-même organisé en 2019, avec le soutien institutionnel de la mairie d'Otavallo– nous a confié sa ferme opinion :

Aquí hay organizaciones, instituciones, qué quieren centralizar el *Inti Raymi*. Y –a mi modo de ver– no creo que esto es lo más correcto ya que estas cosas son muy íntimas y son de las comunidades y de los pueblos. Escuchaba que hay propuestas de que lo quieren hacer todo en un solo lugar, en el centro de Otavallo. Pero ¡es que el *Inti Raymi* no es solo el zapateo y la chuma!. El *Inti Raymi* conlleva primero el maíz. Tiene que estar el maíz... Y si lo centralizan van a matar muchas otras facciones importantes, microscópicas, que no las toman en cuenta. Por ejemplo, la cosecha, el secado del maíz, el mantener el maíz para que no gorgoje, el escoger el maíz que es para tostar y el otro para hacer chicha... Después, esa emoción de que llegue ese día... ya que es diferente lo que siente el hombre de lo que siente la mujer. La mujer puede ofrecer la mejor *chicha* y la mejor comida, y el hombre puede demostrar lo mejor en su zapateo, en su vestimenta, en su calidez como hombre. Y luego, la casa. Un espacio donde quiero que vengas, para ofrecerte lo mejor de mi persona y mi familia. Imagínense si centralizáramos la fiesta, todo esto se perdiera. Y dentro de todo este proceso hay mucha información que tiene que ver con la música... (Séminaire 2019)

À l'intérieur de la communauté Kichwa, il existe actuellement un conflit naissant entre ces deux façons de comprendre la célébration du solstice de juin.

Avec le développement d'une institutionnalisation locale de plus en plus forte, les *Runa* d'Imbabura –qui en font partie– ont commencé à voir cette fête comme un moment important pour faire de la politique. Ainsi, il est connu que les représentants *indígenas* d'Otavallo et Cotacachi travaillent conjointement avec les autorités non-*indígenas* pour l'organisation d'un calendrier d'évènements « officiels » de la fête. Ceci est soutenu par des financements des GAD et des fonds municipaux, assurant une vaste diffusion médiatique. Du coup, se mettent à disposition des espaces publics et du matériel événementiel pour l'organisation de foires gastronomiques et artisanales, des activités scolaires, et des présentations en *live* de groupes locaux de musique et/ou de danse¹⁴⁰. Je vois ici une intention qui dépasse le projet politiquement

¹⁴⁰ Voir fig. 39.

correct de « récupération de la tradition *indígena* » et de « faire plaisir aux gens ». Autrement-dit, on assiste, en réalité, à la mise en place d'une sorte de marchandisation de la fête. Ceci afin d'attirer l'œil des touristes, de générer des bénéfices pécuniaires et de faire campagne en faveur de l'administration en place.

En contraste, il y a une partie non négligeable des participants *Runa* qui tiennent à garder la façon de faire l'*Inti Raymi*, « à l'ancienne ». Ils prouvent une posture de résistance face aux institutions qui prônent un certain interventionnisme culturel. Dans leur discours revendicatif, la manière de concevoir l'*Inti Raymi* doit répondre uniquement aux espaces fondés sur les valeurs du *Runa Kawsay*. C'est à dire, la « bonne manière » de le fêter se justifierait par le biais du schéma d'éléments symboliques présenté dans la partie précédente de cette étude.

Dans son discours, Maldonado fait allusion au danger de la simplification du sens de la fête. Il signale que celle-ci ne se constitue pas que de *zapateo* et de *chuma* (K. ivresse), mais surtout d'un ensemble de gestes « microscopiques » où se trouvent ses éléments essentiels : dualité et complémentarité, unité, réciprocité, communautarisme, etc.



Fig. 39 – *Inti Raymi* scolaire devant la chapelle Santa Lucía, organisé par le GAD Peguche. Peguche, 2016.

Produit de ces interactions, vont apparaître des espaces de synthèse. Ces moments singuliers font preuve du dialogue entre ces divergences idéologiques, découvrant la possibilité de cohabitation des pratiques défendues par les deux discours en opposition.

Lors de mon ethnographie de l'*Inti Raymi* en 2016, j'ai été témoin d'au moins trois moments qui répondaient à cette dynamique : le concert du 18 juin à la *Fakcha Llakta* ; la soirée d'*Altar Warkuy*, le 23 juin, organisée à la Plaza de Ponchos ; et le défilé de l'*Altar Paskay*, le 26 juin à Pesillo¹⁴¹ :

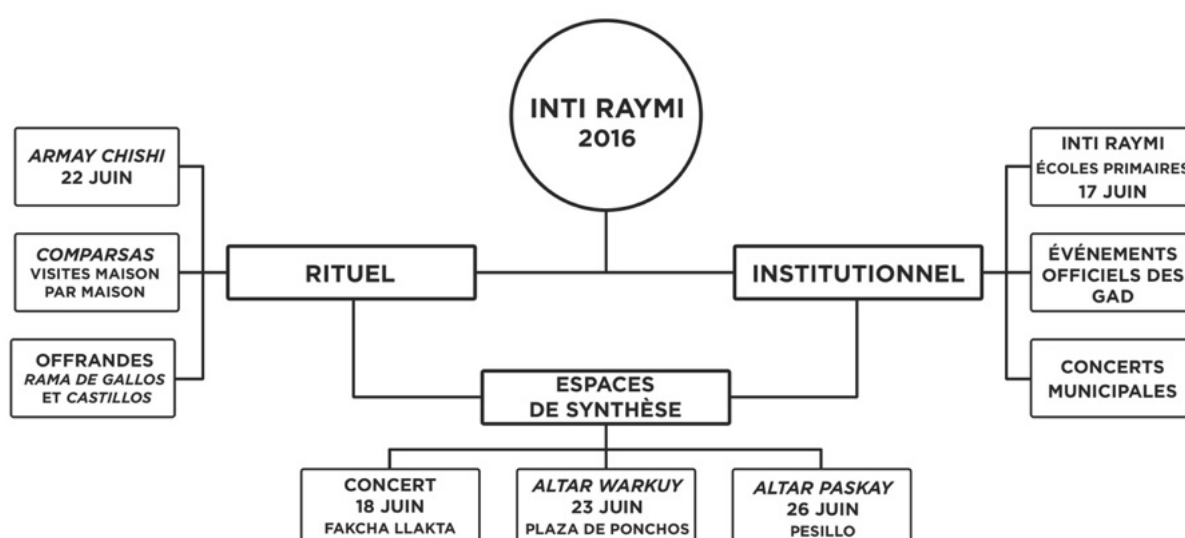


Fig. 40 – Schéma révélaant les différents espaces de performance musicale et dansée lors de la célébration de l'Inti Raymi, à Imbabura 2016.

D'un point de vue musical, on perçoit l'exécution de répertoires qui dépassent leurs espaces d'origine par l'introduction de la performance scénique. Ainsi, par exemple, certains *tunos* d'*inti raymi* des *caminantes* sont repris pour être joués sur scène, avec un public qui reproduit les danses en *bomba* –comme s'ils accompagnaient les musiciens lors des visites de maison en maison–. Cette même adaptation, je l'ai vu sur d'autres pratiques rituelles du cycle vital où les musiciens se déplacent vers des espaces de performance spectaculaires, mobilisant une fusion esthétique qui répond aux codes de l'industrie musicale occidentale.

¹⁴¹ Ces trois événements ont été filmés et sont montrés dans le documentaire joint en contenu multimédia.

Par ailleurs, il n'y a pas qu'en territoire Kichwa que l'*Inti Raymi* est source d'interactions et d'oppositions. Avec la migration de nombreuses familles *Runa* vers les villes, une importante communauté s'est installée dans les quartiers « populaires » de Quito, comme le quartier El Inca. En plus, grâce à des récentes réformes –en question d'intégration des peuples originaires– au système d'éducation supérieur, un nombre croissant de Kichwa-Otavalos et Cotacachis a pu intégrer des universités privées par des bourses octroyées par l'État.

Ces communautés Kichwa-urbaines ont repris les festivités d'*Inti Raymi* et les ont reproduites dans leurs quartiers de la capitale, dans des centres des loisirs ou des bars, et dans les universités privées. Discutant de cette conjoncture, Joshi Espinoza m'a expliqué l'importance que tiennent ces espaces « gagnés ». Ils seraient une contrepartie de l'évolution des processus d'intégration de la culture des Kichwa chez les non-*indígenas* :

El *Inti Raymi* también, se ha vuelto como un puntal así decir : esta es una de las celebraciones más importantes. Y se han ido tomando varios espacios, sobre todo acá en Quito (...) en el Cactus Bar, en el Inca y ahorita que me acuerdo también en la Pza. de Santo Domingo lo hacen. Entonces la época de *Inti Raymi* tu vas a ver que gente está bailando ahí. Y claro, la gente antes al inicio capaz era una cosa así como “¿y que les pasa a estos?”, pero ahora ya entienden y se van juntando. Y lo otro que me parece interesante es que en estas universidades de la elite, que es la San Francisco por ejemplo, hay una comunidad de Kichwas, donde puede ser que las chicas ahí no visten *anaku*, solo a veces, algunas si pero la mayoría ya solo se ponen *jeans* o tratan de pasar desapercibidas. Pero cuando hay celebraciones o cosas importantes, van con *anaku*. Y los chicos, muchos solo tienen el cabello largo y otros ya cortado, pero cuando tienen celebraciones o tienen alguna tocada, tocan *Inti Raymi* y bailan. Imagínate, bailar *Inti Raymi* adentro de la San Francisco hace 20 años atrás era como inconcebible pues, no se podía pensar eso... le hubiese dado un patatús al rector [*risas*].¹⁴²

Au-delà des oppositions, l'interaction entre ces espaces ont donc participé à en ouvrir des nouveaux. À ce propos, je remarque l'introduction de nouvelles pratiques instrumentales. Les échanges des musiciens *mindalaes* –avec des pays étrangers– leur ont permis d'apprendre à jouer des instruments localement inexistants au préalable. D'un côté, est introduite la performance scénique de la part des groupes locaux qui font partie de l'industrie musicale naissante –avec toute la panoplie d'instruments qui lui correspondent–. D'un autre côté –pour les performances de l'*Inti Raymi*–, le respect transversal aux instruments non-électriques lutte

¹⁴² José 'Joshi' Espinoza, entretien 2016.

contre les tendances électrophoniques. Or, les jeunes générations ont introduit des nouveaux instruments acoustiques qui répondent de manière effective aux conditions de performance : mobilité facile, puissance sonore et ample tessiture. C'est ainsi qu'on voit une présence –de plus en plus importante– du *charango* bolivien, ou du mélodica et le saxophone.

Finalement, en ce qui concerne la participation de la femme Kichwa-Otavaló/Cotacachi dans la fête, se sont aussi développés des nouveaux espaces. La culture Kichwa –telle qu'elle est décrite par le discours des *Taytas* et *Mamas*– se base sur des rapports sociaux fort genrés.

Bien que plus proches de la norme culturelle des *blanco-mestizos* équatoriens, pour les esprits européens du XXI^e siècle cette façon d'aborder le genre peut paraître injuste car patriarcale et machiste. Cependant, des activités qui semblaient être des interdictions figées envers les femmes il y a une trentaine d'années, s'ouvrent à elles aujourd'hui.

Lors de l'*Inti Raymi* ceci est visible notamment par le nombre croissant de *warmis* qui participent, non-seulement à la préparation des produits gastronomiques, mais aussi et surtout en jouant des instruments et en intégrant les groupes de *danzantes* accompagnant les *comparsas* jusqu'à l'aube.

Loli Maiwa, jeune femme *empoderada*, participa à plusieurs événements lors de l'*Inti Raymi* en 2016. Nous avons partagé chants, danses et boissons. Au sujet de la place de la femme, elle me confia :

Primero la fiesta, la celebración del *Inti Raymi*, es una fiesta masculina. Y la mujer como eje principal, tenía que estar solamente en la cocina. Entonces es algo muy diferente a lo de Cayambe. En Cayambe y el pueblo Kichwa-Kayampi mismo, la mujer es la parte principal, por sus cantos. Sin ella no pasa nada. Imagínate que nosotros, en cambio, como tener ese espacio, nada. En la cocina, solo recibir a los bailadores y nada más. Pero con el tiempo nos hemos ido revelando y ahí empieza la participación de la mujer. Recién ahí, hace unos cuatro años –no es mucho– o cinco años que empezamos a escuchar *coplas*. Empiezas a escuchar y escuchar y a participar con las mujeres. Las mujeres y las *coplas*. (...) Hoy, estos últimos años también, la mujer ha podido involucrarse en esta celebración. Porque que yo recuerde una mujer, bailar allá dentro, ¡nunca pues!, la fiesta era totalmente masculina. Yo de *wawa* me acuerdo, hasta cuando yo vivía ahí, no era cosa de ir y meterse. Te mandaban hablando, te mandaban dando un acial, porque esa no era tu fiesta. Esa es de hombres y solo hombres. Pero este año que yo pude ir, había bastante participación de mujeres. (Entretien 2016)

CHAPITRE IV

Au-delà de l'*Inti Raymi* : Musiques et perspectives dans l'arène globale



La vallée d'Imbabura est reconnue comme terre d'accueil pour nombreux chercheurs en sciences humaines. La sphère académique y compte nombreux travaux ethnographiques, effectués par des spécialistes de multiples origines –locaux et internationaux–. Depuis les premières publications des scientifiques étrangers, intéressés particulièrement sur les peuples *indígenas* de l'aire d'Otavallo –apparues après 1970¹⁴³ –, s'est tracée une claire tendance envers les sujets d'étude révélant des singuliers rapports entre la culture locale et la globalisation. Ceci n'a fait que s'accroître après les années 2000 et avec l'arrivée de la révolution du numérique.

Le corpus scientifique contemporain est vaste et souvent d'une fraîcheur épistémologique prometteuse. Les qualités propres aux populations autochtones de cette partie des Andes sont fort attirantes pour le domaine de l'anthropologie du XXI^e siècle, notamment par la possibilité potentielle de les aborder de manière interdisciplinaire. Michelle Back, professeur ethnolinguiste spécialiste des pratiques culturelles des Kichwa-Otavallo, précise de la nature de son ouvrage publié en 2015 : « La référence aux pratiques transculturelles reconnaît également le caractère interdisciplinaire de ce travail, qui inclut des réflexions pertinentes issues de l'ethnomusicologie, de l'anthropologie et de la sociologie, ainsi que de la linguistique appliquée. » (2015 : 11. TPA).

À dire vrai, ce croisement de multiples disciplines est présent –de la même manière– dans quelques dernières grandes publications scientifiques sur les Otavalos (Meisch 2002 ; Wibbelsman 2009 ; D'Amico 2014 ; Windmeijer 2016). En règle générale, ces travaux proposent des analyses qui mettent en lumière les façons dont la culture des Otavalos change, évolue, sur le principe de causalité en relation avec cette « arène globale » qui s'est si bien déployée dans le local. Ces travaux servent comme modèles d'interprétation à extrapoler vers d'autres cultures du couloir Pan-andin, de sort similaire.

En ce qui concerne mon étude, elle ne prétend pas emmêler une évaluation du phénomène de globalisation. Ainsi, il n'est ici pas question de prouver si les résultants des échanges entre la culture des *Runa* avec les flux de la globalisation sont –de fait– bons ou mauvais.

¹⁴³ John Collier Jr. arrive le premier en 1946 ; Frank Salomon, arrivé en Équateur en 1972 ; Lynn Meisch arrivée en 1977, ou John M. Schechter en 1979, entre autres. Certains collaboreront ultérieurement avec l'Instituto Otavaleño de Antropología (IOA), fondé à Otavallo en 1966 par un groupe de jeunes métis otavaliens, et devenu un centre régional de recherche de prestige pendant les années 1970-1990.

Sur une possible définition de ce phénomène, tant important pour les sciences humaines modernes, je suis du même avis que l'ethnomusicologue Bob W. White :

« La “globalisation” est un concept souvent mal défini et à motivation idéologique. Mais, compte tenu de tout ce que nous avons investi dans la notion de globalisation et de tout ce qui est en jeu —intellectuellement ou autrement—, nous ne pouvons simplement pas l'écrire comme imprécis ou dépourvu de sens. Indépendamment de ses qualités amorphes et protéiformes, la globalisation, dans un certain sens, existe bel et bien. Bien que “globalisation” soit difficile à définir, “nous ne pouvons pas facilement écarter le mot, en partie parce que, tout comme la modernité, il signale des phénomènes qui ne sont pas facilement couverts par d'autres mots” (Trouillot 2003, 47). Au lieu de nous inquiéter pour le mot, nous devons nous concentrer sur ce que fait la mondialisation ou, plus précisément, sur ce que les gens font avec la mondialisation. » (2012 : 4. TPA)

Cette ethnographie n'est donc pas seulement réfléchie comme un recueil descriptif des expressions culturelles (pratiques rituelles, musicales et dansées) des Kichwa d'Imbabura. Au contraire, mon but est de générer une réflexion sur ce qu'Emmanuelle Olivier appelle le « paradigme abstrait » de la « globalisation standardisée », tout en montrant « la capacité des individus et des sociétés à mobiliser, à capter des ressources à l'échelle globale pour les reconfigurer et les re-sémantiser au niveau local, c'est-à-dire en définitive à mettre en réseau le local » (2014 : 11). Ainsi, m'alignant avec l'idée que la musique des *Runa* « s'est globalisée » (Meisch 2002 : 154), ce dernier chapitre —qui est une mise à jour du panorama musical local¹⁴⁴— cherche à révéler les particularités historiques et socio-politiques qui auraient été à l'origine de ce terrain fécond pour le développement de formes d'expression culturelle mélangées.

Par une approche dialogique, j'expliquerai premièrement le développement de ces nouvelles pratiques interculturelles des Kichwa-Otavalo, tant dans l'espace urbain et institutionnel —local— que dans leur condition de migrants. Finalement, je leur donnerais la parole dans le but de déchiffrer le rôle de la musique comme agent de (ré)construction de l'identité individuelle et collective des *Runa*. Immagée dans une situation de forte revendication identitaire, leur musique est-elle participante dans la reconfiguration des nouveaux discours pour le maintien de la « tradition » ? Dans cette recherche d'une conscientisation de ce que signifie que d'être *Runa* dans un monde à tendance homogénéisante, peut-elle canaliser des processus de création de manière « responsable » comme alternative à l'avenir de leur culture ?

¹⁴⁴ Pour plus d'information sur les groupes de musique *Runa* cités par la suite, se référer aux annexes A.2 et A.3.

1. Dialogues interculturels

1.1 Otavalo, « ville monde »

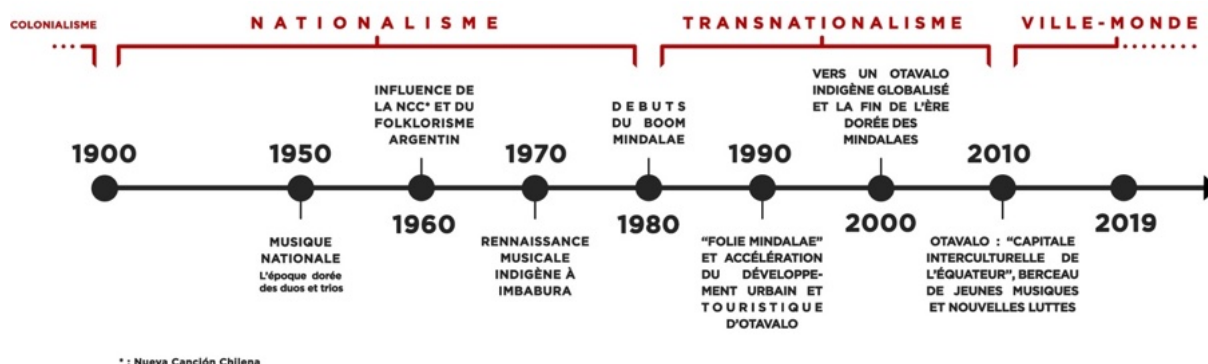


Fig. 41 – Chronologie du développement des statuts locaux-globaux de la ville d'Otavalo et sa musique (XXe et XXIe siècles)

Llegué acá [Otavalo], y estaba todo limpio, brillante, con presencia. Nuestra gente mismo con más presencia, ya no agachada caminando sino sacando pecho. Mezclada la gente, mestizos con indígenas. (...) Veo otro Otavalo, brillando. Un Otavalo muy diferente al que tenía de recuerdo en mi infancia. Como así todo presencia de nuestra gente, mucha presencia (...). Eso mismo miré cuando regresé del aeropuerto –ya venía acá– y veo iluminadas las calles, bien hechito. Todo eso me daba impresión.¹⁴⁵

Francisco Maldonado m'a confié ce ressenti lorsqu'il me parlait de son retour à Otavalo après son expérience de vie comme *mindalae*, puis en tant qu'étudiant en guitare classique au Conservatoire de Prague, République Tchèque (entre 1996 et 2010).

Autant que le sien, le discours actuel d'une partie importante d'habitants *indígenas* de la province considère la ville urbaine d'Otavalo comme principal centre culturel du canton, et considère le *Runa*-Otavalo comme un autochtone fier de son indigénéité. Ceci réponds aux évolutions socio-économiques qui se sont manifestées après la période de transnationalisme du *Boom mindalae*, l'arrivée de la gentrification et le développement local en infrastructure, tourisme et technologie.

¹⁴⁵ Francisco Maldonado, entretien 2016.

Sur le plan national et international, Otavalo brandit son statut de « capitale interculturelle de l'Équateur »¹⁴⁶. Ceci est un outil stratégique de marketing, qui sert à attirer des investissements publics et privés. Or, sur le plan local, cette ville est un vrai point de convergence pour l'ensemble de communautés Kichwa. Ici se trouvent grand nombre d'activités commerciales des *indígenas*. Par ailleurs, vont également se tenir d'importants événements publics et institutionnels qui concernent leurs expressions culturelles, leurs traditions et leur vie politique.

L'Otavalo contemporain est un carrefour interculturel, donc un espace particulièrement privilégié pour l'étude du *local* et du *global*. Bien que berceau et détentrice d'un fort héritage culturel *indígena* cette ville peut –actuellement– tout aussi bien être considérée comme « ville-*indígena* » que comme « ville-monde ».

À ce propos, je prends la notion de « ville-monde » proposée par l'ethnomusicologue britannique Martin Stokes (2004a ; 2004b). Stokes explique que la définition de « ville-monde » –exposée par plusieurs anthropologues et sociologues– renvoi à « un nouveau site d'énergie et de créativité, libéré des mandats de l'État-nation dont elle dépend officiellement » (2004a : 64). Toutefois, dit-il, cela ne va pas sans heurts. Dans nombre de ces villes, l'État investit des sommes importantes pour attirer le flux de capitaux mondiaux et favoriser le développement de corporations transnationales, à l'instar des municipalités qui fondent et promeuvent publiquement divers événements multiculturels afin de façonner un « profil global » (*ibid.*).

Le centre urbain d'Otavalo répond progressivement à cette dynamique. D'une part les dernières administrations municipales (2000-2019) –en concordance avec la lignée politique des gouvernements en place– ont investi des sommes considérables en travaux publics¹⁴⁷. Ceci a favorisé l'investissement privé d'entreprises nationales, mais également de l'entrepreneuriat étranger (notamment dans l'aire de l'hôtellerie et le tourisme). D'autre part, par leur caractère

¹⁴⁶ Officiellement déclarée en 2003 par la Chambre Législative.

¹⁴⁷ Selon le *Rapport de gestion 2000-2014*, publié par l'Alcaldía de Otavalo, le budget municipal de l'an 2000 était de 1.200.000 USD, dont 300.000 destinés aux travaux publics. En 2014 le budget était de plus de 33.000.000 USD dont 78.5 millions furent destinés aux travaux publics entre 2002 et 2014. Document consulté en ligne : <https://fr.slideshare.net/enmavictoria1984/informe-de-gestin-2000-2014-mario-hernn-conejo-maldonado>

autonome et *indígena*, le GAD Otavalo et son *Cabildo* Kichwa-urbain travaillent ensemble mais indépendamment de la municipalité, veillant « protéger les intérêts du peuple Kichwa ».

Par conséquent, on constate une multiplication de services et manifestations destinées à conforter et divertir les touristes étrangers, et un fort engagement envers les manifestations culturelles des *Runas*. Souvent, ces dernières sont –plus ou moins– institutionnalisées afin d’être présentées –aussi– comme une attraction touristique.

Dans le domaine du musical, Stokes explique que « la musique comprise dans le contexte d’une ville-monde permet de témoigner des processus dans lesquels les diasporas et les populations migrantes de presque tout le monde interagissent à travers des festivals de quartier, des pratiques religieuses, médias locaux et institutions civiques multiculturelles. Cela montre ensuite que les processus de la mondialisation ont produit des villes globales dans lesquelles l’intervention de l’État est minimale » (*ibid.*).

En revenant aux origines de ce que plusieurs musiciens locaux appellent « la renaissance musicale *indígena* » –début des années 1970–, je constate de leur part une vraie démarcation des démarches « nationalistes » propres au discours officiel. Très souvent ce discours résistant s’inspire des mouvements de revendication culturelle venant de l’étranger : la *Nueva Canción Chilena* et le *Folklorisme Argentin* (voir fig. 41).

Après la période marquée par l’essor du phénomène transnational, je constate la présence d’une multiculturalité cosmopolite à Otavalo. En effet, indépendante de quelconque appareil d’État, celle-ci est présente dans la plupart des fêtes du calendrier rituel-agricole, et en particulier lors de l’*Inti Raymi* (où la musique témoigne des interactions constantes entre divers discours et pratiques, qu’ils soient *indígenas* ou non). Je pourrais en dire de même –quoi qu’en moindre mesure– pour les cérémonies du cycle vital des *Runa*. Dans ces cas, ceci se traduit moins par une participation directe d’individus de diverses origines, mais plutôt par la fusion des productions musicales qui sont diffusées lors de certaines cérémonies¹⁴⁸.

En ce qui concerne le développement de la ville –en relation aux structures politiques majeures– il est important de signaler que chez les *wampras*, il existe une prise de conscience positive face

¹⁴⁸ Notamment pour les célébrations des mariages et des baptêmes, où cohabitent *músicas raíz*, *orquestas chicheras* et autres formats modernes.

aux processus de changement des dernières années. Sumay Cachimuel, jeune musicien de 29 ans et rappeur du groupe Los Nin, constatait –lors de notre premier entretien en 2016– que ce n’est qu’après la révolution de 1990 que des nouveaux horizons se sont ouverts pour les Kichwa d’Imbabura. L’avènement des revendications des *indígenas*, avec une participation croissante dans des sphères politiques influentes et avec la chute des gouvernements de la droite capitaliste –après la crise financière de 2000–, sont enfin apparus des projets politiques cherchant investir dans le social, l’éducation et la culture :

Por suerte ya se acabó ese bloqueo. Fue como un bloqueo que tuvimos desde los anteriores gobiernos. Porque, la educación era cero, inversión cero. Prácticamente tenían una corriente neoliberal, entonces eso, todo lo económico, las inversiones, que sea solo para las empresas y las industrias... Entonces, no funcionaba. (...) Ahora se fue ampliando eso, el conocimiento es mayor. Se incentiva. Ahora el resultado es que vemos productores audiovisuales Kichwa, que hay muchos. Productores musicales, grupos de música, escritores, filósofos –como el Ariruma Kowii–. Es lo que nos trancaba todo eso y lo que nos frenaba era eso, este tipo de política que antes se manejaba. (Sumay Cachimuel, Entretien 2016)

L’accès à l’éducation est –tel qu’il le dit– l’un des plus grands changements de paradigme social de ces dernières années. Après l’an 2000, se sont municipalisés écoles et lycées (auparavant privés). En 2002 s’est fondée l’Université d’Otavalo, première et unique en son genre jusqu’à présent¹⁴⁹. Puis, en 2003 apparaît le programme de bourses *Diversidad Étnica* (destiné aux peuples *indígenas*) de l’U.S.F.Q, considérée l’une des plus prestigieuses (et plus chères) universités privées du pays. À Cotacachi, l’unité éducative Luis Ulpiano de la Torre –reconnue par son cursus scolaire intensif en formation musicale– va proposer à partir de 2014 une formation professionnelle en Enseignement Musical.

Par conséquent, s’est accru le nombre de *Runas* formés dans des métiers techniques et académiques. Par une adaptation aux technologies de pointe et à Internet, les *wampras* appliquent ces nouvelles connaissances venant « de l’extérieur » dans leurs domaines d’expression culturelle. Juan Carlos Lema m’en parlait, de son point de vue d’adulte :

Verás que ahorita tenemos la posibilidad que no teníamos hace unos diez años. Ahora tenemos jóvenes que están estudiando música. O sea, ahora tienes la técnica ya. Y tienes jóvenes que no solo

¹⁴⁹ L’Universidad de Otavalo fut fondée par Plutarco Cisneros Andrade, l’un des membres fondateurs de l’IOA. De caractère privée, elle octroie des bourses d’étude pour toutes les formations dispensées. Ceci facilite l’accès aux étudiants *indígenas*, en particulier ceux venants des communautés rurales.

están estudiando música, si no producción, en todas las formas. Entonces creo que eso va a dar espacio para ver de otra forma. Y también, paralelamente a esa súper autopista que viene con la tecnología y el acceso que tienen nuestros jóvenes a todo eso, al mundo mismo. (Entretien 2016)

Finalement, –dans la construction de cet Otavalo global– participent aussi les migrants *mindalaes* (certains formés à l'étranger) : ils viennent faire des projets de vie en ramenant, eux aussi, des outils et des connaissances apprises à l'extérieur.

Les diverses applications de ces nouvelles connaissances changent –au fur et à mesure– la réalité locale. Par exemple, c'est le cas de l'apparition constante de nouvelles « élites » intellectuelles et sociales au sein de la communauté *indígena*. Les intégrant, se trouvent souvent les quelques familles riches qui –grâce au développement des réseaux marchands– sont devenues propriétaires de machinerie de haut niveau de production textile. Par leurs relations privilégiées avec les pays étrangers, ces familles tiennent le plus grand nombre de boutiques d'artisanat en centre-ville, homogénéisant leurs produits aux modes des marchés occidentaux. Les migrants Kichwa-urbains y participent aussi, car comme l'explique Mullo Sandoval : « les membres des générations actuelles de ces groupes ethniques sont des citadins et sont éduqués dans la mentalité urbaine ; ils ont souvent oublié une grande partie de leur mémoire historique et de leur patrimoine culturel. » (2009 : 74. TPE).

Face à cela il apparaît un regard critique croissant chez les *Runa*. Lors d'une discussion avec Francisco Maldonado, il a fait une critique aux Kichwa-Otavalo. L'accent a été justement mis sur l'aspect socio-économique : actuellement le compromis des individus et des familles auprès de la vie en communauté ne dépend que des bénéfices à en tirer (position sociale et gains pécuniaires). Dans ce sens il y aurait des *Runa* qui se seraient laissés emporter par le goût de l'argent et le pouvoir. Selon Francisco, ceci ferait d'eux des nouveaux riches vantards, des marchands sans éthique, et des autodestructeurs de leurs propres valeurs identitaires (« les vrais, ce qui ne se vendent pas »), juste dans le but de générer du bénéfice personnel.

À mon avis, Otavalo « ville-monde » s'émancipe progressivement des traces coloniales de l'État-Nation, mais pacte avec un système capitaliste qui favorise la fragmentation sociale. Certains *Runa* vivent avec un imaginaire de leurs valeurs culturels déformé par leurs expériences de vie en métropole et à l'étranger, qu'ils prétendent transmettre. Or, ceux qui sont conscients de ces dangers, voient dans ces échanges et ces nouveaux outils une opportunité pour renforcer et diffuser les revendications culturelles locales de manière « responsable ».

1.2 Échanges et agencements technologiques

« El surgimiento de la música indígena como un fenómeno artístico y comercial masivo ocurre, en particular, en la última década del siglo XX. Varios son los factores que se venían gestando desde tiempo atrás, por ejemplo la misma Reforma Agraria de los años sesenta, la modernización y urbanización de las poblaciones rurales indígenas y, sobre todo, el problema de la emigración del campo a la ciudad debido a la marginalidad campesina. Con el surgimiento de los movimientos artísticos latinoamericanos de la canción social en la década del setenta, donde se da una revalorización de las culturas musicales andinas, principalmente, en el Ecuador, aparecen grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Poco después, se produce en las comunidades imbabureñas y otavaleñas, sobre todo, el apareamiento de formatos grupales con sus propias características, por ejemplo, el grupo “Ñanda Mañachi” con su famoso disco del mismo nombre grabado en 1976 [ndlr. édité et publié en 1977]. » (Mullo Sandoval 2009 : 73)

Cette citation de Mullo Sandoval signale que l’une des raisons qu’expliquent les échanges des Otavalos avec le monde –sur la perspective locale de la globalisation « pas comme quelque chose de récent, mais récemment accélérée » (Back 2015 : 17. TPA)– est l’avènement de leur musique comme phénomène artistique et commercial. Or, faut-il toujours comprendre le cheminement chronologique de ces processus.

Pour Otavalo, les années 1960 et 1970 furent les débuts d’un notable essor artistique qui s’est développé dans l’antichambre d’une série d’échanges culturels/artistiques entre *Runas* et *mestizos*. Ces échanges se passeront tant à l’échelle locale qu’internationale.

Inspirés par les trios *mestizos* des années 1950 –comme Los Embajadores (1950) ou Los Panchos (1953)–, se fonde en 1955 le trio Los Imbayas, constitué des frères Chiza Maldonado (Kichwa-Otavalos nés à Ibarra). Malgré leur répertoire consacré à la *música nacional*, ils seront le premier groupe « 100% indígena » à tourner à l’étranger¹⁵⁰.

Ensuite, en 1958, se fondent les groupes Los Corazas et Atahualpa. Le premier, constitué par des *mestizos* de diverses origines, est reconnu par le fait d’avoir intégré à leur musique –proche des répertoires de *música nacional*– l’utilisation d’instruments *imbabureños* : *gaytas*,

¹⁵⁰ En suivant la tradition *mindalae*, ils migreront par la suite en Espagne, où ils vivront pendant plus de 30 ans. Entre temps ils intégreront la sphère du cinéma de Hollywood, participant comme figurants dans des productions de Paramount Pictures (Spain) aux côtés de vedettes telles Robert Mitchum, Charles Bronson ou Charlton Heston.

rondadores, pinkullus, pifanos et dulzainas. Le deuxième est le premier groupe dont les intégrants sont pleinement *indígenas* originaires d’Otavalo –ainsi que leurs répertoires–. Francisco Lema Pineda, Rafael Campo, Alejandro Terán et Manuel Remache, venant de la *llakta* Peguche, vont jouer et faire les premiers enregistrements de musique *Runa* durant les années 1960. En 1967 ils gagneront un important Prix d’Honneur pour le festival de Radio Otavalo, dans le plus grand théâtre de la ville (le Teatro Bolivar).

Pour les débuts des années 1970 apparaîtront à Otavalo les groupes Conjunto Peguche, Conjunto Rumiñahui, Taller Cultural Kausanakunchik ou Los Chaskis, culturellement et politiquement engagés. Puis, en 1973, arrive à Imbabura le jeune Jean Guy ‘Chopin’ Thermes, qui mettra en place, dirigera et enregistrera –par la suite– l’intégralité du travail musical du groupe Ñanda Mañachi¹⁵¹.

Tous ces groupes sont considérés comme pionniers dans la diffusion de la « *musica raíz* ».

Par ailleurs, ce début de décennie fut marqué par les phénomènes qu’on appelle de « folklorisation », ou « d’andinisation » des productions musicales (Mullo Sandoval 2009 ; Hill 2006 : 8). Ainsi, des groupes boliviens (Cf. Los Chaskis), chiliens (Cf. Inti Illimani ; voir note de bas de page 43 p. 49), argentins (Cf. Los Calchakis) et péruviens –en moindre mesure– de musique « Andine », vont influencer directe ou indirectement la production musicale « folklorique » équatorienne.

En réponse au mouvement artistique de gauche révolutionnaire de la *Nueva Canción Chilena*, naît donc le *Canto Nuevo Ecuatoriano* –par des groupes de jeunes musiciens *quiteños* non-*indígenas* comme le Grupo Jatari (1970) ou le Grupo Ilumán (1970)–. Tandis que ces airs musicaux engagés se nouaient aussi avec les revendications *indígenas* naissantes dans la Vallée d’Imbabura, en Europe le folklore sud-américain se met à la mode –au même temps qu’arrivent des musiciens réfugiés des dictatures militaires montantes–. S’ouvre ainsi un nouveau couloir d’échanges entre les Andes et « le monde ». Des groupes en feront des carrières réussies : Los Incas en France, ou Inti Illimani en Italie après leur exile en 1973 –entre autres–.

¹⁵¹ Dans la démarche de C. Thermes il y a un entre-deux qui joint une méthode d’enregistrement *in situ* –proche de l’ethnomusicologie– et une intention artistique de création musicale qui donne sens à l’ensemble de la production phonographique, issue de son vaste projet culturel Ñanda Mañachi-Llaquiclla, et du groupe musical *indígena* portant ce nom.

Suite à cette période de renaissance culturelle dans la Vallée d'Imbabura que furent les années 1970, en 1980 commence donc le *Boom* migratoire. L'industrie locale du disque était à peines développée à l'époque, souffrant d'un manque d'accès à des technologies de pointe, et –par conséquent– d'un manque de techniciens professionnels.

Ce sera donc grâce aux voyages en masse en Europe et aux EEUU que cette limitation productive –liée à une mauvaise infrastructure locale–, ne le sera plus. Les musiciens *Runa* ont pu développer leurs productions phonographiques dans les pays où ceci n'était pas un problème. Par conséquent, un *boom* de *long-plays* issus des musiciens *mindalaes* va voir le jour entre 1980 et la fin des années 1990 :

El *Boom* que se dio fue en los años 1980, mediados, finales. (...) En ese tiempo yo me di cuenta que había muchos grupos musicales. Grupos independientes. No como hoy que ves los mismos músicos aquí y allá, solo cambian de nombre. En ese tiempo había ese orgullo de ser grupo. Pero también por el echo de que no había competencia y no se vivía de la música todavía. Entonces (...) el *Boom*, si hablamos de grabaciones, se da más o menos en esa época (...) porque los músicos comienzan a viajar como grupo, tienen plata para hacer sus producciones y regresan con nuevos discos. Un montón de grupos lo hicieron, un montón. Y era bonito, porque venían con diferentes sonidos de diferentes partes del mundo. Lo más rico, para el que tiene oído. Unos grababan en Suiza, otros grababan en Alemania... son diferentes sonidos, eso es hermoso. Nuestra propia música en diferente estilo y diferente sonido. Con diferentes ingenieros, de los más buenos hasta los más malos. Eso es lo interesante de esa época. El *Boom* se da justamente porque hay trabajo para todos, y lograbas ser un grupo que sale con música y logras regresar con producción o con dinero para hacer una producción.¹⁵²

Comme l'explique mon interlocuteur, les productions phonographiques émanant de ces voyages ont complètement changé le rapport entre les instrumentistes *Runa* et leur façon d'appréhender la musique. L'un des changements paradoxaux chez les musiciens fut celui de la prise en considération de la performance et de la production musicale en tant qu'activités commerciales légitimes. Pour ceux qui étaient à l'étranger, vont changer les intentions créatives par rapport à la musique, s'adaptant aux goûts, aux attentes d'un ou plusieurs publics singuliers. Ainsi vont se fonder des groupes célèbres tels Charijayac (1983, Barcelone), Ñucanchi Ñan (1984, Allemagne), Winiaypa/Jailli (1991, Allemagne) Yahuar Wauky/Yarina

¹⁵² Francisco Maldonado, entretien 2016.

(1994, EEUU) ou Sisay (1994, Japon). Comme preuve, dans sa publication de 2002 Lynn Meisch fait une liste où elle analyse une vingtaine de disques de « musique Otavalo », édités entre 1984 et 1999. Pour ce faire, elle prend des productions venant de multiples pays (6 pays européens ; 4 états des EEUU ; Canada ; Colombie et Équateur) et avec un pourcentage de musique locale qui ne dépasse pas les 50% en moyenne (2002 : 191-193).

En outre, les déplacements intermittents des *mindalae* –à la recherche de foires et marchés d’artisanat dans ces pays étrangers– font que les musiciens adaptent leur instrumentarium au voyage, notamment pour faire la *manga*. Les aérophones andins –étant petits, faciles à transporter et d’une sonorité « exotique » aux oreilles occidentales– vont ainsi devenir les instruments typiques des *mangueros**. Vont venir également s’intégrer de nouveaux instruments (électrophones ; voir annexe A.4) et d’autres objets technologiques. De ce mélange entre flutes andines, musiciens de rue (péruviens, boliviens et équatoriens) et d’un intérêt croissant par les musiques World Beat et New Age, va se développer –à partir de 1980– un genre acclamé à l’international, mais controversé parmi les *Runas* : le *panflute*.

La popularisation de ce genre est un point d’inflexion important. En effet, il sert comme une excellente adaptation commerciale d’une « musique andine » ; grande source de revenus. Or, comme me l’ont confié Tayta Imulo et Francisco Maldonado, ce genre de déviations furent également les premiers symptômes d’un oubli de la « *música raíz* » –produit des expériences de voyage à l’étranger–, liés aussi à un « manque de maturité » des jeunes musiciens *mindalae* :

El viaje le abre a uno el camino, en lo bueno y en lo malo también. Hay muchas cosas que aprender de los otros países. Pero también hay que pensar en nosotros, en el aquí. (...) Y a veces descuidamos eso, los futuros músicos descuidan eso. Pero eso se va aprendiendo con la vida que tiene que madurar, de cada grupo (...). Ya después se dan cuenta.¹⁵³

Nos hemos desconectado de una información que –tal vez, en nuestro tiempo– se nos daba por medio de nuestros familiares, por medio de la gente que vivía en la comunidad, y estábamos informados de cómo vivir cómo *Runas*. (...) Y me doy cuenta que no podemos aplicar lo de antes porque ya estamos viviendo otros tiempos. Y tenemos que buscar nuevos sistemas y nuevos medios de cómo llevar esta información la cual nos conecta a la *raíz*.¹⁵⁴

¹⁵³ José Luis Pichamba ‘Tayta Imulo’, entretien 2016.

¹⁵⁴ Francisco Maldonado, entretien 2016.

Les années 1990 vont marquer une accélération dans le développement urbain et touristique d’Otavalo. À ce propos, je cite Mullo Sandoval qu’explique l’impact de ceci sur la musique :

« Se podría hablar de una nueva dinámica social y cultural de una joven generación indígena artística, que parte de sus estilos musicales de tradición andina, pero que desde la década del noventa del siglo XX da un giro rotundo hacia un tipo de modernización musical, sobre todo, con el uso de instrumentos electroacústicos y digitales. Los artistas indígenas urbanos se han asimilado a otro tipo de expresiones populares escenificadas en la ciudad, se proyectan a los medios de comunicación, a los festivales masivos, a la producción a gran escala de discos y videoclips comerciales. » (2009 : 73)

Ainsi, sustentée par les échanges de produits de la « folie *mindalae* » au levant de la révolution du numérique, commence à surgir une démocratisation de l’accès aux nouvelles technologies. Là où il n’y avait que peu d’outils pour développer des productions musicales, commencent à apparaître de plus en plus de petits labels en *home-studio*, et des instances pour monter des spectacles en *live* –à la hauteur de ce qui se faisait à l’étranger–. Se crée donc en 1995 la première version du festival musical Carnaval Peguche Tío (qui deviendra par la suite le *Pawkar Raymi Peguche*), où participent depuis des nombreux groupes locaux et internationaux.

Les années 2000 sont marquées par l’ère du numérique et de la téléphonie mobile. L’élection en 2000 de Mario Conejo, premier maire *Runa* de l’histoire nationale, est significative car avec lui viendra une période de prospérité pour la ville. À différence d’autres villes des Andes, les *parroquias* urbaines d’Otavalo se verront rapidement fournies de réseaux de télécommunications et autres systèmes de connexion numérique.

Deux choses ressortent de cette période : i.) Avec un fort décroissement des flux migratoires, et sur un élan d’expectatives par ce nouvel « Otavalo moderne », un nombre important de *mindalae* vont progressivement retourner à leurs *llaktas* d’origine –envisageant développer des projets de vie et de commerce sur place– ; et ii.) l’accès à Internet et l’arrivée de la Web 2.0 avec les RRSS –Facebook (2006), YouTube (2005) et SoundCloud (2007)–, vont complètement changer la façon dont les *Runas* vont créer, transmettre et diffuser leur musique. À travers des chaînes et des sites spécialisés, les RRSS vont fonctionner comme une alternative indépendante pour diffuser des productions audiovisuelles faites avec peu de moyens, mais suivant leurs codes culturels avec totale autonomie.

Autre point d’intérêt est de maintenir les *Runas* –en particulier les migrants– connectés à l’actualité culturelle locale en « temps réel ». Les premiers projets indépendants à avoir

développé du contenu multimédia en ligne furent Ayllu Records (2007) –crée par Joshi Espinoza– et l’Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas (APAK) Otavalo (2009). Dans ces deux chaînes YouTube, vont se diffuser des musiques des groupes « à la mode » et –vers l’an 2010– commence à se développer un marché proliférant de production de vidéoclips.

Concernant ce changement de dispositifs de production et diffusion des groupes de musique, Loli Maiwa m’a confié son avis en tant que professionnelle dans le milieu des médias et de la communication :

Yo por el trabajo escucho grupos que van a la radio. Pero en *SoundCloud*, ahí está la música. Entonces, lo puedes escuchar a través del SoundCloud; y a alguien le digo: “Sabe que yo escuché su música” – “Si pues, puede descargarlo y deme promocionando”. “Sabe qué, lo ví en *Youtube*”– “Si, deme promocionando”. O un grupo que está recién empezando y dice : “Nuestro tema musical, ya lo puede ver en *YouTube*”. O sea, están bien avanzados, quieren promocionar su música a través de la radio, a través de las Redes Sociales. Porque tu ves, YouTube ya lo comparten en el Facebook –y en Facebook está todo el mundo–. Y eso se va compartiendo, se va regando y van teniendo fama. (Entretien 2016)

En ce qui concerne les productions de disques *LP* et *singles*, la fondation des premiers studios d’enregistrement professionnels joue un rôle important : Grande Liga Records, le plus reconnu, fut créé en 2012 par Edgar Cordova –ingénieur du son formé aux Pays Bas–. Ici ce sont produits les derniers grands « *Hits* » des groupes vedettes tels Churay, Los Amigos Millonarios ou Jokiwas. Le deuxième, Studio Sonomaky, appartient à Francisco Maldonado qui –après son retour à Peguche en 2010– a commencé à produire certains groupes, dont Wiñay Kayambis ou Peguche Tiu. En dernier se trouve BigMelody Records, crée par Luis ‘Vicko’ Picuasi, qui produit beaucoup des groupes récents qui testent la fusion avec des musiques électroniques ou *reguetón* tels Runastyle, Runatikos, The Profet Willo, etc.

Je constate qu’un nombre considérable de mes interlocuteurs acceptent les nouvelles dynamiques d’un « Otavalo moderne, connecté et globalisé », car ils les interprètent comme le courant naturel et inévitable des choses. Cependant, il existe un ressenti qui fait quand même ressortir des « côtés négatifs ». Surtout chez les musiciens expérimentés, l’opinion dit que l’accès aux nouvelles technologies génèrerait chez les nouvelles générations un syndrome de laxisme à l’heure de créer de la musique. Ceci serait dû –d’un côté– aux processus plus simples et immédiats fournis par les dispositifs numériques, et –d’un autre côté– à la manière dont se

structure le marché local naissant (basé sur un modèle occidental). Cette critique vise particulièrement l'aspect qualitatif des processus de création musicale, révélant une situation paradoxale : en ayant accès à plus d'outils de création, on se limite et on en fait moins.

Puis, l'arrivée des technologies numériques d'enregistrement auraient tendance à générer des postures techniques opposées à l'heure de produire des musiques en studio. Ce conflit se croise aussi avec l'opposition de l'urbain et du rural. Pour certains musiciens –primordialement originaires de *llaktas* rurales– un enregistrement direct, tel qui le faisaient anciennement les groupes de « *musica raíz* », donnerait plus de valeur à la production finale. Ceci s'oppose alors à un enregistrement par pistes « urbain » qui perd en valeur. Il devient « plus plastique et commercial », se laissant du caractère « organique » propre à la musique *Runa* de *raíz*.

Finalement, se présentent les difficultés de développement du marché musical à l'échelle locale. Les lois qui concernent la propriété intellectuelle en Équateur ont toujours été particulièrement molles. Bien que l'industrie nationale du disque n'ait jamais été prospère, l'une de ses causes directes pourrait être la souplesse fiscale vis-à-vis du marché informel du disque et des films. Ce marché se base essentiellement sur la piraterie en masse d'absolument toute production musicale ou cinématographique (sauf pour les films équatoriens, protégés), et leur mise en vente dans des petites et grandes boutiques « spécialisées », à des prix accessibles (1 à 3 USD max.).

Actuellement, les vidéoclips qui passent par YouTube sont téléchargés et gravés en formats physiques (DVD ou clé USB) et sont vendus dans des boutiques en ville. Cette pratique est pourtant répandue et acceptée comme l'explique l'ethnomusicologue Juan Paulhiac pour le cas de la *champeta* colombienne : « le piratage des disques pouvait aider à lancer la notoriété d'un artiste débutant, tout en stimulant les ventes de billetterie de spectacle. Un processus très similaire aura lieu ultérieurement, à mesure que les supports numériques se standardiseront et qu'internet deviendra une norme de diffusion » (2014 : 136-137).

Ainsi, ce circuit –illégal mais fécond– permet une large diffusion de ces musiques tant en ville comme pour les habitants des communautés qui n'ont toujours pas d'accès à Internet. Par conséquent, vont se construire des tendances commerciales qui répondent à la demande des consommateurs. Certains musiciens vont même devenir des « célébrités » locales. Néanmoins, le caractère localiste et informel de ce marché naissant ne permet pas (encore) une professionnalisation artistique –ni des revenus pécuniaires pour que les artistes en fassent leur vie–.

1.3 Institutionnalisation de la musique

Je vais me centrer par la suite sur les questions de l'institutionnalisation de la musique. Trois éléments vont constituer ces processus de manière remarquable : la professionnalisation liée à la diffusion médiatique, le droit d'auteur et l'institutionnalisation des fêtes rituelles.

a. Professionnalisation

En premier je m'attarderais sur le devenir de la musique en tant que bien de consommation. De ce fait, du moment qu'elle est considérée comme un marqueur ethnique vendable, elle devient également une activité commerciale représentative de la culture Kichwa à exploiter à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté *indígena*. Des nouveaux statuts sont donc créés à son égard. À ce propos, l'influence de la radio –média de diffusion principal avant l'arrivée d'Internet–, fut notoire. À partir des années 1960 –et ce jusqu'à nos jours– sont apparues progressivement des radios locales plus ou moins impliquées avec la musique et la culture Kichwa :

- 1962 : Se fonde Radio Otavalo par la famille Chicaiza (*mestizos*). Avec l'assistance du gouvernement municipal elle organisera durant plusieurs années le *Festival Chaski Atavaliva* (au Teatro Bolivar). Ce festival-concours, premier dans son genre, était destiné aux musiciens et danseurs *Runa* de toutes les *llaktas* du canton. Grâce à ce festival, ont fait renom des musiciens qu'ont –par la suite– participé dans des groupes historiques tels Conjunto Peguche, Ñanda Mañachi, Grupo Obraje ou encore Jesús Fichamba (qui deviendra une célébrité internationale, gagnant en Espagne le premier prix du Festival OTI en 1985).
- 1977 : La communauté religieuse internationale des Baha'i –impliquée dans sa « croisade mondiale décennale »– fonde la Radio Baha'i. L'équipe de travail fut constituée par des *mestizos* et des *Runas*. S'inspirant du –déjà– célèbre festival de Radio Otavalo, ils ont créé le *Festival Ñucanchik Tono*, de même genre. Plus tard, ils en créeront un deuxième, appelé *Festival Wawamanta Wawapak*. Ces deux festivals furent le tremplin de plusieurs groupes durant les années 1980-1990.

- 2000 : Par initiative de l'Asociación de Jóvenes Kichwas de Imbabura (AJKI) se fonde Radio Ilumán, portant le nom de sa *llakta* d'origine. Depuis, cette radio est devenue le principal media de diffusion de musique locale. Selon son administrateur, ils diffusent 60% de « musique andine », 30% de musique de *orquestas de pueblo* et 10% de musique *cumbia* et variété. Loli Maiwa est l'animatrice vedette de l'émission de musique andine *Kushi Rimay* –diffusée en ligne et comptant des auditeurs de plusieurs pays–. Pareil que les deux autres radios citées, Radio Ilumán organise des festivals et des concours. Un exemple est le *Concurso de Rondines* pour l'*Inti Raymi*, qu'a lieu tous les ans depuis 2015.
- 2014 : La radio de l'Asamblea Nacional va financer une émission animée par Ana Cachimuel –membre du groupe Yarina–. Appelée *Sinchi Warmi Rimay* (K. Femmes qui parlent de front), cet espace radiophonique est destiné à diffuser la culture de l'ensemble des nationalités *indígenas* constitutionnellement reconnues par l'État équatorien, mais sert aussi à donner une voix aux femmes *indígenas* pour qu'elles puissent partager des histoires traditionnelles des communautés d'Imbabura et du pays. Avec le soutien financier de la municipalité d'Otavalo, Ana Cachimuel organise depuis 2016 le festival *Encuentro de Cantoras – Sinchi Warmikuna*. Ce festival –destiné aux femmes musiciennes– se tiens à Otavalo, avec une participation majoritaire de musiciennes Kichwa de diverses provinces de la *Sierra*.

Motivés donc par la médiatisation radiophonique, les festivals et les concours, les musiciens *Runa* vont commencer à chercher une certaine légitimation artistique auprès de leur public. Or, la recherche d'un statut de musiciens « professionnels » dans une réalité locale où les structures institutionnelles de formation commencent, à peines, à se développer –donc encore limitées–, est source de conflit.

Dans l'Otavalo actuel, je constate deux types distincts de musiciens. Les premiers –et moins courants– sont ceux qui se sont formés théoriquement à la musique, et qui manient la grammaire musicale ; ceux-ci peuvent être des directeurs, des compositeurs, ou bien des musiciens instrumentistes spécialisés. Puis les deuxièmes sont les musiciens professionnels non formés, les « *empíricos* ». En général ils sont considérés comme « *los propios* » (Esp. les vrais), grâce à leur expérience de toute une vie instrumentale comme centre de formation orale (ce que la formation académique ne pourrait éventuellement pas leur donner dans un parcours typique).

Loli Maiwa qui –par le biais de son émission de radio– connaît bien le circuit de groupes de musique *Runa* en activité, m’a dit ce qu’elle pensait sur ces différents types de musiciens :

De todos los que he logrado entrevistar en mi programa, todos son artistas al oído, músicos que parece que nacen con ese don. Será uno que otro, pero actual, que haya estudiado música. Quizás en la forma de entonar, en la forma de componer se puede uno dar cuenta que es un músico profesional... Imagínate, conozco a Tayta Alejandro Terán, arpista de Peguche. Él creo que tiene como 80 y pico de años. Empezó como a sus 14 años, y en ese tiempo ¿dónde iba a estudiar? Él tocó y aprendió. Entonces la mayoría de nuestros músicos son al oído. La mayoría de artistas no son estudiados, lo que sí, les ha quedado la experiencia. (...) La constancia. La persistencia. Siempre es la experiencia más que un [nivel de estudios] profesional. Como yo trabajo en radio, siempre pregunto si estudiaron y me dicen que no. La mayoría aprende viendo, escuchando a los sus abuelitos, a los vecinos... O de pronto él es músico y en su casa nadie tocaba, pero le interesaba. Aquí la mayoría nacen por esa curiosidad, esas ganas de aprender.

Cuando van a la radio yo realmente quedo impresionada. Porque no solamente es gente de aquí del centro la que hace música, son gente de la comunidad. Entonces uno muchas veces va a un curso y se capacita. Pero la gente de afuera, la gente de la comunidad que está más alejada de la ciudad... me sorprende. Porque ellos por si solos aprenden, componen, hacen música y lo comparten. Y eso se transmite en su familia, en sus hijos, y es sorprendente. (Entretien 2016)

Quoi qu’il en soit, comme me l’ont dit tous mes interlocuteurs musiciens « *ici personne ne vit de ses productions musicales* ». Sachant qu’une partie fondamentale du discours de revendication identitaire par rapport à leur musique, la définit comme étant l’un des éléments culturels principaux du *Runa Kawsay*, le fait de la résinifier en objet d’art et de consommation la détache de son origine organique et communautaire. Par ce processus d’institutionnalisation, la musique *Runa* est aussi devenue une pratique de création artistique, et –comme telle– elle mérite d’être considérée comme un travail qui nécessite d’une rémunération digne et légitime :

Yo siempre he luchado diciendo que es una labor lo que hacemos los artistas y tiene que ser remunerada. He dicho al municipio que por favor anulemos los términos de "colaboración" y "ayuda", yo no quiero que se mencionen esos por qué se ha hecho y se sigue haciendo mucho daño hacia los artistas.¹⁵⁵

Cependant, la frontière entre la musique « à vendre » –produite par un ou plusieurs musiciens– et la musique qui appartient au patrimoine culturel d’une communauté, reste vague.

¹⁵⁵ Francisco Maldonado, séminaire 2019.

b. Droits d'auteur

La question du droit d'auteur à Otavalo pourrait servir comme cas exemplaire de ce qu'il se passe à grande échelle en Équateur. La problématique qui se pose ici est liée à un manque de développement en ce qui concerne l'adaptation des institutions existantes¹⁵⁶ et des lois de la propriété intellectuelle vis-à-vis des œuvres créées par les *indígenas*. Je cite –par la suite– Francisco Maldonado, qui fais une critique à l'informalité systémique sur laquelle se configure la fiscalisation de la production musicale du marché local :

No tenemos ninguna ley que a nosotros nos apoye como artistas. [Debiera existir] una ley que nos ayude a nosotros a sobrevivir de lo que hacemos y tener leyes que nos apoyen. Porque un músico, pues no tiene nada. No tenemos nada aquí. Si vas a buscar en todo el reglamento de ley, ¡no hay nada para los músicos! No hay ley. (...) La cosa es que los derechos de autor para nosotros no existen, porque no ofrecen ninguna garantía.

Y para decir que alguien sufre por eso, nadie no sufre. Aquí todos caeríamos como injustos al reclamar algo. Primero se deben de generar algunos reglamentos que todos respetemos, de producción. (Entretien 2016)

Une des raisons de cette nulle fiscalisation est que les lois équatoriennes sur la propriété intellectuelle se sont récemment créées dans et pour un contexte entièrement urbain et occidental. Sans prendre en compte l'origine rural-communautaire de ces musiques, le conflit reposerait sur un développement de l'industrie musicale qui n'a jamais proposé aux *indígenas* des outils de formation éthique et intellectuelle, nécessaires pour leur apprendre à avoir une mentalité plus adaptée aux dynamiques du marché. À ce propos, Joshi Espinoza –qui produit des films de manière professionnelle– me confiait son avis :

No existe la figura del productor que va a comprar un tema que le gustó, lo va a producir y lo va a distribuir. Entonces es el director del grupo que se vuelve productor, y muchas veces como te digo los grupos no viven de la producción [musical]. Viven de ser comerciantes, de tener un negocio, pero menos de la música. Entonces uno les dice : lo primero que debería hacer con su tema es ir al SAYCE y luego al IEPI, debería estar todo registrado. Pero eso es tiempo, es dinero y no les importa. (Entretien 2016)

¹⁵⁶ SAYCE (Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador) créée en 1973, et IEPI (Instituto Ecuatoriano de la Propiedad Intelectual), en 1998.

Autre problème qu'apparaît avec les droits d'auteur, est celui du statut des musiques propres aux manifestations musicales lors des célébrations d'*Inti Raymi*. Il est important de signaler que l'*Inti Raymi* est –certes– un espace de convergence culturelle –privilegié du point de vue musical–, mais il est source de conflit du fait qu'il soit devenu un lieu « d'appropriation » des mélodies « des autres ». En illustrant cette situation Loli Maiwa m'explique :

Yo pensaba que era de ese artista la canción, en algún momento teníamos una reunión con unos músicos y le digo : “toque la canción de tal persona” y me dice “no, esa no es la canción de él, esa es una canción que salió en el *Inti Raymi* en Zuleta”... Entonces ¿qué es lo que hizo él? Pues solo cambió una que otra palabra, puso otra letra y ya es su canción. Hay otro caso de un grupo que grabó los temas y nos dejaron en la radio el disco... Y en una ocasión escuché que esa música era de otro artista que no la grabó, solo la tocaron. Llegaron estos otros muchachos, escucharon y lo grabaron.

Hay un montón de música en el *Inti Raymi* principalmente... ahí se escucha un montón de música. Y luego ya están los grupos grabando esas músicas. Tengo gente que viene de Cayambe, gente que viene de Pesillo –y bueno de sus alrededores–, y nos vienen trayendo *coplas*. Muchas coinciden y se escuchan a otro grupo. Entonces yo creo que entre ellos está permitido.

En conséquence de ces mauvaises pratiques, les musiciens *Runa* cherchent à protéger du plagiat ce qu'ils considèrent être *leur* patrimoine musical. Certaines mélodies ne seront jouées que dans certaines situations. Celles qu'il faudrait protéger –les inédites– seront prudemment jouées dans la limite de l'intime, alors que les autres –les tubes connus– pourront se jouer en public.

Le problème de la copie –le plagiat chez les Kichwas– semble actuellement être partie prenante de leur structure culturelle. D'ici émane leur difficulté à bien définir ce qui est de l'ordre du patrimoine culturel de la communauté et ce qui serait une œuvre de création commercialisable¹⁵⁷. Ce manque de conscience sur la propriété intellectuelle est durement critiqué par un nombre croissant de *Runas*, –tant dans le cas de la musique que dans le cas de la production textile (produits manufacturés qui se vendent à la Plaza de Ponchos)–.

¹⁵⁷ Je connais au moins trois cas qui sont passés en justice avec des forts dommages moraux et financiers s'élevant à plusieurs milliers de dollars. Datant des débuts de 1990, le premier concerne l'appropriation immorale de la part de Alfonso 'Wagra' Cachiguango d'une partie importante des droits d'auteur de la production phonographique de Chopin Thermes et Ñanda Mañachi. Le deuxième concerne une dispute interne sur les droits du tube *De puro amor* du groupe Chagras enregistré en 2005 et rediffusé sur YouTube en 2012. Le troisième, plus récent, concerne une dispute similaire entre deux musiciens qui se sont battus en justice pour les droits d'auteur du très populaire tube *Wiskisito*, diffusé sur YouTube en 2016 par le groupe Jokiwas.

c. Fêtes rituelles

En ce qui concerne la configuration des fêtes rituelles, la question de l'institutionnalisation est pertinente pour les cas des *Raymikuna* et autres fêtes mineures du cycle agricole. Dans le chapitre précédent –consacrée à l'*Inti Raymi* comme cas d'étude–, j'ai révélé les différents espaces institutionnels pris en charge par les structures politiques administratives (telle la municipalité, les GAD et les institutions scolaires). Citant l'anthropologue Luis Alberto Tuaza :

« En estos últimos años las instituciones del Estado, entre éstas, el Ministerio de Cultura y Patrimonio (MCP), el Ministerio de Educación y los Departamentos de Cultura de los Gobiernos Autónomos Descentralizados provinciales, municipales y parroquiales en el Ecuador, vienen promoviendo las celebraciones del *Inti Raymi*, fiesta de los pueblos indígenas de los Andes sudamericanos. A decir de quienes organizan esta fiesta, el *Inti Raymi* contribuiría “a la construcción del Estado plurinacional en cuanto que con el correr del tiempo se establecerá como festividad nacional, conmemorado por todas las ecuatorianas y todos los ecuatorianos” (MCP, 2016). » (Tuaza 2017 : 1)

Suite à la déclaration officielle des fêtes *imbabureñas* de Corpus Christi (2001) et de San Pedro (2016) comme Patrimoine culturel immatériel de l'Équateur –par mandat du Ministère de Culture et Patrimoine–, s'est accrue l'intention des autorités publiques de faire de l'*Inti Raymi* un emblème national. Il est ainsi preuve du discours officiel d'intégration « plurinationale et interculturelle ». Cette stratégie politique de soutien et de mise en valeur des pratiques culturelles auparavant marginalisées, tend à gagner des espaces. Elle se répand davantage dans la région *Sierra*, où –comme par hasard– se trouve la plus grande concentration numérique d'habitants –électeurs– *indígenas*.

Or, comme j'ai pu moi-même le constater, l'intention de reconfigurer la narrative historique sur la culture autochtone est réelle. Sans la négliger, je remarque le fait qu'elle s'impose dans les institutions d'enseignement des plus jeunes esprits, contribuant à casser les frontières imaginaires des conflits raciales et sociaux, vestiges de l'héritage colonial :

« Segundo Yépez, professor indígena, señala :

“Antes sólo se celebraba la fiesta de la navidad y el 24 de mayo, aniversario de la Batalla de Pichincha, pero ahora [los profesores] tenemos las disposiciones provenientes del Ministerio de Educación, que exigen las celebraciones del *Inti Raymi*, *Kapak Raymi*, *Kuyak Raymi* y *Pawkar*

Raymi”, las fiestas del sol, del inca, la fertilidad y el inicio de año nuevo indígena que coincide con el carnaval del calendario cristiano.” (entrevistado por el autor, 26/07/16)

La observancia y el pase, por ejemplo, del *Inti Raymi*, a decir de Yépez, “hacen posible visibilizar el valor del mundo indígena en el contexto urbano e involucra a indígenas y mestizos en una sola celebración”. » (*ibid.* : 7)

Les pratiques musicales et dansées lors de l’*Inti Raymi* à Otavalo –mais aussi dans d’autres festivités– font preuve des processus d’intégration, car comme le dit Meisch « le caractère amateur et participatif de la musicalité des Otavalo signifie que toute personne possédant un instrument est autorisée à jouer, qu’il soit ou non un musicien particulièrement accompli. » (2002 : 257. TPA).

Or, l’implication des structures institutionnelles dans l’organisation des fêtes traditionnelles est également source de conflits –du fait qu’elles acquièrent une position de pouvoir qui sera influente dans la manière d’organiser les événements–.

Le cas le plus parlant est celui de l’*Inti Raymi*. Ici, les conflits apparaissent à cause de l’introduction de certaines pratiques, nouvelles ou externes aux habitudes dites « ancestrales ». Les plus typiques seraient : l’organisation de concerts avec des musiques amplifiées ; la présence d’*orquestas* et *discos-móviles* ; et –même des fois– l’utilisation du *bombo* andin. En conséquence, ces pratiques sont considérées indésirables par une partie de la population *Runa* qui –engagée avec un fort discours identitaire– revendique avant tout la sauvegarde de traditions « authentiques ».

Pour illustrer ceci, je propose par la suite une capture d’écran tirée de la page Facebook de Raul Amaguaña Lema, ancien président *Runa* du Cabildo Kichwa de Otavalo (en charge en 2016), où il a publié ouvertement une image accompagnée d’un texte inséré montrant sa désapprobation vis-à-vis de ces pratiques qui ne permettraient pas de « maintenir l’authenticité » des célébrations¹⁵⁸.

Cette intervention est d’autant plus intéressante du fait qu’elle révèle une controverse entre l’avis de l’« autorité institutionnelle » –qui représente les Kichwa de la ville d’Otavalo–, et la participation des autres institutions gouvernementales, qui suivent la prémisse d’organiser une fête qui promeut le partage, la tolérance et l’intégration pluriculturelle.

¹⁵⁸ Voir fig. 42



Fig. 42 – Publication ouverte critiquant les pratiques « non-authentiques » durant l’Inti Raymi.
Capture d’écran, Facebook, 2016

Finallement, la relation des Kichwa-Otavalo avec l’étranger témoigne aussi d’une implication institutionnelle en dehors des frontières nationales. Plusieurs travaux scientifiques ont étudié la manière dont la diaspora des Otavalos crée des petites communautés Kichwa autonomes dans certaines villes du monde entier (Back 2015 ; Kyle 2000 ; Maldonado Ruiz 2004 ; Meisch 2002 ; Wibbelsman 2009, 2017). L’exportation de leurs coutumes –particulièrement la célébration de la fête d’*Inti Raymi* tout en respectant les codes « traditionnels »–, est un point de commun accord :

« La fiesta del *Inti Raymi* trascendió las fronteras del Ecuador. En Chicago, en el Condado de Queens, New York; en Toronto, en Navarra y en Madrid, en Manchester y en Budapest los indígenas y mestizos ecuatorianos bailaron al son de la música autóctona, organizaron campeonatos de fútbol y ecuaból, y ofrecieron frutas a la Pachamama, hicieron la pampa mesa, comieron y bebieron chicha, la bebida preparada con maíz fermentada. En esos días festivos todos se identificaron como ecuatorianos e indígenas. » (*ibid.* : 7)

En essayant de suivre la même dynamique qu'en Équateur, les *mindalaes* qui vivent à l'étranger organisent leurs fêtes traditionnelles à travers la création d'associations¹⁵⁹. Des fois, ils réussissent même à avoir des subventions de la part des consulats équatoriens ou des municipalités de leur lieu de résidence¹⁶⁰. Dans ces fêtes s'organisent des concerts de groupes de musique *Runa*, souvent devenus connus en étant eux-mêmes *mindalaes* dans chacune de ces villes du monde entier.



Fig. 43 – Recueil de prospectus officiels pour l'Inti Raymi, issus des associations de migrants Kichwa-Otavalo dans diverses villes du monde.

¹⁵⁹ Depuis 2016, chaque mois de juin je reçois une invitation pour fêter l'Inti Raymi avec la communauté Kichwa de Paris. En 2018 il fut organisé par l'association *Mashikunas Ec* avec le soutien de l'Ambassade de l'Équateur.

¹⁶⁰ Voir fig. 43

2. Se construire/déconstruire à travers la musique

Durant mon entretien avec Chopin Thermes en 2016, il m’a avisé que le peuple Kichwa de la vallée d’Imbabura passait par une « crise d’identité » qui se serait déclenchée depuis les années 2000. Chopin attribue cette crise à l’arrivée abrupte de la modernité avec l’urbanisation, qui aurait généré une perte progressive de certaines pratiques locales (surtout de la langue vernaculaire). Lui –qui a connu la vie et les musiques des *Runas* dans la vallée en 1970 et 1980– parle avec un air affligé de cette époque « plus simple et organique » qui n’est plus, comme en voulant revenir en arrière.

De nos jours les *Taytas* et *Mamas* portent un regard critique envers les nouvelles formes musicales et dansées qui pullulent. Or, il semblerait que les anciens aient du mal à se repositionner dans leurs années de jeunesse, où –eux aussi– ont participé à des processus de modernisation propres à leurs époques. Cette évolution –qui fut, qui est et qui sera également musicale– change de codes depuis presque quarante ans.

À ce propos, Tayta Shairy Quimbo a parlé des « premières modifications » qu’aurait subi le traditionnel *sanjuanito otavaleño*, lorsque les groupes Bolivia Manta (basés à Paris) et Ñanda Mañachi ont collaboré sortant l’incontournable morceau « *Ñuca Llacta* » (1983. *Churay Churay* !, LP) :

[Ellos] modificaron la cadencia musical y el ritmo del *sanjuanito* haciendo que sea una música más dinámica, más rápida. El *sanjuanito* original era más lentito, más armonioso. Pero ¿quién podía oponerse? ¿quién podía decir que eso estaba mal hecho?. Toda la corriente –la motivación de la juventud– fue prácticamente arrasando todo lo que existía como vestigio tradicional, ancestral.

Todo cambio tiene sus grandes desafíos, es necesario aceptar el cambio. Porque si no lo aceptamos, igual ese cambio se va a operar y yo no puedo quedarme a la saga de todo ese proceso de cambio. (Séminaire 2019)

Je reviens sur la citation précédente en signalant le rôle des jeunes générations. Dans ce panorama « global-local/culture dominante-culture dominée », les *wampras* sont en constante négociation entre ce qu’il faudrait revendiquer comme propre à leur culture et ce qui viens d’ailleurs mais qu’ils voudraient intégrer.

Sumay Cachimuel –ayant vécu une partie importante de son enfance aux EEUU– me confiait, en porte-parole de la jeunesse locale :

Por la raíz histórica que tenemos, de rechazo, de bloqueo, de racismo, de exclusión. Entonces nosotros siempre hablamos de eso, de amor y separación. Siempre ligado. Históricamente todo se va uniendo, y somos el fruto de eso. Como jóvenes somos frutos de toda esa hibridación, entre lo tradicional y lo de afuera. (Entretien 2016)

Faisant référence à cette situation, Wibbelsman parle –elle aussi– d’une « crise des jeunes Otavalos » qui se situerait « entre des attentes internationales et des obligations locales » (2009 : 132). Elle précise même que l’origine de la crise viendrait du fait que « les jeunes sont pris dans un tourbillon de changements dramatiques, de flux transnationaux, de mondialisation de la migration, de multiculturalisme, de multilinguisme, d’innovation, d’héritages coloniaux, de modernité, d’inégalités, de racisme et d’opportunités » (*ibid.* : 133. TPA).

N’est-il pas ironique que ce soit justement à partir de cette crise que commence une explosion inouïe dans la production de musiques *Runa* ? Qu’en est-il donc de toutes ces nouvelles musiques qui ne cessent d’apparaître depuis et qui ont souvent été mises en marge par des *mestizos*, des *blancos* et même par certains *Runas* ? N’est-il pas une urgence de les légitimer –à travers l’ethnomusicologie– comme un vaste sujet d’étude ?

« Travailler sur les musiques actuelles, les ‘jeunes musiques’, ce n’est pas nier l’importance de leur histoire, mais aborder les sociétés trop souvent caractérisées comme ‘exotiques’, ‘sous-développées’ ou ‘en voie de développement’, en leur faisant un crédit égal à celui fait par les ethnologues ou les sociologues aux sociétés occidentales : celui d’être des sociétés contemporaines, même si cette contemporanéité se décline différemment dans les deux cas. » (Julien Mallet 2009 : 9-10)

Suivant les mots de l’ethnomusicologue Julien Mallet –dans son ouvrage dédié à la musique tsapiky de Madagascar–, je suis persuadé que « dans une situation de crise, au-delà des contraintes mondiales, étatiques, matérielles et vitales » la musique *Runa* « en tant que musique moderne participe de la construction de liens sociaux relativement autonomes et produit du sens grâce à une articulation qui lui est propre entre le passé, le présent et l’avenir » (*ibid.* 2009 : 13). Dans la vallée d’Imbabura, l’urbanisation –en tant que processus social–, « se trouve encouragée par la création d’identités culturelles nouvelles. En situation de mutation, l’identité est dynamique et les gens manipulent ses symboles afin de définir ce qu’ils sont, ce qu’ils ne sont pas et ce qu’ils veulent être » (Berreman cité par Mallet 2009 : 15).

Pour mes analyses finales, je prendrais donc les « *jeunes musiques* » des *Runas* comme ce symbole qui pourrait leur permettre de parcourir ces processus identitaires passés et présents, qui construisent leur avenir.

2.1 Musiques en fusion

Afin de pouvoir approfondir une analyse révélant des changements sociaux et de la mise en fusion des musiques *Runa*, je prendrais comme jalon historique de départ la diffusion –en 1970– de la célèbre chanson « *El Cóndor Pasa* » par le duo d'étatsuniens Paul Simon et Arthur Garfunkel. Comme je l'explique brièvement dans la page 37 de cette étude, ce *hit* international –qui est une réinterprétation d'une mélodie provenant d'une communauté autochtone des Andes péruviens– fut l'un des premiers succès commerciaux de la World Music (WM) ou World Beat. À l'époque, ce label en gestation –et qui a été depuis source de multiples controverses légales et académiques– a ouvert les portes vers une commercialisation « codée à l'occidentale » de plusieurs musiques de tradition orale, auparavant marginalisées.

Mon intérêt ici n'est pas de retracer les va-et-vient de cette controverse, mais de signaler que le succès de cette mélodie a consacré la popularisation de la « musique andine » (jusque-là mal appelée « musique Inca ») sur la scène internationale, ce qui aura une répercussion immédiate dans la Vallée d'Imbabura.

Le fait de parler de la WM a –pour moi– un sens déontologique vis-à-vis de la manière dont les *Runas* définissent ou classent leurs musiques entre eux et avec les autres. Beaucoup de musiciens *Runa* –qui ont produit des disques entre 1970 et 2000– ont profité aisément de cette labélisation (Folk/traditionnel + fusion = WM). L'absence d'une structure de marché à Otavalo, et leur marginalisation culturelle, ne leur permettait pas même de légitimer une catégorie musicale propre à leur culture. Ainsi, toute la musique *Runa*, aurait bien pu être une « World Music ». Or –tout en constatant son ambiguïté–, je place en définitive la WM comme « un label commercial qui sert à classer un produit », et ce produit « intéresse à ce titre les producteurs, les diffuseurs, des publics, des musiciens et certains journalistes » (Mallet 2002 : 1) d'une réalité qui n'est pas tout à fait pertinente à mon cas d'étude.

Certes les analyses suivantes montreront des changements de fond et de forme concernant leurs productions musicales –causes du dialogue avec ce monde moderne, extérieur, occidental–. Dans ces processus vont notamment s'opérer des faits historiques, des jalons musicaux, des

influences et des inspirations toujours produites dans le local¹⁶¹. Cependant, tout en saluant leur discours revendicatif, je défends que les processus évolutifs de création –dont les jeunes musiques *Runa* en résultent–, ne furent et ne seront jamais que le simple produit d’une « World Music ».



Fig. 44 – Chronologie de jalons musicaux qui ont contribué à l'évolution esthétique de la musique Runa depuis 1970

En prenant le schéma précédent comme hypothèse, je propose des jalons musicaux qui déterminent historiquement l'instauration d'un modèle –dans ce cas ce serait la *música raíz*–, et l'évolution dans le temps d'autres événements de création musicale (desquels en résultent des nouveaux genres ou styles). Pour soutenir ce procédé d'analyse je cite Emmanuelle Olivier qui –en se référant aux processus de création de pièces musicales– incite à la réflexion sur « la question plus générale de l'écart qui se creuse par rapport aux sources, allant du relookage (notamment technologique) qui colle à l'air du temps à une transformation plus radicale pouvant conduire à la « distorsion du modèle » (Amselle, 2008), voire à la création d'un nouveau genre ou d'un nouveau style » (2014 : 12).

D'après mes analyses sur la production phonographique locale depuis 1970, de mon ample connaissance des groupes locaux, du type de musique qu'ils produisent et de leurs *llaktas* d'origine, j'ai pu constater la manière dont ces musiques interagissent, entrant en fusion.

¹⁶¹ Voir fig. 44

Dans le cas des jeunes musiques *Runa*, je distingue deux tendances claires. La première part de la base des groupes de *música raíz*, tels Conjunto Peguche ou Ñanda Mañachi ; et, la deuxième, est celle qui correspond aux « expressions technoculturelles » et autres musiques commerciales¹⁶².

Dans le premier cas, je constate une fusion de certains genres coloniaux avec des styles allant du *rock* au *reggae*, du *jazz* au *hip-hop*, en passant par l'incorporation de procédés harmoniques typiques de l'école moderne occidentale. On utilise la musique rituelle andine, en l'adaptant aux formats instrumentaux synthétisés et aux effets électroacoustiques. En plus, ces musiques seront d'avantage chantées en *Runa shimi*, consolidant ainsi une forte revendication linguistique (voir annexe A.1, clips 1, 2, et 3). D'autres genres précolombiens sont d'avantage préservés des fusions en vue de leur caractère organique (*ibid.* clips 5, 6, et 7).

Dans les tendances commerciales et technoculturelles, cependant, le rythme binaire est accentué par une homogénéisation stylistique qui s'est implantée avec l'ajout de la boîte à rythmes, caractéristique du genre *tecnocumbia* (vastement répandu en Amérique du Sud). Les textes –souvent chantés en espagnol et seulement des fois en langue vernaculaire– parlent de manière assez ringarde d'histoires coquines, des aléas de la vie rurale ou des nostalgies des migrants (*ibid.* clips 4 et 8).

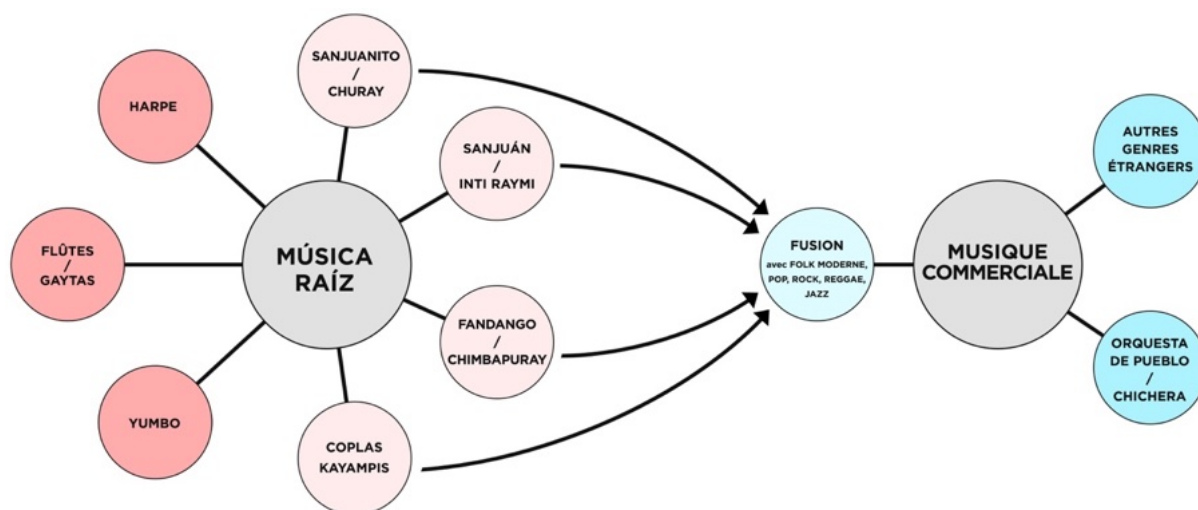


Fig. 45 – Fusions musicales issues de l'interaction entre músicas raíz et musiques commerciales

¹⁶² Voir fig. 45

Je ne m’attarderais pas sur chaque fusion résultante du mélange de ces musiques –le nombre étant trop important–. Or, je tiens à conclure cette partie montrant la manière dont les *Runas* réussissent à construire des discours plus ou moins flexibles sur leurs musiques –en dépendant de leur caractère d’origine–, tout en profitant de ceux-ci pour se reconstruire eux mêmes.

Résinifier la musique rituelle

À partir des premiers enregistrements phonographiques faits par les groupes de musique *Runa*, apparaît l’intention de donner une nouvelle fonction aux musiques rituelles des communautés : reprise des *tunos* les plus typiques de chaque célébration, les reconfigurant dans des nouveaux formats sonores reproductibles. Cette capture des musiques qui n’existaient que dans la performance rituelle, leur offre un nouvel espace non-rituel d’existence. Celui-ci touche les formes de reproduction musicale tant par le biais d’un dispositif d’amplification que par le biais des performances scéniques –les concerts–.

Jesús Bonilla –qui fonde le groupe Humazapas en 2012 tout en étant étudiant de production musicale à l’U.S.F.Q– m’explique la manière dont lui et ses camarades travaillent leurs créations musicales. Suivant une méthodologie ethnographique, ils passent toujours par le contact avec les musiciens de *música raíz* dans certaines *llaktas* de la vallée. Après, se produit une réinterprétation des répertoires rituels recueillis. En les adaptant à un format instrumental qu’enrichisse une performance scénique, leur but final est de participer à la sauvegarde de ces musiques qui seraient en « voies de disparition ».

(...) nosotros tocamos esa música, pero ya no en un contexto ritual. Como que le liberamos de un lugar que estaba siempre ahí. Por ejemplo, una música se toca en un velorio, y después de esa muerte no se toca [más], pero esas melodías muchas veces por ese tipo de razones, se iban perdiendo. Entonces nosotros hemos llevado la música ritual al escenario. (Entretien 2016)

Ainsi, l’idée de « libérer » la musique de son caractère purement rituel pour la rendre « plus accessible », s’établit comme bannière de nombreux musiciens et producteurs qui portent un engagement auprès de la revendication culturelle Kichwa. Cette manière de récupérer (sauvegarder) les formes musicales et dansées –en les décontextualisant de leur formalisme rituel en les diffusant au large– contribue à l’« *empoderamiento* » culturel.

Les niveaux d'influences, dont témoignent les jeunes musiques *Runa*, se présentent sur deux dimensions.

Le premier provient de l'ensemble d'outils issus de l'expérience des musiciens *mindalaes* à l'étranger : i.) le changement de pulsations rythmiques vers un format homogène d'avantage binaire ; ii.) l'introduction d'instruments tels la guitare et la basse électrique, le synthétiseur ou la batterie ; et iii.) l'adaptation des musiques aux normes commerciales (format court, 2-4min.). Ces outils ont été appliqués dans toutes les productions phonographiques qui ont vu le jour dans les studios d'enregistrement des villes comme Paris, Barcelone et Boston¹⁶³. Cette première dimension est celle d'une adaptation du local aux influences extérieures.

En deuxième se trouvent des influences qui –venant de l'extérieur– se sont adaptées à la réalité locale, aux processus identitaires et aux procédées de création des Kichwas *imbabureños*. Selon nombre de mes interlocuteurs, l'une des influences majeures –pour une partie importante de musiciens *Runa*– fut la sortie en 1993 des albums–concept *Zig Zag I* et *II* du groupe italien Trencito de los Andes¹⁶⁴. Beaucoup d'entre eux considèrent ce double–album comme une œuvre d'art qui sers comme source d'inspiration pour réussir ce qui devrait être une « bonne » fusion de leur musique. La chanson « ¡Huambrarap! » fut particulièrement importante. Les paroles (un mélange entre l'espagnol et le *Runa shimi*), accompagnées d'une musique qu'amalgame une ligne de basse électrique *funk* avec une batterie syncopé et un *bandolín* –qui superpose une

¹⁶³ Je prends comme exemple trois LPs capitaux pour l'évolution stylistique dans la production musicale faite à l'étranger par des musiciens *mindalaes* :

1983. *Churay Churay !*. Bolivia Manta & Ñanda Mañachi, AUVIDIS (Paris, France)

1987. *Cielo Rosa*. Charijayac, ECB Records (Barcelone, Espagne)

1993. *500 years*. Yarina, Sound Station Studio (Boston, EEUU)

¹⁶⁴ Ce groupe est formé en 1974 à Rome (Italie) par les frères Felice et Raffaele Clemente. Fascinés par la musique des Andes ils commencent une aventure musicale qui les a amené visiter une grande partie du couloir pan-Andin. Ils sont auteurs d'une production phonographique féconde, avec 21 éditions entre 1983 et nos jours. Trois de ces éditions se sont directement inspirées des musiques originaires des Andes équatoriens, étant *Zig Zag I* et *II* une œuvre entièrement consacrée à la culture musicale des Kichwas de la vallée d'Imbabura. D'une finesse rare, ce travail prolix -de production et de fusion des musiques autochtones avec diverses sonorités étrangères- génère une admiration inouïe chez les *Runa*.

mélodie « traditionnelle » *otavaleña*— sont le premier échantillon qui fera proliférer le *hip-hop Runa* plus d'une dizaine d'années plus tard avec le *hit* « *Katary* » du groupe Los Nin.

Autre fait non négligeable qui aurait influencé l'ensemble des productions musicales locales depuis, serait le succès qu'aura à Imbabura le travail de David West. Ce jeune *Runa-mestizo*, vécu son adolescence au Canada et s'est formé à la guitare électrique devenant un prodige de styles à la mode en Amérique du Nord : *rock, blues, jazz*, etc. Après avoir voyagé par le Canada et les EEUU —en faisant la *manga*, au début des années 1990—, il reviens s'installer en Équateur et sors en 1997 —avec Luis Humberto 'Maldi' Gramal (directeur du groupe Winiaypa) et Shairy Cotacachi (directeur du groupe Charijayac)— l'album *Cuatro direcciones* sous le nom du groupe Jailli. Dans cette production phonographique, la chanson « *Dulce XXX* » deviendra un *hit* local, générant grande perplexité, notamment chez les jeunes Otavalos. Cela s'explique par le placement de la guitare électrique comme instrument principal. Ici, elle joue sur un mélange d'harmonies typiquement propres au *sanjuanito* traditionnel (guitare acoustique + *bandolín*) en insérant des accords de style *reggae* avec des solos virtuoses propres au *blues*.

Cette même esthétique musicale on la retrouve quelques années plus tard lorsque la chanson de revendication *indígena* « *Daqui Lema* » —qu'il jouera avec Winiaypa— fera sensation. Celle-ci sera même utilisée pour le premier vidéoclip d'une jeune musique *Runa*¹⁶⁵.

Tel est l'avis de nombreux musiciens qui le voient comme une influence, ou —dans le cas de Francisco Maldonado—, une inspiration à suivre :

David West es único en su modo de interpretar. Estamos hablando de algo que ha influenciado en general. Como estilo... Sería sabroso, sería interesante la música si todo lo influenciara él... Lo que sí, ha inspirado. Una cosa es inspirar y otra cosa es influenciar. Yo como moda califico de esto de los chicos *Churay*, y como inspiración para entrar a mezclar sonidos o nuevas cosas con guitarra eléctrica, David West. (...) Entonces, eso es. David West más bien fue una inspiración contemporánea de qué se puede hacer con la música.

Quand Maldonado se réfère à la mode, je ne peux que constater ses mots et signalant que depuis l'essor du numérique, les RRSS et les vidéoclips, certains groupes —tels *Churay*, *Takisay* ou *Los Amigos Millonarios*— ont percé le marché local, mettant en vogue des *músicas raíz* aux sonorités modernes : *sanjuanitos, fandangos* et *coplas*.

¹⁶⁵ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=ZCpbkQfvnmo> (consulté le 02 aout 2019)

La remarquable panoplie de projets musicaux locaux, est en pleine expansion à Imbabura. Il y en a, tout simplement, « pour tous les goûts ». Or, ce qui me semble intéressant c'est que, bien que toutes ces amalgames musicaux répondent –à première vue– au schéma de consommation typique du marché du disque et du spectacle, il existe un complexe système d'évaluation propre aux *Runas*, qui les fait converger dans leurs processus identitaires.

Ainsi, tous les musiciens sont plus ou moins conscients du fait que, du moment que leurs créations musicales ne transmettent pas des valeurs du *Runa Kawsay* (au moins une), ces musiques ne transcenderont pas.

Ce lien intrinsèque entre musique et héritage culturel, je le vois comme primordial. Notamment lorsque les musiciens *Runa* proposent leurs créations phonographiques et audiovisuelles à la communauté. L'exercice de mélanger les « mélodies des anciens » à certains genres et styles étrangers « modernes » et compatibles, devient la base pour véhiculer –plus amplement– ces musiques qui contiennent des forts éléments d'identité :

Nosotros hemos descubierto que los jóvenes para que se empoderen se los debe llamar de otra manera. Ponte la música de Los Nin es buena (...) y los indígenas se sienten representados con ese tipo de hip-hop, les gusta, se mete charango y se mete todo. También es una forma de que la gente se vaya empoderando y sienta cariño por lo que les pertenece.¹⁶⁶

J'en conclut que cet *empoderamiento* –dont parle Jesús–, serait l'un de moyens fondamentaux de convergence face à la crise identitaire citée auparavant par Chopin Thermes.

Comme l'explique par la suite Juan Carlos Lema, actuellement ce sont les jeunes artistes qui –grâce à leurs connaissances technologiques et leurs fusions musicales– vont inciter la communauté à la sauvegarde de leur culture *indígena* :

Yo creo que hay como un relevo generacional en la parte de los artistas. Se nota cada vez más la presencia de unos artistas más jóvenes que ya están metidos en todos los hábitos de comunicación (...). Hay mucha gente que hace una canción, luego quiere hacer un video enseguida y quiere viralizarlo. Les ha ido súper bien. Hay mucha gente que hace diferentes géneros, no solamente tradicional, pero son Kichwas. Son compañeros Kichwas que hacen hip-hop, hacen reguetón, hacen bomba. Creo que hay una generación joven que está como empezando a revindicar el idioma (...). Ellos están abanderando realmente la importancia de esto.

¹⁶⁶ Jesús Bonilla, entretien 2016.

2.2 Réinventer la tradition. La musique, un continuum...

Pour la dernière partie de ce travail j'invite précisément à réfléchir la création musicale *Runa* comme un moyen de réinventer leur discours sur l'identité et la « tradition ». En faisant allusion à certains groupes culturellement engagés, Wibbelsman précise que leurs musiques et leur message « parlent de pratique, de mémoire, d'expérience vécue, de définition du sens, de tradition orale et d'action collective aux identités émergentes ainsi qu'aux anciennes communautés Andines » (Wibbelsman 2018 : 129. TPA). L'identité *indígena* s'est nourrie de ces nouveaux processus de création musicale, permettant ainsi une diffusion plus large et sa commercialisation. Cette culture –jusqu'à récemment dominée et marginalisée– est maintenant porteuse d'initiatives d'émancipation. Dans son autonomie, elle est revalorisée et même légitimée, devenant un produit commercial global grâce aux médias numériques. De ce fait, elle témoigne des changements demandés par l'arène globale, où la communauté (l'*ayllu*, la *llakta*) rejette le danger de l'homogénéisation par le retour aux valeurs du *Runa Kawsay*.

La compréhension de la musique des *Runas*, non pas comme un *status quo* mais comme une entité organique en constante évolution, je la retrouve dans la « *raíz* » de la « *cosmovisión* » Kichwa. Cette interprétation cyclique, de continuum, correspond à ce que Tayta Katza Cachiguango appelle le « *Pachakutin* » (où *Pacha* = espace-temps cyclique et *kutin* = retour aux sources). Cette notion désigne « le retour éternel des temps, c'est-à-dire que ce qu'il était dans le passé le sera à nouveau dans le futur. Or, ce qui est cyclique n'est pas un cercle vicieux sans issue, au contraire, ce qu'il était autrefois ne sera plus tout à fait pareil dans l'avenir, mais sera différent » (2006 : 68. TPE).

La vallée d'Imbabura est une terre où tout évolue rapidement et les pratiques d'aujourd'hui correspondent aux temps modernes. Ceci implique que le peuple Kichwa cherche à survivre face aux changements de l'époque, en étant capables de maintenir leurs racines tout en faisant pousser des nouvelles. Autrement dit, s'opère –de leur part– une mise à jour constante de la culture et les discours sur la tradition.

Pour mon analyse finale –tout en plaçant la musique au centre de cette quête– ce sera par le biais des témoignages de mes interlocuteurs que j'aborderais les quatre étapes du cycle de *Pachakutin* : revendication, récupération, revitalisation et retour des sources.

I. Revendication

Pour cette première étape, je fais le lien historique avec le vécu d'avant le *Levantamiento Indígena*. Comme je l'ai démontré tout au long de cette étude, l'ensemble de projets d'expression culturelle qu'ont vu le jour au levant de l'an 1990 se sont placés dans la revendication de la culture *indígena* –encore marginalisée par les classes dominantes *blanco-mestizas* et l'État–. Les branches politiques et visibles de ce mouvement –la FICI, la CONAIE– ont été porte-paroles de la lutte pour les droits des *indígenas*, au sens large.

Dans les coulisses de ce processus –qu'aboutit dans la révolution de 1990–, les détenteurs et transmetteurs du patrimoine culturel –musical et dansé– ont, eux, porté une lutte conjoncturelle en le positionnant d'égal à égal dans des prestigieux espaces de la culture occidentale (Cf. Jesús Pichamba 1^{er} prix OFI ; Conjunto Peguche à l'Expo. Universelle 1992 ; Yarina prix NAMMY 2004, etc.). À propos de la revalorisation de leur musique, Túpac Lema me confiait :

Nuestra música ha sido marginada, ha sido desconsiderada, ha sido tomada y puesta al ultimo siempre. ¿Por qué? Porque viene de una clase social popular, indígena. Entonces aquí la academia, las elites musicales, cuando te hablan de música y se topan con la nuestra te dicen : “esa música no tiene técnica, es una música desafinada, una música en la que los violinistas no tiene técnica”. Ha sido apreciada desde esa perspectiva, y yo creo que ahora está surgiendo como un sentimiento diferente de los *Runas*. En algunos, los que estamos tratando de reposicionar nuestra música, digámoslo así. Y de que por fin pueda entrar realmente en la conciencia [de la gente].

(Entretien 2016)

De la même manière que le fait Túpac Lema, une poignée de musiciens sélects travaillent dans la création d'espaces et d'outils pour le développement autonome et responsable de leurs expressions culturelles. Actuellement, les Kichwas d'Imbabura produisent localement leurs musiques, avec les mêmes matériaux utilisés dans les grandes capitales du monde.

Certaines de ces musiques portent un type d'engagement culturel, d'autres s'accouplent simplement au modèle commercial des nouveaux médias. Quoi qu'il en soit, l'idée des *Runas* de générer une conscience qualitative de ces musiques chez leurs semblables, cherche à leur donner les outils nécessaires pour les juger d'eux-mêmes.

II. Récupération

L'album « 500 years » de Yarina fait allusion au l'anniversaire des 500 ans de soumission des autochtones face aux colons et républicains –commémoré en 1992–. Il est vrai que les autochtones américains ont été asservis et maltraités par les *conquistadores*. Ils ont été surtout exploités et pillés, non seulement de leurs ressources naturelles, mais aussi de leur culture. Or, –surement sous-estimés– les autochtones n'ont jamais laissé qu'elle disparaisse. Là où des choses se sont perdues, d'autres sont apparues. Cette récupération –moi– je se l'adjuge à la longue résistance des opprimés.

Dans le cas des *Runas*, ce processus de résilience a eu un dénouement quelque peu ironique. Leur singulière relation avec le commerce à l'international, le développement urbain de la ville d'Otavallo, et sa grande attirance touristique a fait que la récupération de leur culture « ancestrale » réponde aussi aux attentes d'un monde capitaliste aux valeurs souvent incompatibles. Apparaît ainsi un regard critique qui dit qu'alors que le peuple Kichwa a réussi à récupérer une place libre, autonome et politiquement influente, certains *Runas* auraient oublié d'où viennent leurs valeurs.

A ce propos, je cite Taki Amaru, jeune rappeuse du groupe MafiAndina. Devenue célèbre et respectée dans la scène locale, elle est porteuse d'un message de récupération culturelle :

Aquí también hay un tema muy fuerte con el dinero... Sobre todo los *Runas* de acá de Imbabura, que han dejado sus vidas por la plata, ya todo es pura pinta... O sea, súper *wallka*, súper *anaku*, súper limpios. Pueden hablar kichwa pero ya nadie ara la tierra. Entonces eso hay que fortalecer, hay que ser completos.

(...)

Yo siento que –como *Runa*– el arte es algo que está en la cotidianidad. Y lo ha estado tanto que se perdió, cruzó el límite de lo que es cotidiano y lo que es artístico. (Séminaire 2019)

Quand Taki dit que l'art se trouve dans les activités du quotidien, elle parle d'un quotidien propre à la réalité de l'avant-urbanisation, de la vie dans la *llakta*. Selon ce discours qui prends de l'ampleur, ce qu'il est donc à récupérer ce seraient les valeurs qu'on trouve dans les coins profonds des communautés rurales, où vibrent naturellement l'ensemble de notions qu'impliquent l'essence de la *cosmovisión andina* et que j'ai précédemment présenté : l'*ayllu*, le *Runa Kawsay*, le *Sumak kawsay* (Cf. p. 42), le *Llakta pura* (Cf. p. 87).

Túpac Lema remarque l'importance de récupérer la valeur du message à transmettre à travers la musique. Celui-ci doit être « responsable » et représenter les valeurs culturelles qui se trouvent au cœur de la vie en communauté :

(...) Yo lo que creo profundamente es en el mensaje –la palabra–. El único instrumento que en la música puede dar una palabra es la voz. Entonces si ese mensaje no tiene una responsabilidad o un sentido concreto... o si no hablan con un poco más de propiedad al dar el mensaje, yo siento que es un trabajo muy plástico, desechable. No está transmitiendo el verdadero mensaje de los valores culturales que existen en nuestro pueblo Kichwa. Y estos valores están mas arraigados y más solidos en la ruralidad. (Entretien 2016]

Or, face à cette opposition –qu'implique des confrontations entre le rural et l'urbain, mais aussi entre les détenteurs de la tradition et les nouvelles générations–, il ne suffit pas de seulement récupérer ces valeurs. Il faut par la suite les revitaliser et les renforcer.

III. Revitalisation

L'appropriation des outils technologiques de l'ère du numérique au service de la revitalisation de la culture *Runa*, exige de leur part un engagement auprès de l'ensemble d'éléments identitaires qui les appartiennent.

La musique est un véhicule prioritaire de transmission car elle est –en ce sens– un récipient à contenu holistique. Autrement dit, par son biais peuvent être transmis des messages revitalisant la langue vernaculaire, le mode de vie communautaire, la *cosmovisión* et les traditions. Pour ce faire le *Runa* doit passer par un processus d'appropriation de sa culture en s'en sentir fier :

Dejamos de hablar del folklor... los *wampras* están cada vez hablando más de música kichwa, de danza kichwa, de poesía kichwa. Y lo están diciendo con orgullo. Aunque todavía haga falta el contenido. Pero ya en el discurso, empieza el apropiamiento de los cosas.¹⁶⁷

Ainsi, du moment que le message est « conscient » et fier de son origine, la méthode choisie et la forme qu'elle prenne peut-être aussi diverse que le sont les différentes modes qui viennent des cultures étrangères. Le reniement de certains *Runas* plus « conservateurs » –par peur du

¹⁶⁷ Juan Carlos Lema, entretien 2016.

changement— est inévitable. Cependant j’ai déjà donné des exemples montrant que ce n’est qu’en s’adaptant aux nouvelles formes d’expression culturelle que ceux-ci ont pu dépasser ce qui longtemps fut inconnu et marginal.

Loli Maiwa reviens sur l’importance du renforcement de la langue vernaculaire. Le faire à travers des productions musicales —qu’elles soient de *raíz* ou des fusions—, est un moyen qui a aidé à lui redonner une valeur là où elle l’avait perdu. Les jeunes générations, victimes d’une perte progressive significative de leur langue¹⁶⁸, la récupèrent grâce aux *hits* diffusés dans les médias et les RRSS, et revitalisent son usage en participant activement à la création de nouvelles musiques avec des paroles en *Runa shimi* :

De alguna manera me parece que la nueva idea de los muchachos es ir retomando el idioma, pero haciéndolo a través de la música. Y tú sabes que hasta las tablas de multiplicar te puedes aprender con música. Entonces hacerlo una música, rapearlo en Kichwa, a alguien le va a gustar. Alguien va a seguir eso. Alguien va a tratar de aprender o cantarlo sin saber y luego va a decir : “pero ¿qué estoy diciendo?”, y va a haber esa intención de aprender. Hay músicas, hay unas baladas románticas en Kichwa... Conozco otro artista que lo hace así. Entonces, imagínate a alguien dedicar esa canción y por lo menos va a investigar, va a buscar, porque hay canciones que han llegado a la radio tan románticas, tan bonitas, en Kichwa. Entonces balada en Kichwa, ¡bien pues! una cumbia en Kichwa, ¡bien pues!... un hip-hop en Kichwa... Muchos renegarán porque dirán que están desviando la música, pero me parece interesante porque por medio de esto los jóvenes van a empezar a interesarse por la música, por el idioma. Se le da más valor, porque muchos como que : “no, que vergüenza el Kichwa”... Entonces cuando ya te pones a cantar en Kichwa, te llena. Cuando estas de espectador, la sientes y cantas y alzas las manos y te entran las ganas de aprender, de conocer. (Entretien 2016)

Je constate cette revitalisation par la popularité des festivités traditionnelles. La participation à ces célébrations grandit, et les participants sont de plus en plus divers. On voit de plus en plus de *wampras* partageant avec des *Taytas* et *Mamas*, tous sortis scintiller leur *churana* en jouant et dansant des *tunus* traditionnels avec fierté.

Mais ceci ne reste pas une situation exclusive des fêtes rituelles. L’exercice de revitalisation de la culture est maintenant engagé dans une multitude d’organismes plus ou moins institutionnels qui tiennent comme but de regagner les espaces nécessaires pour assurer un retour de la culture.

¹⁶⁸ Comme conséquence de la marginalisation historique de la culture *indígena* venant des *blancos-mestizos*.

IV. Retour de la culture

L'étape finale du *Pachakutin* est celle de l'incorporation totale des processus passés, en créant un présent nouveau et une voie vers l'avenir. C'est le retour de la culture.

Dans le présent, certes le courant homogénéisant de la globalisation est source d'une quantité accablante de productions musicales qui remplissent les boutiques pirates, les RRSS et les émissions radio. La tendance indique que l'*indígena* instruit –à différence de celui non formé– va en juger une partie comme un produit « plastique », un « jetable » incapable d'intégrer le cycle. À l'opposé, l'autre partie sera considérée comme une œuvre porteuse d'un message « responsable », de portée horizontale sur l'espace-temps. Or, du moment que cette musique est jouée et enregistrée par des *Runas*, elle devient –elle-même– une musique *Runa*.

Ce système d'évaluation serait-il suffisamment légitime pour statuer que l'une de ces musiques serait plus ou moins *Runa* que l'autre ?

Personnellement je ne le pense pas, mais c'est encore une question qui passe par l'esprit de plusieurs de mes interlocuteurs à Imbabura.

Ainsi, ce qui pourrait paraître une limite, ne l'est pas vraiment. Comme je l'ai expliqué bien avant, pour se reconstruire, le discours identitaire des Kichwa est en constante redéfinition. Du coup, la musique en tant que mobile de ces processus est également agent de consensus.

L'anecdote suivante révèle justement cette négociation qui surgit d'une jeune musique *Runa* qui permet le dialogue entre le passé, le présent et le futur :

Hace unos meses hubo un evento cerca de la Plaza de Ponchos. Cuando presentan a MafiAndina veo que los más jóvenes estaban atentos porque ella es guapa, pero los mayores estaban totalmente despechados, preguntándose '¿y ahora, para qué saldría?'. Y estaban ahí caminando con la familia, buscando dónde poner la mirada. De pronto empieza la presentación de Taki, y los *taytakus*, ya de edad viendo la Plaza de Ponchos tal vez con nostalgia. Poco a poco comienzan a voltear su mirada y a poner atención a lo que estaba cantando Taki. Entonces yo quedo atento con la cara que van a poner esas personas, mujeres y hombres de edad. Y de repente los veo moverse al ritmo de la música, me acerco un poquito más y les escucho : "*Ari, ari... shinami...*". ¡Éxito pues! Esa es una de las llaves para entrar, estar conectado con el pasado, el presente y el futuro.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Francisco Maldonado, séminaire 2019.

Cette anecdote démontre comment une musique qui rompt avec les codes esthétiques « traditionnels » –en l’occurrence venant d’une jeune rappeuse engagée auprès de la culture et le féminisme– gagne sa légitimité de manière transversale sans se soucier des dichotomies socio-culturelles.

Comme celle-ci il y a bien d’autres anecdotes qui mettent en évidence ce même genre de rapports, par le biais d’une ou d’une autre musique *Runa*. Faute de temps d’y approfondir, voici un terrain prometteur à aborder par des disciplines telles l’anthropologie et l’ethnomusicologie.

En conclusion, je cite Wibbelsman qui –dans sa dernière publication sur la *cosmovisión andina* et le *hip-hop* des Kichwa-Otavalos– décrit avec précision les bases de cette nouvelle identité :

Ils ont décrit leur vision de cette nouvelle identité comme un contexte dans lequel chaque personne serait libre d’apprécier ce qu’elle était, exempte des cadres ethniques qui, selon eux, ont divisé les gens et occulté les inégalités de classe.

(...)

Les origines et les racines de cette nouvelle identité restent néanmoins ancrées dans les valeurs et les épistémologies autochtones, et plus particulièrement dans l’oscillation temporo-spatiale qui permet d’entrevoir les liens entre l’avenir, le passé et le présent (...) (Wibbelsman 2018 : 133-134)

Une identité –propre à notre ère– qu’incite le « retour de la culture » et qui –profondément enracinée aux principes du *Runa Kawsay*– trouve dans la musique, le chant et la danse les fanions primordiaux de résistance vers un avenir libre de cadres ethniques fragmentaires.



Fig. 45 – Encuentro de Cantoras - Sinchi Warmikuna. Otavalo, 2016

Conclusion

Lors de la rédaction de cette étude, les objectifs que j'avais imaginé au début ont évolué. Les buts auxquels je pensais au retour de mon premier grand voyage à Otavalo en 2016 se sont multipliés aujourd'hui. Nul doute que cela soit lié à mon investissement croissant et mon engagement personnel dans la zone « étudiée ». Tout d'abord, je pense qu'il convient de revenir à la question qui m'a invité à la réflexion. J'ai bien l'impression que le chemin parcouru à travers diverses analyses dans les quatre chapitres que comprends cette étude, permet de révéler des indices nets sur la place qu'occupe la musique dans la construction actuelle des identités individuelles et collectives des *Runa*.

En résumé, il a été constaté qu'en premier lieu, les Kicwhas d'Imbabura –mais, au large, tous les *pueblos indígenas* de l'Équateur– ont dû résister à une longue histoire de domination par diverses hégémonies culturelles. Par conséquent, en raison d'une marginalisation systémique de leur culture, l'assimilation des pratiques, la fragmentation des identités et la normalisation de la précarité ont été imprimées dans leur tissu social. Cependant, bien que ces réalités aient été aujourd'hui éradiquées institutionnellement, les conflits sociaux ont pris de nouvelles formes. Celles-ci se retrouvent dans les dichotomies du monde moderne et globalisé dans lequel nous vivons, mais aussi dans l'émergence de nouveaux espaces en tension. La situation diasporique et transnationale des *mindalaes* a généré de nouvelles élites locales et le développement accablant de l'urbanisation a opposé les *Runas* agriculteurs-artisans –qui seraient détenteurs des valeurs originelles du *Runa Kawsay*– aux citadins –qui se seraient séparés de ces valeurs, assimilant une conception de la vie à l'occidentale–.

En deuxième lieu, la place de la musique dans le noyau social est mise en lumière par l'ensemble de pratiques transversales que les acteurs sociaux opèrent par son biais. À ce propos, si on dirige le regard sous un prisme ethnomusicologique, la musique *Runa* est bel et bien un « fait musical total » (Nattiez 2004), composé d'un nombre important de conjonctures pratiques. Cette entité organique véhicule les discours des *Runa* sur les origines et la sauvegarde d'une tradition imagée, mais qui devient vraie par la transmission orale des pratiques musicales et dansées, des techniques instrumentales et la performance d'expressions culturelles dans les spectres des cérémonies rituelles (du cycle agricole et du cycle vital). De là va surgir le besoin légitime d'étudier ces musiques, pas seulement depuis l'enclos terminologique et vague de « musique andine » mais en défrichant les catégories locales qui construisent la panoplie de genres musicaux, dotés d'esthétiques et de significations diverses.

Ensuite, il est évident que cette étude n'aurait pas pu être aboutie sans passer par une immersion dans la fête d'*Inti Raymi*. Elle est, tout simplement, l'évènement le plus important et le plus attendu de l'année par les *Runas*. L'ampleur que porte cette fête en dit beaucoup sur la manière qu'elle a de s'étaler sur l'ensemble des niches sociales de la province –qu'elles soient *indígenas*, *mestizas* et même *blancas*. L'espace-temps de l'*Inti Raymi* est donc un lieu privilégié de convergences. Discours et expressions culturelles sont ici mis en pratique de manière particulière, car c'est dans cet espace de tolérance qui vont transiter les dialogues entre le traditionnel et le moderne, l'urbain et le rural, le rituel et le spectaculaire, et bien d'autres. C'est par le caractère fortement musical de cette fête que s'offre donc une opportunité non-négligeable pour l'intérêt des ethnomusicologues. Ainsi, l'importance de cette fête pour tous, faite par tous, est transcendante dans la société *Runa* car elle représente non seulement un de ses patrimoines culturels majeurs, mais elle est aussi l'espace circulaire de mise en scène de nouvelles identités *indígenas*.

Enfin, ce travail qui prône l'étude des musiques qui surgissent dans ce monde technologique et globalisé –donc de ces « jeunes musiques » dont parle Julien Mallet (et non pas des « World Music ») –, a cherché à contribuer à une mise à jour du panorama de production et de diffusion musicale de l'aire d'Otavalo et de ses environs. Ceci s'est fait, en premier, en livrant des outils, auparavant inexistants, pour mieux situer ces productions musicales. Par des méthodes de catégorisation et une mise en place cartographique, sont présentées dans cette étude des analyses qui puissent intéresser aux milieux académiques mais qui cherchent, avant tout, sa mise en service pour les intérêts des communautés *Runa* et des *pueblos indígenas* de l'Équateur

(voir annexes A.2, A3 et A4). Deuxièmement, cette étude a cherché à donner la parole aux acteurs sociaux, mes interlocuteurs, afin de légitimer l'apparition constante de nouveaux espaces, discours et pratiques. C'est ainsi qu'ont été éclairées ces nouvelles voix qui, à travers la musique, forgent des nouvelles luttes pour le maintien de leur culture et leurs identités. Là où la question du patrimoine culturel n'a du sens que pour les institutions qui en tirent parti ; là où la question de la propriété intellectuelle est restée en marge par un manque d'intérêt systémique historique ; là où la formation des jeunes esprits n'était pas considérée un droit fondamental, en perpétuant le paradigme d'analphabétisme paysan ; là où la place de la femme fut limitée par un héritage colonial à fort caractère machiste et patriarcal... Dans tous ces espaces il existe aujourd'hui une réflexion qui a d'ores et déjà changé –en partie– ces réalités, ouvrant ainsi des terrains riches pour l'intérêt des sciences humaines et sociales.

Dans l'arène du global, je ne vois pas forcément l'assimilation, l'adaptation ou l'appropriation d'éléments de culture comme une impasse homogénéisante, cristallisante et sans retour. Une partie importante des espaces gagnés par les *Runa* des débuts du XXI^e siècle sont dus à leur particulière capacité d'adaptation vis-à-vis des cultures étrangères et des nouvelles technologies. Cela dit, j'en conclus que bien que la musique ne soit pas la seule source de ces évolutions, elle en donne un témoignage unique et direct car elle est, sans doute, le véhicule préféré des discours revendicatifs du peuple *Runa*. Des discours qu'aujourd'hui, plus que jamais, sont les leurs et sont diffusés, à travers nos divers dispositifs numériques, dans le monde entier.

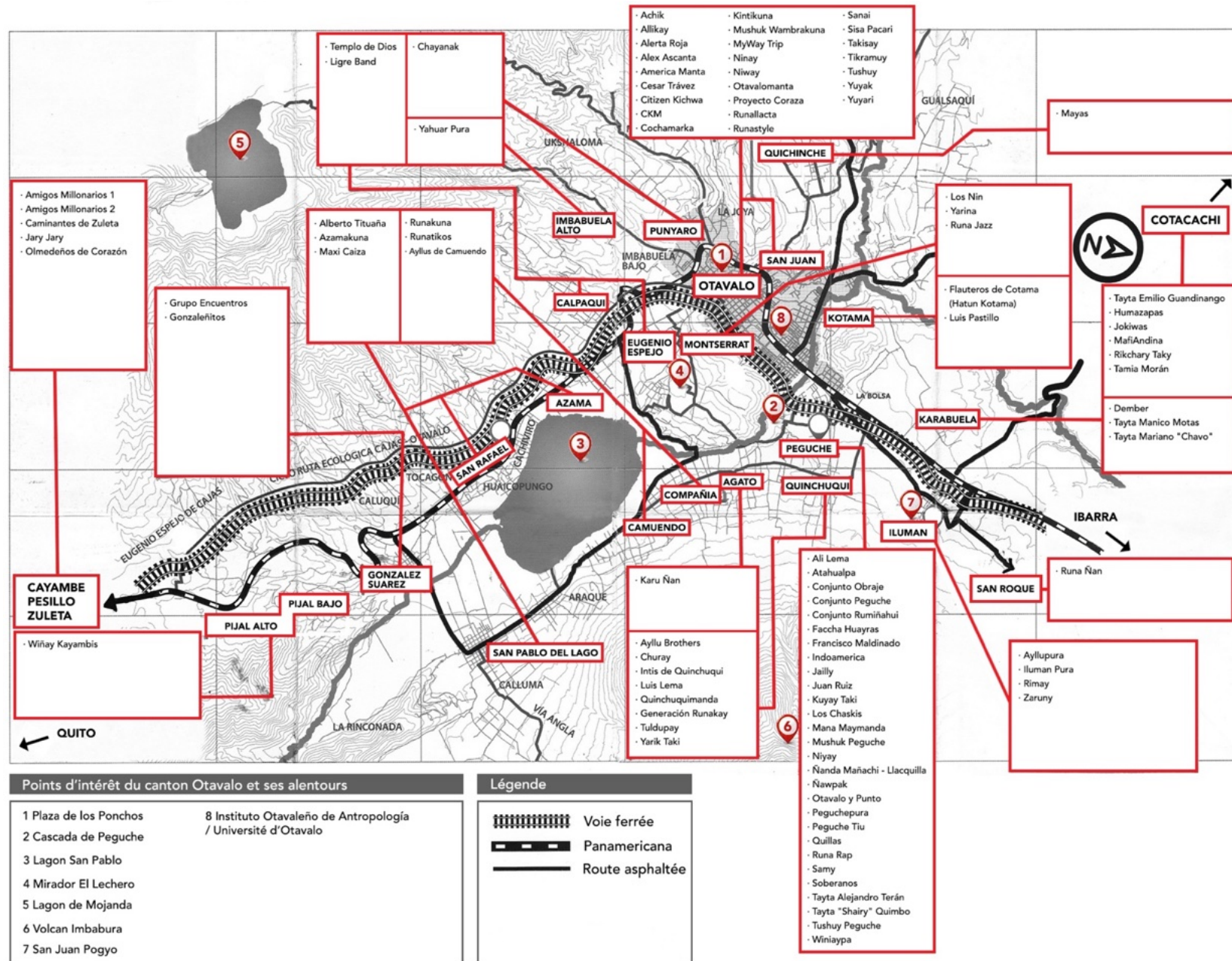
Annexes

A.1 : Exemples de chaque genre de musique *Runa*, par pistes audio et vidéoclips sélectionnés :

Genre	Exemple musical (année)	Adaptation moderne vidéoclip (année)
Sanjuán / <i>Inti Raymi</i>	1. "San Juan en Quinchuqui" par Ñanda Mañachi (1977)	1. "Juyayai Intiraymi" - Mushuk Wambrakuna (2018)
	2. "Inti Raymi Quimsa" par Charijayac (1987)	
Sanjuanito / <i>Churay</i>	3. "Jala Cuitzagu" par Karu Ñan (1993)	2. "Kawsaykaman" - Churay (2014)
	4. "Chaquiñan" par Indoamerica	
Fandango / <i>Chimbapuray</i>	5. "Wuawua wuañuy" par Christian Lema (2017)	3. "Ushigu" - Faccha Huayras (2016)
	6. "Huahua Huanui" par Conjunto Peguche (1997)	
<i>Coplas kayampi</i>	7. "Amenazas" par Jatun Cayambe (1988)	4. "Fiel Amante" - Amigos Millonarios (2018)
	8. "Casi, casi" par Wiñay Kayambis (2010)	
Arpa Imbabureña	9. Ñawi Maillay par Tayta Chavo (enregistrement personnel 2019)	5. "Chuchaki" - Alejandro Terán (2014)
Flautas / <i>Gaytas</i>	10. "Ñawi Mayllay" par Flauteros de Kotama (2015)	6. "Como Calera-Chiquitica" - Rikchary Taky (2018)
<i>Yumbo</i>	11. Yumbos Cumbas Conde (document ethnographique 1993)	7. "Abago" - Humazapas Waruntzy (2014)
Bandas de pueblo / Orquesta chichera	12. "Yamor 70" par La Lira Otavaleña (1970)	8. "Bailalo" - Proyecto Coraza (2018)
	13. "Machascagu" par Grupo Mayas (2016)	

Note : l'ensemble des exemples musicaux et vidéoclips proposés dans le tableau ci-dessus sont disponibles au visionnage et à l'écoute dans les listes jointes en contenu multimédia.

A.2 : Carte détaillée du canton Otavalo avec *mapping* des groupes musicaux par *llakta* d'origine, 2019



A.3 : Tableau de groupes de musique *Runa* dans la vallée d'Imbabura et Cayambe, 2019

Communauté d'origine	Nom du groupe	Genre (large)	Statut d'activité
Agato	Karu Ñan	Runa folk moderne	Actif
Azama / Huaicopungo	Alberto Tituaña	Runa pop chrétien	Actif
	Azamakuna	Runa folk fusion	Actif
	Maxi Caiza	Runa pop	Actif
Calpaquí	Templo de Dios	Runa chrétien	Actif
Camuendo / Compañía	Ayllus de Camuendo	Runa folk moderne	Actif
	Runakuna	Runa folk/raíz	Inactif
	Runatikos	Runa reguetón	Inconnu
Cayambe / Ibarra (Olmedo / Pesillo / Juan Montalvo / Zuleta)	Amigos Millonarios 1	Runa folk coplas	Actif
	Amigos Millonarios 2	Runa folk coplas	Actif
	Caminantes de Zuleta	Runa folk coplas	Actif
	Los Imbayas	Trio / Música nacional	Inactif
	Jary Jary	Runa folk coplas/chicha	Actif
	Mala Fama	Runa électronique/fusion	Actif
	Olmedeños de Corazón	Runa folk coplas	Actif
Karabuela	Dember	Runa rap	Actif
	Tayta Manico Motas	Harpe/Runa raíz	Décédé
	Tayta Mariano "Chavo"	Harpe/Runa raíz	Actif
Cotacachi (La Calera / Turuco / San Pedro)	Emilio Guandinango	Harpe/Runa raíz	Actif
	Humazapas	Harpe/Runa raíz	Actif
	Jokiwas	Runa folk moderne	Actif
	MafiAndina	Runa rap	Actif
	Rikchary Taky	Runa folk moderne	Actif
	Tamia Moran	Runa chanson fusion	Actif
Kotama	Flauteros de Cotama (Hatun Kotama)	Gayta/Runa raíz	Actif
	Luis Pastillo	Runa folk moderne	Actif
Eugenio Espejo	Ligre Band	Runa pop	Inconnu
Gonzalez Suarez	Grupo Encuentros	Runa folk moderne	Actif
	Gonzaleñitos	Runa folk moderne	Actif
Ilumán	Ayllupura	Runa folk moderne	Actif
	Iluman Pura	Runa folk moderne	Actif
	Rimay	Runa folk moderne	Actif
	Zaruny	Runa folk moderne	Actif
Imbabuela	Yahuar Pura	Runa folk moderne	Actif
Monserrath	Los Nin	Runa rap	Actif
	Yarina	Runa folk/raíz	Actif
	Runa Jazz	Runa jazz/fusion	Actif

Otavalo / San Juan	Achik	Runa folk fusion	Actif
	Allikay	Runa folk moderne	Inconnu
	Alerta Roja	Runa pop/rock	Inactif
	Alex Ascanta	Runa pop	Actif
	America Manta	Runa folk/raíz	Inactif
	Cesar Trávez	Runa chanson	Inconnu
	Citizen Kichwa	Runa ambient fusion	Actif
	CKM	Runa trap	Actif
	Cochamarka	Runa folk fusion	Actif
	Kintikuna	Runa folk moderne	Inconnu
	Mushuk Wambrakuna	Runa folk/raíz	Actif
	MyWay Trip	Runa jazz/rock	Actif
	Ninay	Runa folk moderne	Actif
	Niway	Runa pop	Actif
	Otavalomanta	Runa folk/raíz	Actif
	Proyecto Coraza	Runa fusion/chicha	Actif
	Runallacta	Runa folk moderne	Actif
	Runastyle	Electro-Runa	Actif
	Sanai	Runa pop	Inconnu
	Sisa Pacari	Runa folk/raíz	Actif
	Takisay	Runa folk moderne	Actif
	Tikramuy	Runa folk moderne	Actif
	Tushuy	Runa folk moderne	Actif
	Willo (The profet)	Runa reguetón	Actif
	Yuyak	Runa folk moderne	Actif
	Yuyari	Runa folk fusion	Actif
Peguche	Ali Lema	Runa folk/raíz	Actif
	Atahualpa	Runa folk/raíz	Inactif
	Grupo Obraje	Runa folk/raíz	Inactif
	Conjunto Peguche	Runa raíz	Inactif
	Conjunto Rumiñahui	Runa raíz	Inactif
	Faccha Huayras	Runa folk moderne	Actif
	Francisco Maldinado	Guitarre classique/Runa fusion	Actif
	Indoamerica	Runa folk/raíz	Inactif
	Jailly	Runa fusion	Inconnu
	Juan Ruiz	Synthétiseur	Inconnu
	Kuyay Taki	Runa folk moderne	Actif
	Los Chaskis	Runa folk/raíz	Inactif
	Mana Maymanda	Runa folk moderne	Actif
	Mushuk Peguche	Runa folk moderne	Actif
	Niyay	Runa folk moderne	Inconnu

	Ñanda Mañachi / Llacquilla	Runa raíz	Actif
	Ñawpak	Runa folk moderne	Actif
	Otavallo y Punto	Runa folk moderne	Actif
	Peguchepura	Runa raíz	Inactif
	Peguche Tiu	Runa folk fusion	Inconnu
	Quillas	Runa folk fusion	Inconnu
	Runa Rap	Runa rap	Actif
	Samy	Runa folk/raíz	Inconnu
	Soberanos	Runa rap	Actif
	Tayta Alejandro Terán	Harpe	Actif
	Tayta "Shairy" Quimbo	Runa raíz/fusion	Actif
	Tushuy Peguche	Runa folk/raíz	Actif
	Winiaypa	Runa folk/fusion	Actif
Pijal	Wiñay Kayambis	Runa folk coplas	Actif
Punyaró	Chayanak	Runa folk/fusion	Actif
Quichinche	Mayas	Runa chicha	Actif
Quinchuqui	Ayllu Brothers	Runa folk moderne	Inconnu
	Churay	Runa folk moderne	Actif
	Intis de Quinchuqui	Runa folk moderne	Actif
	Luis Lema	Runa folk moderne	Inconnu
	Quinchuquimanda	Runa folk/raíz	Actif
	Generación Runakay	Runa folk moderne	Actif
	Tuldupay	Runa folk/raíz	Inactif
	Yarik Taki	Runa folk moderne	Actif
San Roque	Runa Ñan	Runa folk moderne	Actif
Basés à l'étranger			
Chili	Sisary	Runa folk moderne	Inconnu
Canada	Imbayakunas	Runa folk moderne	Inactif
Colombie	Yawar Pacha	Runa folk/raíz	Inconnu
Belgique	Antwerpen Mashikuna	Runa folk moderne	Actif
	Antwerpen Tíos	Runa folk moderne	Actif
	Yariway Bruselas	Runa folk moderne	Actif
Espagne	Charijayac	Runa raíz/fusion	Actif
	Chayanak	Runa folk moderne	Inconnu
	Ñucanchi Ñan	Runa raíz/folk moderne	Actif
États Unis	Kaylla	Runa folk fusion	Actif
	Runa Pacha	Runa folk/raíz	Inactif
	Yahuar Wawki	Runa folk/raíz	Inactif
Japon	Juynis	Runa folk moderne	Actif
	Sisay	Runa folk moderne	Actif

A.4 : Schéma organologique de la vallée d'Imbabura et ses situations de performance instrumentale

	Nom de l'instrument	Classification organologique	Description brève	Statut d'activité	Situation de performance	Fête ou genre associée
Instruments natifs	Churu/Quipa	Aérophone	Conque de type <i>Strombus Galeatus</i> . Gros gastéropode qui a un trou à une extrémité où l'exécutant souffle de l'air pour émettre un son d'une intensité à spectre large.	Peu actif	Aurait été considéré comme fondamental lorsqu'il s'agit d'effectuer un appel ouvert et massif à la communauté (rassemblement ou bataille). D'après Tayta Imulo, il était joué lors des <i>minkas</i> pendant la récolte du maïs "à chaque coin de rue". Actuellement il compte quelques apparitions marginales lors de l'Inti Raymi, notamment pour la " <i>toma de la plaza</i> ".	- Inti Raymi - <i>Anuncios</i>
	Kachu		Corne de bœuf. Comme la conque l'exécutant souffle de l'air pour émettre un son d'une intensité à spectre large.	Peu Actif	Tiens le même rôle que celui de la conque, effectuer un appel ouvert et massif à la communauté. Actuellement il compte quelques apparitions marginales lors de l'Inti Raymi, mais semble avoir été remplacé par la <i>vuvuzela</i> sud-africaine (après la Coupe du Monde de 2010).	- Inti Raymi - <i>Anuncios</i>
	Paklla		Flûte de pan plus petite que le <i>rondador</i> . Elle a entre cinq et neuf cylindres ou tubes fermés en roseau, distribués diatoniquement en pentaphonie.	Peu actif	Jouée principalement pendant le rituel des Yumbos des communautés de Cumbas Conde et de San Nicolás, à Cotacachi. Ici est jouée la version en sept tubes, suivant la logique tonale suivante : (ex.) Si, Mi, Sol, La, Si, Re, Mi. Ses mélodies accompagnent les onze parties de la danse. Peut être jouée aussi pour le Coraza.	- Yumbos de Cumbas Conde et San Nicolás - Coraza de San Rafael
	Rondador		Flûte de pan composée de tubes en roseau fermés (entre 8 et 35) superposant des paires de notes de hauteur différente (possibilité de jouer plus d'une note en même temps) et solidarisés par deux baguettes, l'une à l'horizontale et l'autre oblique. Distribués de façon à alterner deux échelles pentatoniques.	Actif	Il était joué pour accompagner toute célébration rituelle, notamment lors de l'Inti Raymi. Bien qu'il ait perdu de la notoriété il est encore joué par quelques <i>taytas</i> des communautés pour l'Inti Raymi et accompagnant le Coraza de San Rafael. Il a été récupéré par les jeunes musiciens lui redonnant une place dans plusieurs groupes performant sur scène.	- Inti Raymi - Coraza de San Rafael - Sanjuanito/ <i>Churay</i>
	Dulzainas		Flûtes à bec cylindriques verticales, disposés par deux. Faites en bois ou bambou, l'une a six trous et l'autre quatre. Le joueur exécute les deux en même temps, une dans chaque main.	Très peu actif	Pratiquement inexistantes dans l'actualité, ces flûtes sont jouées par un groupe réduit de <i>taytas</i> qui viennent souvent des communautés nord de Pichincha. Jouées entre deux et six exécutants lors des fêtes de l'Inti Raymi, San Pedro et San Pablo, leur musique n'a d'autre accompagnement que la danse.	- Inti Raymi

Pingullo		Flûte à bec verticale faite à partir d'une tige de graminée. Elle a trois trous à l'extrémité inférieure, deux en avant et un à l'arrière. Jouée avec une seule main, pour que la deuxième puisse accompagner en frappant un tambour.	Peu actif	Les <i>pingulleros</i> sont présents presque uniquement pour le rituel des Abagos de Chilcapamba et accompagnant le cortège du Coraza de San Rafael. Les motifs mélodiques simples sont exécutés avec une seule main alors que l'autre main du <i>pingullero</i> frappe un tambour qui marque le rythme dansant.	- Abagos de Chilcapamba - Coraza de San Rafael - <i>Anuncios</i>
Pifano		Flûte verticale en os d'animal à six trous et une embouchure avec un bouchon en bois (cire) qui forme le canal d'air passant par le biseau où le son est produit.	Peu actif	Jouée principalement pendant le rituel des Yumbos des communautés de Cumbas Conde et de San Nicolás, à Cotacachi. Également jouée pour accompagner le Coraza de San Rafael et annoncer des festivités (ex. " <i>visperas</i> " de Inti Raymi à Otavalo).	- Abagos de Chilcapamba - Yumbos de Cumbas Conde et San Nicolás - Coraza de San Rafael - <i>Anuncios</i>
Kayta/Gaitas		Flûtes traversières à six trous faites en roseau gardant un nœud de la chaume au milieu. Elles sont fabriquées par paires (primera-male et segunda-femelle) en trois tailles : <i>ñañu</i> (petite), <i>pariku</i> (moyenne) et <i>ruku</i> (grande). Une autre version est la <i>kucha</i> , faite en tunta (autre graminée) qui n'a pas de nœud. L'accordage n'est jamais tempéré.	Actif	Jouées lors des principales célébrations publiques et intimes, exclusivement entre <i>flauteros</i> . Toujours par paires, la <i>primera</i> (masculine) développe la mélodie, la <i>segunda</i> (féminine) plus aigüe l'accompagne. La plupart des mélodies (<i>tunus</i>) suivent une structure libre en forme ABA et les deux phrases se distinguent souvent par de légères variations dans les ornements ou par des légères modifications mélodiques. Chaque section est sensée être répétée trois fois. Musique accompagnée par des danseurs, ou accompagnant une <i>comparsa</i> .	- Inti Raymi - Semana Santa - Sawarina - Wawa Wañuy
Tambour/caja	Membranophone	Instrument bimembranophone composé d'un petit fût en bois (version moderne en laiton et munie d'un timbre sur la peau inférieure). Joué à l'aide de baguettes en bois.	Peu actif	Toujours joué par un seul musicien, la <i>caja</i> ou <i>tamboril</i> accompagne les rituels des Yumbos des communautés de Cumbas Conde et de San Nicolás, à Cotacachi et les Abagos de Chilcapamba. Également joué pour accompagner le Coraza de San Rafael.	- Abagos de Chilcapamba - Yumbos de Cumbas Conde et San Nicolás - Coraza de San Rafael
Cha cha/Chajcha	Idiophone	Sabots de chèvre ou alpaca cousus et assemblés dans une bande de tissu qui les soutient et qu'il faut secouer.	Actif	Instrument de percussion qu'accompagne les ensembles instrumentales en marquant le rythme. Joué notamment par les femmes. Actuellement présent lors de présentations musicales sur scène et de musiques enregistrées en studio.	- Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapurray</i>

Instruments d'héritage colonial	<i>Chukllu tanta</i> /Rondín	Aérophone	Harmonica modifié a un accordage pentatonique. Il peut être fabriqué en paires (<i>pareado</i>).	Actif	L'on dit de cet instrument qu'il a été introduit localement durant la première moitié du XXe siècle. Il viendrait remplacer les flûtes de pan, précisément le <i>rondador</i> , lors des festivités de l'Inti Raymi où il joue un rôle important. Joué en solo ou par paires, des fois à l'intérieur d'une <i>comparsa</i> , toujours accompagnés de la danse et le <i>zapateo</i> .	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i>
	Harpe	Cordophone/Idiphone	Instrument à cordes pincées faite en cèdre et en accordage diatonique. Localement aussi instrument de percussion car la caisse de résonance peut être frappée rythmiquement par un <i>golpeador</i> .	Peu actif	La région d'Imbabura compte son propre modèle : la harpe <i>imbabureña</i> . Plus petite en taille elle est descendante de l'instrument européen introduit par les jésuites à partir du XVIIIe siècle. Exécutée par un <i>maïstru arpero</i> accompagné d'un <i>golpeador</i> qui frappe le rythme sur la caisse de résonance. Elle est notamment jouée lors des mariages (<i>sawarina</i>), funérailles d'enfants ou jeunes célibataires (<i>wawa wañuy</i>). Utilisée sur scène par le célèbre groupe <i>Nanda Mañachi</i> lors des tournées européennes entre 1980 et 1990.	- Inti Raymi* - Sawarina - Wawa Wañuy
	Guitare	Cordophone	Héritière de la <i>vibuela</i> . Instrument à six cordes pincées avec un manche fretté et une caisse de résonance. Localement peut être modifiée en rajoutant une, deux, voire trois cordes pour doubler les aigües. Connait plusieurs accordages locaux qui varient de communauté en communauté.	Actif	Son ample insertion et sa popularité lui permet d'être jouée dans un large spectre de performances musicales. Largement présente pour l'ensemble de célébrations de l'Inti Raymi accompagnant les <i>comparsas</i> *, où en dépendant des communautés elle connaît plusieurs formes d'accordage (ex. <i>normal</i> , <i>galindo</i> , <i>granada</i>) qui s'adaptent aux modes pentaphoniques des aérophones locaux. Actuellement presque indispensable pour les musiques performés sur scène et/ou enregistrés en studio.	- Inti Raymi - Sawarina - Wawa Wañuy - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas
	Bandolín		Héritier supposé de la <i>bandurria</i> . Instrument a cordes pincées de la taille d'une mandoline. En bois (<i>capulí</i>), il a quinze cordes métalliques organisées en cinq tons avec chacun trois cordes à l'unisson. Connait plusieurs accordages locaux qui varient de communauté en communauté.	Actif	Répandu assez largement à Imbabura. Instrument qui partage une présence similaire à celle de la guitare et le violon, avec des modes d'accordage locaux adaptés. Considéré comme l'icône instrumentale des communautés de Quinchuquí et Peguche, accompagnant les <i>comparsas</i> lors des festivités rituelles publiques et cérémonies intimes. Introduit systématiquement dans les musiques "traditionnelles" performés sur scène et/ou enregistrés en studio.	- Inti Raymi - Sawarina - Wawa Wañuy - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i>

Instruments d'adoption récente	Contrebasse		Instrument à cordes frottées et pincées (selon la technique), suivant le modèle typique européen.	Peu actif	Présent notamment à partir des années 1970, après l'essor des <i>músicas ratz</i> pour assurer la partie de basse. Introduit systématiquement dans les musiques "traditionnelles" performés sur scène et/ou enregistrés en studio.	- Sawarina - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapurray</i> - Coplas
	Violon		Instrument à cordes frottées, suivant le modèle typique européen. Connait plusieurs accordages locaux qui varient de communauté en communauté.	Actif	Présent au moins depuis le XIXe siècle, le violon est devenu un instrument de grande importance pour la transmission de mélodies du répertoire musical oral andin. Large présence à Imbabura, accompagnant les <i>comparsas</i> lors des festivités rituelles publiques et cérémonies intimes. Joué pour les mariages et les funérailles, en remplacement de la harpe. Introduit systématiquement dans les musiques "traditionnelles" performés sur scène et/ou enregistrés en studio.	- Inti Raymi - Sawarina - Wawa Wañuy - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapurray</i> - Coplas
	Accordéon	Aérophone	Localement le modèle de préférence est l'accordéon à piano, doté d'un clavier droit comme celui d'un piano.	Actif	Introduit pour les festivités de l'Inti Raymi en raison de son ampleur sonore. Il accompagne les <i>comparsas</i> Kayambis (<i>galladas</i>) venant de la communauté de Pijal et de Cayambe, en chantant des <i>coplas</i> . Actuellement ce répertoire étant à la mode, l'accordéon est de plus en plus performé sur scène et/ou enregistré en studio.	- Inti Raymi - Coplas - Orchestres de pueblo / chicheras
	Zampoña/Siku		Flûte de pan provenant du Pérou et Bolivie. Faite en rangées interdépendantes de tuyaux de roseaux fermés à l'extrémité inférieure et solidarisés entre eux par une tige horizontale en roseau. Accordée en notes diatoniques alternantes (<i>ira</i> -male et <i>arka</i> -femelle).	Actif	Adoptée localement par influence directe de la <i>Nueva Canción Chilena</i> et le <i>Folklorisme argentin</i> . Probablement introduite localement à partir des années 1960 suivant une tendance folkloriste-andine provenant de la Bolivie et des groupes comme <i>Inti Illimani (CHI)</i> . Parfaitement adaptée pour accompagner les <i>comparsas</i> lors de l'Inti Raymi. Instrument iconique utilisé par les <i>mindalaes</i> lors du <i>boom</i> international, les panflute mélodies connaissent un énorme succès commercial.	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Coplas - Panflute

Kena		Flûte verticale, dispersée dans toute la région andine. Faite à partir de différentes graminées ou en os, il a une longueur approximative de 25 à 37 cm. L'extrémité supérieure présente une entaille en forme de petit rectangle ou de triangle. Dans la partie centrale elle comporte six trous et un autre à l'arrière. Ouverte aux deux extrémités, elle offre de larges possibilités mélodiques.	Actif	Comme la <i>zampoña</i> , la <i>kena</i> a été probablement introduite localement à partir des années 1960 suivant la tendance folkloriste-andine provenant de la Bolivie, l'Argentine et le Chili. Tayta Imulo assure que ce serait le groupe folklorique <i>Inti Illimani (CHI)</i> , lors de sa visite en 1968, qui a introduit l'instrument aux flûtistes de la communauté de Punyaro. Parfaitement adaptée pour accompagner les <i>comparsas</i> lors de l'Inti Raymi à Otavalo, entonnant des <i>sanjuanitos</i> et des <i>coplas kayambis</i> .	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Coplas
Saxophone		Aérophone à anche battante en laiton, suivant le modèle typique européen.	Actif	Pas aussi répandu qu'au Pérou andin, le saxophone a été très récemment introduit à Imbabura (pas avant les années 2000). Joué par quelques jeunes musiciens il accompagne les <i>comparsas</i> lors des festivités de l'Inti Raymi (ex. <i>comparsa</i> de la communauté de San Roque 2016).	- Inti Raymi FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Chicha
Mélodica		Comportant un clavier type piano, allant d'une à trois octaves, cet instrument à anches libres est joué en soufflant une embouchure situé sur l'un de ses cotés, activant le son des notes en exerçant pression sur les touches pour que l'air passe.	Actif	Introduite localement il y a moins d'une vingtaine d'années, cet instrument joue un rôle similaire à celui du <i>rondin</i> . Exécutée par un ou plusieurs musiciens, il-s jouent les mélodies qu'accompagnent les <i>comparsas</i> en Inti Raymi.	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i>
Batterie	Membranophone/Idiophone	Ensemble de fûts (membranophones) et cymbales (idiophones), joué à l'aide de baguettes, mailloches et pédales.	Actif	Des hypothèses locales placent l'introduction de la batterie vers les débuts des années 1990 en plein <i>boom mindalae</i> (EEUU et Europe). Ses premières excursions dans la musique locale sont dans des enregistrements en studio (groupes <i>Sisay</i> , <i>Yarina</i> , <i>Winiaypa</i> , <i>Charijayac</i>). Une sélection de groupes qu'ont connu du succès à l'étranger ont systématiquement adopté la batterie pour des performances live et en studio. Actuellement, bien que plus répandue, elle reste limitée à ces deux options.	FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapurray</i> - Coplas - Chicha

Bombo/Wankara	Membranophone	Tambour bimembranophone, similaire à la grosse caisse. Il se joue debout, en marchant ou assis à l'aide d'une mailloche.	Actif	De vaste utilisation tout au long du couloir andin. Ces grosses caisses diffèrent les modèles dépendant de son lieu d'origine. Localement est jouée une version provenant de communautés péruviennes/boliviennes. Connaît une certaine popularité notamment dans les productions phonographiques et pour accompagner les <i>comparsas</i> (un joueur de <i>bombo</i> par <i>comparsa</i>) lors de fêtes publiques type Inti Raymi, cependant sa présence cause controverse car non-considéré comme instrument "traditionnel".	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas
Cajón	Idiophone	Caisse de résonance parallélépipède inventé au Pérou au XVIII ^e siècle. Le cajón actuel possède généralement un élément de plus, le timbre, qui rend le son proche de celui d'une caisse claire de batterie.	Actif	Introduit récemment pour remplacer le bombo. Adapté aux répertoires locaux suite au phénomène de folklorisation provenant de la Bolivie et du Pérou. Actuellement assez populaire, il est intégré plutôt aux projets musicaux performant en <i>live</i> ou en studio.	- Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas
Charango	Cordophone	Trouve ses origines en Bolivie pendant la colonie. Petit instrument à cordes pincées, en carapace de tatou ou/et en bois, organisé en dix cordes en nylon groupés en cinq tons de deux cordes à l'unisson chaque.	Actif	Même cas que pour la <i>kena</i> et la <i>zampoña</i> . Adapté aux répertoires locaux suite au phénomène de folklorisation provenant de la Bolivie. Connaît du succès par ses similitudes avec le <i>bandolín</i> étant de plus petite taille et d'un timbre plus doux. Étant facile à transporter il a joué un rôle important dans les ensembles instrumentaux lors du <i>boom mindalae</i> . Il est aussi joué par un ou plusieurs musiciens accompagnant les <i>comparsas</i> lors de festivités rituelles publiques.	- Inti Raymi - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas
Guitarrón		Bien plus grand qu'une guitare, cet instrument à cordes pincées provenant du Mexique est constitué d'un manche court non fretté, six cordes et une grosse caisse de résonance.	Peu actif	Intégré très récemment par certains musiciens locaux dans l'idée de le mettre à la place de la basse électrique afin de garder une sonorité acoustique considéré proche du "traditionnel". Exécuté dans des performances sur scène et pour des enregistrements studio (ex. <i>Proyecto Peguchepura</i>).	- Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i>

Guitare électrique	Électrophone	Guitare sans caisse de résonnance munie de capteurs électromagnétiques les amplifiant par le biais d'une connexion avec un haut-parleur.	Actif	Selon plusieurs musiciens locaux, après une présentation en 1994 du groupe <i>Charijayac</i> (fondé et basé à Barcelone) à Otavalo et controversée par l'usage d'instruments électriques, cet instrument a été ensuite popularisé par le guitariste <i>mindalae</i> David West (Otavalo/Canada) et son travail de composition fusion diffusé dans l'album <i>Jailli - Cuatro Direcciones</i> (1997). Cet instrument, comme tout autre instrument électrique, ne peut techniquement pas être considéré si ce n'est-ce que pour être joué sur scène ou en situation d'enregistrement en studio.	FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas - Chicha
Basse électrique		Comme une guitare électrique mais muni de quatre cordes (ou plus) accordées dans un registre plus grave.	Actif	Introduit localement pour remplacer la contrebasse qui était d'avantage utilisée dans quelques productions phonographiques durant les années 1990 (ex. <i>Winiaypa - Sueños</i> , 1992). L'on sait qu'il a été adopté par l'orchestre <i>Sta. Marianita del Empedrado</i> (Ibarra) en 1987. Actuellement d'une grande popularité, il est intégré de façon presque systématique à tout projet musical performant en live ou en studio.	FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas - Chicha
Violon électrique		Violon sans caisse de résonnance muni de capteurs électromagnétiques amplifiés par le biais d'une connexion avec un haut-parleur.	Actif	D'adoption récente. Roberto Cachimuel (<i>Yawar Wawki/Yarina</i>), suivant une formation de violon à l'école de Berklee à Boston à partir de 1993 -et actuellement considéré comme une éminence locale de son exécution- le popularise et influence techniquement nombreux jeunes violonistes.	FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas
Piano numérique/Synthétiseur		Modèle de clavier standard type piano qui reproduit le son d'un piano ou d'autres sons de synthèse grâce à un système électronique nécessitant un dispositif d'amplification.	Actif	Adopté et répandu notamment au sein des orchestres <i>chicheras</i> à partir des années 1990 et ce jusqu'à nos jours. Largement utilisé dans les productions phonographiques (produites notamment à l'étranger) suivant la mode <i>New Age</i> du <i>panflute</i> pendant le <i>boom mindalae</i> . Actuellement utilisé pour du live u des enregistrements studio, notamment par sa capacité à rajouter des sons de percussion de synthèse comme boîte à rythme.	FUSION : - Sanjuanito/ <i>Churay</i> - Fandango/ <i>Chimbapuray</i> - Coplas - Chicha

A.5 : Fiche calendrière de la fête d’*Inti Raymi* de la province d’Imbabura (* = fête de San Juan)

Date	Évènement fêté [K. / Fr.]	Localité	Description brève	Pratiques musicales et dansées
Entre le 1 ^{er} et le 20 juin	Visperas de Inti Raymi – Veillé	Otavallo (Plaza de Ponchos) Communautés	Musiciens sortent leurs instruments se préparent pour la grande fête, répètent des mélodies en solo ou en groupe, chez eux ou dans des espaces publics. Chaque famille se procure des éléments gastronomiques typiques : <i>mote</i> (maïs), viandes, <i>aswa</i> (bière de maïs). L’on peut trouver aussi des événements spectaculaires ou institutionnels (ex. Inti Raymi scolaire) organisés par les GAD où jouent des groupes de musique locaux.	- <i>Comparsas</i> de jeunes et adultes se rassemblent dans la Plaza de Ponchos à Otavallo et autres lieux convoités et répètent les tubes de l’année en compagnie de danseurs. - Groupes de musique locaux jouent sur scène.
21 juin *	<i>Inti Raymi</i> / Solstice	Grands centres urbains Communautés : - <i>Inti Watana</i> de la Fakcha Peguche	Le solstice arrivé les <i>yachaks</i> (sages) célèbrent la récolte en rendant honneurs à <i>Inti Tayta</i> (soleil) par des cérémonies dans des points géographiques en hauteur et dans les structures calendrières en pierre « <i>Inti Watana</i> ». Les <i>minkas</i> communautaires préparent la gastronomie pour le partage avec les <i>comparsas</i> .	- Quelques <i>comparsas</i>, les plus motivées, marchent déjà en jouant jusqu’aux points événementiels.
22 juin *	<i>Armay Chishi-Tuta</i> / Bain rituel	Bassins et cascades : - Groute Socavón (Otavallo) - San Juan Pogyo (Ilumán) - Cascade de Peguche (Fakcha Peguche) - Yumba Pogyo (Kotama) - Lac San Pablo	Habitants de toutes les communautés convergent dans des sources naturelles d’eau pour effectuer le bain rituel de « purification » et d’énergie, en se lavant nu avec des orties. Des stands gastronomiques et de vente d’alcool entourent ces lieux publics.	- <i>Comparsas</i> et danseurs provenant de toutes les communautés vont accompagner les pèlerins qui s’apprêtent aux sources d’eau pour le bain rituel. - Il existe une tradition propre aux musiciens qui consiste à ramener leur instrument aux sources d’eau et d’y jouer pour que l’objet se remplisse aussi d’énergie de <i>Yaku Mama</i> (la mère eau).
23 juin *	<i>Altar Warkuy</i> / Préparation de l’autel et des <i>castillos</i>	Grands centres urbains Communautés	Préparation de l’autel et des <i>castillos</i> offerts par les <i>priostes</i> de l’année en cours et/ou les dirigeants des communautés (GAD). Rassemblements dans les places des grandes villes et des communautés, où l’on présente ce qui a été préparé : la récolte, des poules, des cochons d’inde et des boissons alcoolisées. Des feux d’artifices sont lancés lorsque les musiciens et danseurs s’installent dans la place.	- <i>Comparsas/galladas</i> et danseurs provenant de toutes les communautés convergent sur les points de rassemblement pour performer jusqu’à l’aube. - Manifestations musicales et dansées de caractère folklorique organisées par les institutions administratives de la ville.
24 juin *	<i>Misa Punlla</i> - <i>Hatun Punlla</i> (San Juan) / Jour du rituel - Grand Jour	Grands centres urbains Communautés	Le Grand Jour de la fête. Rassemblements de convergence sociale, participent <i>Runas</i> , <i>mestizos</i> et <i>blancos</i> . Les familles, les <i>priostes</i> et les communautés qui ont préparé des <i>castillos</i> assistent à une messe matinale où se célèbrent tant les divinités andines (<i>Tayta Inti</i> , <i>Pachamama</i> , <i>Allpamama</i>) que le panthéon catholique (St Jean, St Pierre et St Paul), en ramenant des offrandes diverses. Après le repas, tout le monde sors dans les rues accompagner en dansant les <i>comparsas</i> .	- <i>Comparsas/galladas</i> et danseurs de chaque communauté vont performer visitant -en circuit- toute maison qui ouvre ses portes afin de « payer en musique et danse » les offrandes de nourriture et de boisson de la part des hôtes. - Certaines communautés mettent en place des <i>discos-móviles</i> (soundsystems) durant la journée pour encourager les danseurs dans les rues, restant une pratique controversée.

25 juin *	<i>Kari Atallpa (Gallo) Punlla - Kallari Kapilla /</i> Jour du coq - Prise de la Place	Otavalo (Plaza de Ponchos) Cotacachi (Plaza Municipal) Communautés : - San Juan (Kuri Kancha)	Durant cette journée ce sont généralement les <i>comparsas</i> et danseurs qui animent les communautés en visitant les maisons. Se fait aussi la <i>rama de gallo</i> . Par ailleurs a lieu à Cotacachi et San Juan Capilla la prise de la place, qui reprend la tradition du <i>tinkuy</i> : combats rituels entre deux (ou plus) communautés divergentes.	- Les musiciens et les danseurs ressortent jouer dans les rues cherchant des maisons à visiter pour animer la fête. - Flutistes <i>gaiteros</i> de certaines communautés sortent dès le matin pour rejoindre les places centrales de Cotacachi et/ou de San Juan Capilla, marchant en groupes guidés par des capitaines. Les mélodies accompagnent la prise de la place jusqu'à ce que les violences devienne trop forte, en dissipant les musiciens.
26 juin *	<i>Altar Paskay /</i> Offrande des <i>castillos</i>	Grands centres urbains Communautés	Se fait la répartition des offrandes préparées, les <i>castillos</i> . C'est donc au tour des prochains <i>priostes</i> d'ouvrir les <i>castillos</i> , ainsi s'assurent les principes de l' <i>aumento</i> (augmentation) et de partage et réciprocité.	- <i>Comparsas</i> et danseurs continuent à animer la fête en visitant les maisons ou d'autres communautés jusqu'à l'aube. - Certaines communautés mettent en place des <i>discos-móviles</i> durant la journée pour encourager les danseurs dans les rues.
27 juin *	<i>Kunchu Maskay /</i> Dernier jour	Grands centres urbains Communautés	Considéré officieusement comme le dernier jour de fête. Les <i>comparsas</i> et danseurs visitent encore les maisons où ils se font offrir les <i>kunchus</i> (les restants de nourriture et d' <i>aswa</i>).	- <i>Comparsas</i> et danseurs continuent à animer la fête en visitant les maisons ou d'autres communautés jusqu'à l'aube.
28 juin	<i>Kushnichina Chishi -</i> Jour de repos	Communautés : - San Juan (Kuri Kancha)	Jour de repos dans certaines communautés. Les femmes récoltent du bois et le mélangent au déchets de la fête pour faire des feux et éloigner les <i>ayas</i> (esprits).	- Activités culturelles limitées.
29 juin	<i>Tukuylla Llaktakuna Tantanakushpa Tushuna Punlla /</i> Jour de fête dans les places publiques – Veillé Saint Pierre	Places centrales des grands centres urbains Places centrales des communautés.	Se préparent des nouveaux vivres et des boissons qui seront donnés en offrande aux divinités andines et pour donner la bienvenue à Saint Pierre. Ces cérémonies se célèbrent notamment dans les places centrales des communautés où des événements organisés par les GAD proposent des orchestres <i>chicheras</i> qu'accompagnent les danseurs qui se déguisent en divers personnages de la culture populaire.	- <i>Comparsas/galladas</i> et danseurs provenant de toutes les communautés convergent sur les places centrales où le public danse utilisant des déguisements. - Les représentants administratifs mettent en place des <i>discosmoviles</i> , et payent même des spectacles d'orchestres <i>chicheras</i> pour aviver la fête.
01 juillet	<i>Warmi Punlla –</i> Jour des femmes	Cotacachi (Plaza Municipal)	Jour de clôture. Se fête la journée des femmes, où convergent des groupes de danse principalement configurés par des femmes, et elles dansent accompagnées par des <i>comparsas</i> en chantant et en buvant de l'alcool sans se soucier du préjugé social.	- A différence des autres jours, forte présence de femmes, danseuses et musiciennes qui mènent les <i>comparsas</i> .
30 juin et juillet/aout	San Pedro, San Pablo - Octavas / Saint Pierre, Sain Paul - Octaves	Autres villes et communautés d'Imbabura Inti Raymi peuple Kayambi	Pendant -plus ou moins- un mois vont se fêter les événements calendriers de l'Inti Raymi dans différentes communautés. Le peuple kayambi célèbre les <i>Atallpa Raymi</i> /Ramas de gallo (offrande de coqs) et les <i>octavas</i> , où des <i>galladas</i> jouent dans les rues et visitent les maisons accompagnés par des danseurs pour se faire « payer » avec des vivres et de la boisson.	- <i>Comparsas/galladas</i> et danseurs convergent dans chaque communauté qui fête, chacune à son tour, l'Inti Raymi. Les gens se déplacent dans d'autres communautés et participent aux visites maison par maison. - Pour les offrandes de coqs, musiciens et danseurs accompagnent les <i>priostes</i> qui offrent les animaux à l'autorité hôte.

Lexique

Achik-tayta/mama : (K.) Parrain/marraine

Armay chishi/tuta : (K.) Bain rituel lors de l'*Inti Raymi* (armay = bain ; chishi = soirée/tuta = nuit).

Alli/Sumak kawsay : (K.) Ce terme vernaculaire traduit à l'espagnol par "Buen Vivir" s'appuie sur le principe d'une relation harmonieuse entre être humain et la nature, d'une vie communautaire faite d'entraide, de responsabilités partagées, de production collective et de distribution des richesses selon les nécessités des membres de la communauté.

Allpamama : (K.) Mère terre (à ne pas confondre avec « Pachamama »).

Aswa/chicha : (K./Esp.) Bière de maïs.

Ayllu : (K.) Noyau fondamental autour duquel se cristallise la survie des traditions *indígenas* dont la forte cohérence est assurée par les liens de réciprocité et de parenté qui unissent ses membres.

Blanco.a : (Esp.) Catégorie sociale et raciale qui désigne l'homme ou la femme non-*indígena* et non métis, de "peau blanche".

Cabildo : (Esp.) Terme hérité du "cabildo colonial espagnol". Actuellement, désigne un corps administratif qui se place à la tête d'une *comunidad/llakta*, constitué d'un président, un vice-président, un secrétaire, un trésorier et de syndics.

Comunero.a : (Esp.) Statut qu'obtient un membre actif de la *comunidad/llakta* en participant aux activités d'ordre communautaire, aux *minkas* et aux conseils du *cabildo*. Ce statut donne des obligations et des bénéfices au sein de la communauté.

Comparsa/gallada : (Esp.) Mot espagnol qui proviens du champ lexical de la performance carnavalesque, sers aussi à désigner les formations occasionnelles d'instrumentistes *Runa* qui performant sans fins lucratives lors des fêtes rituelles du calendrier agricole.

Compadre/comadre : (Esp.) Compère, commère.

Churana : (K.) Vêtements ; code vestimentaire traditionnel Kichwa.

Churay : (K.) Dans un contexte musical terme qui signifie "zapatear con fuerza y sin parar" ; c'est une expression qu'indique que celui qui l'exprime a atteint un point culminant d'extase collective, avec le *zapateo* et la musique. En l'exprimant à haute voix il passe le même état d'esprit aux autres danseurs ; nouveau terme vernaculaire pour désigner le genre musical *sanjuanito*.

Danzante : (Esp.) Danseur, danseuse. Toute personne qui accompagne les *comparsas* de musiciens *Runa* qui performant durant les fêtes de l'*Inti Raymi*, dansant en cercles ou *zapateando*. Également appelé « sanjuán ».

Fakcha : (K.) Cascade.

GAD : Acronyme de Gobierno Autonomo Descentralizado. Selon l'Art. 238 de la Constitution, l'organisation territoriale de l'État équatorien établit les GAD. Ceux-ci jouissent d'une autonomie politique, administrative et

financière et sont régis par les principes de solidarité, de subsidiarité, d'équité interterritoriale, d'intégration et de participation des citoyens.

Hansi shimi : (K.) Voix de tête stylisée dans le registre aigu incarnant un esprit, utilisée par certains musiciens (*aricuchicos*) ou danseurs (*aya-uma*) durant la période d'*Inti Raymi*.

Imbabureño.a : (Esp.) Gentilé des habitants de la province d'Imbabura

Kari : (K.) Homme ; mâle.

Kuitza/cuitza : (K.) Jeune femme (célibataire)

Llakta : (K.) Terme vernaculaire qui définit les anciens villages des Andes intégrés au Tawantinsuyu. Actuellement il est utilisé comme synonyme des divisions territoriales connues comme *comunidades indígenas*.

Manga/manguero : (Esp.) Terme qui viens de “faire la manga” ou “manguear”. Performance musicale informelle en solo ou en groupe, dans un espace public ou dans la rue, afin d’obtenir un gain économique en échange.

Mestizo.a : Catégorie sociale et raciale floue, placée entre les *blancos* et les *Runas*. Désigne l’homme ou la femme métissé.e.

Mindalae : Groupe de migrants Kichwas-Otavalo d’élite, spécialistes dans l'art du commerce et des échanges.

Mitimae : Terme quechua désignant des groupes de familles séparées de force de leurs communautés d'origine par l'Empire Inka, et déplacées depuis des villages loyaux vers des régions conquises et vice-versa, afin d'y remplir certaines fonctions économiques, sociales, culturelles, politiques et militaires.

Minka : (K.) Réunions sociales où travaille l’ensemble de la communauté à des fins d’utilité publique ou du voisinage.

Ñusta : Terme kichwa pour “reine” ou “princesse”. Utilisé notamment dans les concours de beauté lors du Yamor.

Parroquia : (Esp.) Subdivisión politique ou administrative à l’intérieur du territoire national. En Équateur elle représente une unité territoriale de bas rang.

Pregón : (Esp.) La notion de *pregón* est très souvent utilisée dans les fêtes rituelles andines et religieuses. Ce mot fait allusion à l’annonce officielle du début des célébrations, que l’on déclare dans un lieu public pour que tout le monde en soit au courant.

Prioste : (Esp.) Suivant l’image du chapelain religieux, il désigne le majordome-parrain de la fête élu par la communauté et engagé à s’occuper de l’organisation, ce qui lui vaut une compensation par reconnaissance et prestige social et donne foi de son pouvoir et sa richesse.

Pogyo : (K.) Source d’eau naturelle. Bassin.

Ranti-ranti : (K.) Donnant-donnant. Cette notion représente une forme de don-contre-don et guide les relations sociales communautaires d'assistance mutuelle.

Runa : (K.) Homme ou femme Kichwa.

Runa Kawsay : (K.) Mode de vie *Runa*. Il est constitué par les principes de dualité et complémentarité (éthique binaire), d’unité, de réciprocité, de communautarisme, de la valeur et le respect de la parole, du travail festif et du rapport cyclique au temps.

Runa-shimi : Terme utilisé par les Kichwa pour désigner leur langue vernaculaire.

Sawarina : (K.) Cérémonie rituelle du mariage.

Tayta/Mama : (K.) Termes utilisés pour se référer de manière respectueuse à un père ou une mère de famille d'un certain âge adulte et à toute personne âgée occupant une place influente au sein d'une communauté.

Vida maskay : (K.) Terme vernaculaire relié à la tradition *mindalae* qui veut dire "chercher la vie".

Yachak : (K.) Sage, celui qui porte et transmet le savoir « ancestral » des peuples andins ; curandero ou shaman.

Yakumama : (K.) Mère eau.

Warmi : (K.) Femme ; femelle.

Wampira : (K.) Jeune homme.

Wasipunku : (K.) Esclave *indigena* travaillant dans l'agriculture et soumis à un système d'asservissement qui l'interdit l'accès à l'éducation et à la propriété privée.

Wawa : (K.) Nourrison, enfant.

Table de figures

Fig. 1 et 2 – Cartes de l'Équateur et ses provinces et de la Province d'Imbabura et ses populations <i>indígenas</i> .	13
Fig. 3 – Chronologie ethnohistorique d'Otavallo, 1460-2008	19
Fig. 4 – Levantamiento Indígena 1990, Tungurahua. Photo d'archive, journal La Prensa Chimborazo	24
Fig. 5 – Affiche de rue officielle de la fête du Yamor 2016	27
Fig. 6 – Prospectus officiels des diverses fêtes du calendrier agricole à Otavallo, entre 2008 et 2018	27
Fig. 7 – Rosa Lema à New York en 1949. Photos d'archive Fondation Galo Plaza à Quito	31
Fig. 8 – Churana. Les codes vestimentaires des Kichwa d'Imbabura	34
Fig. 9 – Panoramique de la Plaza de los Ponchos en week-end, Otavallo 2016	34
Fig. 10 – Postes de vente d'objets artisanaux, Plaza de Ponchos, Otavallo 2016	34
Fig. 11 – Panoramique de la ville d'Otavallo, 2016	39
Fig. 12 – Panoramique du côté ouest de la communauté depuis mon balcon, Fakcha Llakta 2016	39
Fig. 13 – Activités créant du lien communautaire suivant les valeurs du sumak kawsay	42
Fig. 14 – Concert public organisé par le Cabildo Kichwa, en plein centre-ville. Otavallo, Avril 2016	47
Fig. 15 – Famille Campo Lema, mon <i>ayllu</i> . Fakcha Llakta, 2016	47
Fig. 16 – Chakana et cycle agricole. Schéma adapté de la cosmovisión andina Kichwa, révélant sa structure multidimensionnelle et sa corrélation avec le calendrier des fêtes rituelles agricoles	55
Fig. 17 – Inauguration tournoi sportif, Pawkar Peguche 2018. Photo d'archive, Diario La Hora	63
Fig. 18 – Présentation du groupe Los Kjarkas, Festival Internacional Pawkar Raymi, 2 mars 2019	63
Fig. 19 - Ana Lucía Dávila Cisneros, Reina du Yamor 1976. Photo d'archive, Otavallo Travel	66
Fig. 20 - Comparsas durant le pregón, Yamor 2018. Photo d'archive, Diario El Tiempo	66
Fig. 21 - Coraza Otavallo, photo d'archive, Museo Cayambe	70
Fig. 22 - Revitalization des Abagos de Chilcapamba, Photo d'archive vidéo, Cotacachi 2009	70
Fig. 23 – Medianos lors du hatun yaykuy pour les fiançailles de Cristina Lema. Photo de Belén Cachimuel, 2012	73
Fig. 24 – Musiciens accompagnant le cortège lors du yaykuy de Cristina Lema. Photo de Belén Cachimuel, 2012	73
Fig. 25 – Maison de Mama María, où j'habite pour tous mes déplacements. Fakcha llakta, 2016	82
Fig. 26 – Extrait d'une recherche faite par Túpac Lema sur les systèmes d'accordage à Imbabura	91

Fig. 27 – Cours de musique à un groupe d'enfants Peguche, chez le maître Ali Lema. Peguche, 2016	101
Fig. 28 – Séminaire de présentation de la paklla, ses musiques et sa construction. Organisé pour un groupe de collégiens venant de Quito, assuré par le maître Ali Lema. Peguche, 2016	102
Fig. 29 – Schéma des genres musicaux des Runa d'Imbabura et leurs événements de performance dans des espace-temps déterminés	110
Fig. 30 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Inti Raymi Quinsa » par Charijayac [00'37'' à 02'49'']	112
Fig. 31 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Chaquiñan » de Indoamerica [00'34'' à 01'16'']	113
Fig. 32 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait du morceau « Huahua Huanui » du Conjunto Peguche [00'23'' à 01'27'']	115
Fig. 33 – Analyse mélodico-rythmique d'un extrait audiovisuel « Danza Yumbo » par Tett Studio, 1993 [01'00 à 01'22'']	118
Fig. 34 - Participation personnelle en tant qu'instrumentiste dans une <i>comparsa</i> de musiciens Peguche lors des veillées d'Inti Raymi. Otavalo, 2016	129
Fig. 35 – Castillos accrochés à une maison. Photo d'archive, Revista Ñan, n° 11, Imbabura, 1 août 2015	131
Fig. 36 – Autel de Saint Jean et Saint Pierre habillés en tenue traditionnelle Kichwa et <i>castillo</i> à l'intérieur d'une maison. <i>Llakta Zuleta</i> , 2016	133
Fig. 37 – Schéma sur les éléments symboliques représentés lors de l'Inti Raymi mis en interaction	136
Fig. 38 – Schéma d'interactions chorégraphiques et musicales entre <i>comparsa</i> et <i>danzantes</i> pour le <i>muyuntin tushuy</i>	143
Fig. 39 – Inti Raymi scolaire, organisé par le GAD Peguche. Peguche, 2016	147
Fig. 40 – Schéma révélant les différents espaces de performance musicale et dansée lors de la célébration de l'Inti Raymi, à Imbabura 2016	148
Fig. 41 – Chronologie du développement des statuts locaux-globaux de la ville d'Otavalo et sa musique (XXe et XXIe siècles)	154
Fig. 42 – Publication ouverte critiquant les pratiques « non-authentiques » durant l'Inti Raymi. Capture d'écran, Facebook, 2016	173
Fig. 43 – Recueil de prospectus officiels pour l'Inti Raymi, issus des associations de migrants Kichwa-Otavalo dans diverses villes du monde	174
Fig. 44 – Chronologie de jalons musicaux qui ont contribué à l'évolution esthétique de la musique Runa depuis 1970	178
Fig. 45 – Fusions musicales issues de l'interaction entre <i>músicas raíz</i> et musiques commerciales	179
Fig. 46 – Encuentro de Cantoras - <i>Sinchi Warmikuna</i> . Otavalo, 2016	190

Table d'entretiens et séminaires



AMARU, Taki “MafiAndina”. 09 février 2019, Séminaire *Runa Taki*, Otavalo



BONILLA, Jesús. 08 août 2016, Turuco, Cotacachi



CABASCANGO, Diego. 10 août 2016, Otavalo



CACHIMUEL, Sumay. 02 juin 2016, Centre Otavalango, Otavalo



ESPINOZA, José “Joshi”. 09 septembre 2016, Quito



LEMA, Amado. 11 août 2016, Otavalo



LEMA, Juan Carlos. 18 août 2016, Fabrica Imbabura, Atuntaqui



LEMA, Túpac. 23 septembre 2016, Otavalo



MAIWA, Dolores “Loli”. 13 juillet 2016, Otavalo



MALDONADO, Francisco. 16 août 2016, Peguche et fév.2019, Séminaire *Runa Taki*, Otavalo



PICHAMBA, José Luis “Tayta Imulo”. 22 juin 2016, Atelier Ñanda Mañachi, Peguche



QUIMBO, José “Tayta Shairy”. 02 février 2019, Séminaire *Runa Taki*, Otavalo



THERMES, Jean-Guy “Chopin”. 15 juillet 2016, Ibarra

Références bibliographiques

AROM, Simha & MARTIN, Denis-Constant. *L'Enquête en ethnomusicologie. Préparation, terrain, analyse*. VRIN, 2015, 284 p.

BACK, Michele. *Transcultural Performance. Negotiating Globalized Indigenous Identities*. Palgrave Macmillan UK, 2015, 160 p.

BAUMANN, Max P. « Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology », in *Cosmología y música en los Andes*, ed. Baumann, Vervuert - Iberoamericana, 1996, pp. 15-66

BUTLER, Barbara. *Holy Intoxication to Drunken Dissipation: Alcohol among Quichua Speakers in Otavalo, Ecuador*. Albuquerque : University of N.M. Press, 2006, 452 p.

CACHIGUANGO, Luis E. *La sabiduría Andina en la fiesta y el trabajo*. Cuadernos de Investigación en Cultura y Tecnología Andina, IECTA, Chile, 2006, 111 p.

CÁNEPA KOCH, Gisela. « Formas de cultura expresiva y la etnografía de 'lo local' », in *Identidades representadas : performance, experiencia y memoria en los Andes*, ed. Cánepa Koch, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima, 2001, 459 p.

CLICHE P. *Antropologie des communautés andines équatoriennes : entre diable et patron*. L'Harmattan/Recherches amérindiennes au Québec, Paris, 1995, 284 p.

COBA ANDRADE, Carlos. *Musica Etnográfica y Popular*. Instituto Otavaleño de Antropología, 2016, 299 p.

D'AMICO, Linda. *Etnicidad y globalización: las otavaleñas en casa y en el mundo*. FLACSO-Ecuador y Abya Yala, Quito, 2014, 267 p.

FAVRE, Henri. *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*. L'Harmattan, Paris, 2009, 125 p.

GALINIER, Jacques ; MOLINIÉ, Antoinette. *Les néo-Indiens : une religion du IIIe millénaire*. O. Jacob, Paris, 2006, 329 p.

HILL, Juniper. « From Oppression to Opportunity to Expression : Intercultural Relations in the Indigenous Musics from an Ecuadorian Highland Community ». *Pacific Review of Ethnomusicology*, Vol. 12, 2006, 17 p.

- HUARCAYA, Sergio Miguel. « Performing and disputing indigeneity in the Fiesta del Coraza in Otavalo, Ecuador », *Recasting commodity and spectacle in the indigenous Americas*, School of Advanced Study, University of London, Londres, 2014, pp. 185-203
- KOCKELMAN, Cecial. « El fandango en las fiestas privadas de los indígenas de Otavalo », *Sarance*, N. 13, Ecuador, 1989, pp. 127-138
- KYLE, David. *Transnational Peasants: Migrations, Networks, and Ethnicity in Andean Ecuador*, Johns Hopkins University Press, 2000. 251 pp.
- LALANDER R. « Dilema intercultural y lucha indígena en Otavalo, Ecuador », *Anales Nueva Época*, Bicentenario de la independencia latinoamericana (1810-2010), No. 12, 2009a, pp. 107-134
- LALANDER R. « Between Interculturalism and Ethnocentrism: Local Government and Indigenous Movement in Otavalo-Ecuador », *45th Conference of the Society for Latin American Studies/SLAS*, University of Leeds, 2009b, 19 p.
- MALDONADO RUIZ, Gina. *De la Imagen Etnoarqueológica de "Lo Indígena" al Imaginario del Kichwa Otavalo "Universal"*. Mémoire de master en Sciences sociales (mention Affaires indigènes), sous la direction de Christian León, Facultad Latinoamericana De Ciencias Sociales, Ecuador, 2004, 112 p.
- MALLET, Julien. *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar, Ancêtres, cassettes et bals poussières*. Paris: Karthala, 2009, 279 p.
- MALLET Julien. « 'World Music' Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, Vol. 168, No. 4, 2002, pp. 831-852
- MEISCH Lynn. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Texas : University of Texas Press, 2002, 328 p.
- MULLO SANDOVAL, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Cartografía de la Memoria, Ecuador, 2009, 246 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, n° 171-172, 2004, pp. 53-81
- OLIVIER, Emmanuelle. « Composer avec le monde. Œuvres, auteurs et droits en tension : musiques et danses dans la globalisation », *Volume*, Vol. 10:2, No. 1, 2014, pp. 7-27
- PAULHIAC, Juan. « La scène musicale de la champeta face à Internet », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 02 février 2016

PEÑA MOSQUERA, Daniela. *La musique de la harpe dans les mariages et les funérailles des enfants et des adultes célibataires chez les kichwas de Cotacachi, (Andes-Équateur)*. Mémoire de master en Théories et Pratiques des Arts Vivants, sous la direction de Luc Charles-Dominique, Université de Nice Sophia Antipolis, Nice, 2016, 191 p.

PORTES, Alejandro. « La sociología en el hemisferio. Hacia una nueva agenda conceptual ». *Nueva Sociedad*, Vol. 178, 2002, pp. 126 -144

SALOMON, Frank. « Systèmes politiques verticaux aux marches de l'Empire inca », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 33^e année, No. 5-6, 1978. pp. 967-989

SALOMON, Frank. *Native Lords of Quito in the Age of the Incas : The political Economy of North Andean Chiefdoms*. New York : Cambridge University Press, 1986, 274 p.

SCHECHTER, John Mendell. « Corona y Baile : Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present », *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 4, No. 1, 1983, pp. 1-8

SCHECHTER, John Mendell. *The indispensable harp : Historical development, modern roles, configurations and performance practices in Ecuador and Latin America*. The Kent State University Press, 1992, 291 p.

STOKES, Martin. « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33, 2004a, pp. 47-72

STOKES, Martin. « Musique, identité et “ville-monde”. Perspectives critiques », *L'Homme*, n° 171-172, 2004b, pp. 371-388

TUAZA, Luis A. « La fiesta del Inti Raymi en la construcción del Estado plurinacional en el Ecuador », in *La Nation en fête en Amérique Latine*, ed. Chine Lehmann & Molinaro, Les Cahiers ALHIM, N° 33, 2017, 15 p.

VALLEJO, Jessie M. *La Música Da Vida a Vida: Transverse Flute Music of Otavalo, Ecuador*. Thèse de doctorat en Ethnomusicologie, sous la direction de Tara Browner & Anthony Seeger, University of California, Los Angeles, 2014, 327 p.

VOIROL, Jérémie. « Las fiestas como herramienta dinámica de autodefinición identitaria : El caso de los Otavalos (kichwa-hablantes, Andes ecuatorianos) », *Ateliê Geográfico* Vol. 3 No. 3, 2009, pp. 237-262

VOIROL, Jérémie. « La fête autochtone du Pawkar Raymi à Otavalo (Andes équatoriennes) Entre reproduction et remise en cause des idéologies nationales du « métissage » et du multiculturalisme », *La Nation en fête en Amérique latine (XIXème-XXIème siècles), Tome II / D*, Publications du Grecun, Paris, 2018, pp. 59-74

WHITE, Bob W. « Rethinking Globalization through music », in *Music and Globalization: Critical Encounters*, ed. White. Indiana University Press, 2011, pp. 1-14

WIBBELSMAN, Michelle. *Ritual Encounters : Otavalan modern and mythic community*. The University of Illinois Press, 2009, 232 p.

WIBBELSMAN, Michelle. « *Purijkuna*, Otavalan transnational migrants : indigenous global mobility and the politics of destination ». *Alter/nativas*, Latin American Cultural Studies Journal, N° 7, 2017, 32p.

WIBBELSMAN, Michelle. « Northern Andean cosmology and otavalan Hip-hop », in *The Andean World*, ed. Seligmann & Fine-Dare, Routledge Worlds, 2018, pp. 128-142

WINDMEIJER, Jeroen. *El valle amanecido : un estudio de los indígenas ejemplares de Otavalo, Ecuador*. Abya Yala, Quito, 2016, 388 p.

WONG, Ketty. *Whose National Music?: Identity, Mestizaje, and Migration in Ecuador*. Philadelphia : Temple University Press, 2012, 255 p.

Discographie sélective

BOLIVIA MANTA & ÑANDA MAÑACHI

1983. *Churay Churay !*. [LP] AUVIDIS (France)

CENTRO CULTURAL PEGUCHE

1997. *Pachamama*. [CD] Disc Makers (EEUU)

CHARIJAYAC

1987. *Cielo Rosa*. [LP] ECB Records (Espagne)

CHURAY

2013. *Fusión*. [CD] GrandeLiga Rec. (Équateur)

FLAUTEROS DE KOTAMA

2013. *¡Así Kotama! The Flutes of Otavalo, Ecuador* [CD] Smithsonian Folkways Records (EEUU)

INTI ILLIMANI

1973. *Canto de pueblos andinos, vol. 1* [LP] EMI (Chili)

JAILLI

1997. *Cuatro direcciones*. [CD] Indépendant (L.H. Gramal) (Équateur)

KARU ÑAN

1993. *Chimbaloma*. [CD] Tumi Music LTD

LOS NIN

2010. *Shinallami Kanchik* [CD] Indépendant (Équateur)

ÑANDA MAÑACHI – LLAQUICLLA

1989. *Ecuador – Jatun Cayambe*. [LP] Llaquiclla

SIMON & GARFUNKEL

1964. *Wednesday Morning, 3 A.M.* [LP] Columbia (EEUU)

TRENCITO DE LOS ANDES

1993. *Zig Zag I et II*. [CD] Hierofantes Producciones (Italie)

WINIAYPA

2008. *Gotitas de Amor* [CD] Indépendant (Équateur)

WIÑAY KAYAMBIS

2010. *La resistencia* [CD] Indépendant (Équateur)

YARINA

1993. *500 years*. [LP] Sound Station Studio (EEUU)

Contenu multimédia

SÉLECTION AUDIO

- “*San Juan en Quinchuqui*” par Ñanda Mañachi (1977)
- “*Inti Raymi Quimsa*” par Charijayac (1987)
- “*Chaquiñan*” par Indoamerica
- “*Jala Cuitzagu*” par Karu Ñan (1993)
- “*Wuawua wuañuy*” par Christian Lema (2017)
- “*Huahua Huanui*” par Conjunto Peguche (1998)
- “*Amenazas*” par Jatun Cayambe (1988)
- “*Casi, casi*” par Wiñay Kayambis (2010)
- Ñawi Maillay par Tayta Chavo (enregistrement personnel 2019)
- “*Ñawi Mayllay*” par Flauteros de Kotama (2015)
- Yumbos Cumbas Conde (document ethnographique 1993, Tett Visual)
- “*Yamor 70*” par La Lira Otavaleña (1970)
- “*Machascagu*” par Grupo Mayas (2016)

VIDÉOCLIPS

- “*Juyayai Intiraymi*” - Mushuk Wambrakuna (2018) [08’03’’]
- “*Kawsaykaman*” - Churay (2014) [05’35’’]
- “*Ushigu*” - Faccha Huayras (2016) [05’17’’]
- “*Fiel Amante*” - Amigos Millonarios (2018) [04’50’’]
- “*Chuchaki*” - Alejandro Terán (2014) [03’57’’]
- “*Como Calera-Chiquitica*” – Rikchary Taky (2018) [06’07’’]
- “*Abago*” - Humazapas Waruntzy (2014) [04’54’’]
- “*Bailalo*” - Proyecto Coraza (2018) [03’11’’]

DOCUMENTAIRE

Inti Raymi Ecuador 2016. Une immersion ethnomusicologique (2019)

- Réalisation : Vincent Paladines

- Durée : 47’04’’

- Ce film est un recueil d’enregistrements ethnographiques effectués en 2016 entre le 18 juin et le 1^{er} juillet dans la province d’Imbabura. Ils sont présentés suivant le modèle d’un cahier de terrain et suivent les différents événements festifs sous forme d’extraits sélectionnés.