Document généré le 25 avr. 2024 07:05

**Frontières**

FRONTIÈRES

# *Puriq wayra*. Musique et pérégrination de l'âme dans les Andes péruviennes

Enrique Pilco

Volume 29, numéro 2, 2018

Mort et mondes autochtones

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1044160ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1044160ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

1916-0976 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pilco, E. (2018). *Puriq wayra*. Musique et pérégrination de l'âme dans les Andes péruviennes. *Frontières*, *29*(2). https://doi.org/10.7202/1044160ar

Résumé de l'article

Cet article aborde la question de la conception métisse de l'âme du défunt à travers l'étude des messes, veillées funèbres et processions en milieu urbain de la région de Cusco (Pérou). Il se focalise sur l'hymne *Puriq wayra*, dont le titre quechua signifie « Vent errant » et qui est une pièce incontournable du répertoire pour les morts. Comme son titre l'indique, *Puriq wayra* renvoie au caractère baladeur de l'esprit après la mort. Les paroles de cet hymne évoquent l'*animu*, une conception importante pour penser la force vitale qui anime les personnes. Cette analyse est basée sur des observations de terrain réalisées depuis 1981, essentiellement dans la ville de Cusco. Elle est combinée avec une perspective réflexive et anthropologique des hommages musicaux réalisés dans la cathédrale de Cusco, mais également dans le cimetière de la Almudena, un quartier populaire et métisse de cette ville.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Articles

# *Puriq wayra*. Musique et pérégrination de l'âme dans les Andes péruviennes

**Enrique PILCO**
Ph. D., anthropologie sociale et ethnologie, chercheur invité au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal

## Résumé

Cet article aborde la question de la conception métisse de l'âme du défunt à travers l'étude des messes, veillées funèbres et processions en milieu urbain de la région de Cusco (Pérou). Il se focalise sur l'hymne *Puriq wayra*, dont le titre quechua signifie « Vent errant » et qui est une pièce incontournable du répertoire pour les morts. Comme son titre l'indique, *Puriq wayra* renvoie au caractère baladeur de l'esprit après la mort. Les paroles de cet hymne évoquent l'*animu*, une conception importante pour penser la force vitale qui anime les personnes. Cette analyse est basée sur des observations de terrain réalisées depuis 1981, essentiellement dans la ville de Cusco. Elle est combinée avec une perspective réflexive et anthropologique des hommages musicaux réalisés dans la cathédrale de Cusco, mais également dans le cimetière de la Almudena, un quartier populaire et métisse de cette ville.

**Mots-clés:** chants; harawi ; Andes; émotion; mort

## Abstract

*This article addresses the mestizo concept of the deceased's soul, through the study of masses, wakes and processions that take place in urban zones of Cusco (Peru). It focuses on the* Puriq wayra *hymn, meaning "wandering wind" in Quechua, an essential traditional religious song of the repertoire used to mark the death. As its title suggest,* Puriq wayra *refers to the moving character of the spirit after death. The lyrics of this hymn evoke the* animu*, an important concept that describes the vital force that animates people. This analysis is based on field observations made since 1981, mainly in the city of Cusco. It combines a reflexive and anthropological perspective on the musical tributes made in the Cusco cathedral and the cemetery of Almudena, one of the city's popular mestizo neighborhoods.*

**Keywords:** songs ; harawi; Andes ; emotion ; death

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

Pour les habitants de Cusco, les veillées funèbres sont des moments cruciaux lors desquels chacun se confronte rituellement à l'absence de la force vitale de la personne décédée. Suite au décès d'un proche[1], face au corps exposé, la famille reçoit des hommages et des marques de sympathie. La musique, omniprésente, permet d'instaurer une ambiance spécifique et de marquer le changement d'état, le mort devient un défunt. Dans ces circonstances, les populations métisses de Cusco ont recours de façon significative à des chants religieux spécifiques dont les mélodies et les paroles sont profondément ancrées dans des conceptions autochtones de la mort. Tout particulièrement, la question du devenir de l'*animu*, terme quechuisé du latin *anima* et que l'on peut traduire par énergie vitale, est présente. Nous nous proposons ici d'étudier la façon dont le concept d'*animu* est mobilisé lors de rites funéraires réalisés par des familles métisses installées dans la ville de Cusco, au Pérou. Le quechua est la principale langue autochtone du Pérou. Cependant, elle n'est pas associée exclusivement à des populations autochtones[2]; notamment à Cusco une partie importante de ceux qui la parlent vivent dans les centres urbains de taille réduite ou moyenne et sont porteurs d'une culture qu'eux-mêmes qualifient de « métisse »[3]. Au fil du temps, que ce soit à Cusco ou dans d'autres villes, les migrants ont importé certaines coutumes issues des communautés rurales – qualifiées localement d'autochtones (*indígenas*) ou de paysannes (*campesinas*) – dans la culture métisse en milieu urbain. Si désormais l'espagnol est la langue dominante en ville, pour ces métis urbains le quechua reste privilégié pour exprimer ce qui relève de l'intime ou concerne les sentiments personnels et profonds, par exemple dans le champ de la religion. Par ailleurs, dès le XVI$^{e}$ siècle, le quechua a été utilisé pour la catéchisation et notamment pour traduire les chants religieux, son usage n'est donc pas l'apanage exclusif des populations autochtones.

Nous aborderons la question de la conception métisse de l'âme du défunt à travers l'étude des messes, veillées funèbres et processions en milieu urbain de la région de Cusco. Nous choisissons de concentrer notre attention sur l'hymne *Puriq wayra*, dont le titre quechua signifie « Vent errant », également connu sous le titre d'*Angellay maitak rinki* (mon ange, où vas-tu ?) et qui est une pièce incontournable du répertoire pour les morts[4]. Les paroles de cet hymne évoquent l'*animu*, une conception importante pour penser la force vitale qui anime les personnes. Comme son titre l'indique, *Puriq wayra* renvoie au caractère baladeur de l'esprit après la mort. Nous allons analyser la musique, les vers, ainsi que la façon dont cet hymne est utilisé dans le rituel. Cette approche nous permettra par ailleurs de donner une profondeur historique à l'analyse en replaçant ce chant dans l'évolution de la culture musicale et du catholicisme populaire depuis la fin du XVI$^{e}$ siècle. Cette analyse est basée sur des observations réalisées depuis 1981, essentiellement dans la ville de Cusco, d'abord à titre personnel en tant que musicien puis en tant qu'anthropologue intéressé par les chants religieux en langue quechua (Pilco, 2012). Les données ethnographiques présentées ici ont été collectées lors de veillées funèbres auprès de familles métisses d'origine rurale, de liturgies dédiées aux défunts réalisées dans la cathédrale de Cusco et enfin d'hommages musicaux le Jour de la fête des morts dans le cimetière de la Almudena, un quartier populaire de la ville. Dans une première partie, nous allons décrire les rituels funéraires des populations métisses urbaines de Cusco en montrant l'importance de la musique afin que les vivants puissent interagir avec les morts. Dans une seconde partie, nous détaillerons le concept d'*animu* tel que présenté dans les vers du chant *Puriq wayra* et compris par les acteurs eux-mêmes. Dans la dernière partie, nous allons approfondir la façon dont les vivants expriment leurs émotions face à la mort et aux morts par le biais de la musique.

## Musique et rites funéraires

Veiller un corps confronte les vivants à l'absence de force vitale chez le défunt; lors de cette étape essentielle, la musique a un rôle significatif. Les pièces musicales de ce répertoire spécifique sont assez hétérogènes. En effet, on peut distinguer d'une part la musique liturgique prescrite pour les

messes et les rites liturgiques des morts de la musique populaire associée aux veillés funèbre d'autre part. Ces deux types de musique peuvent être présents lors d'un même évènement; en effet lors des veillées funèbres auxquelles nous nous intéressons plus particulièrement sont privilégiées les mélodies préférées du mort ainsi que d'autres à caractère religieux spécifiquement liées à la mort. L'une des premières veillées funèbres à laquelle j'ai assisté me sert ici de point de référence. Celle-ci s'est déroulée en 1981, dans une maison du quartier de Santiago, à Cusco, au sein d'une famille où le quechua était parlé autant que l'espagnol. Des expériences similaires durant les décennies suivantes me permettent de considérer cet évènement comme étant emblématique. Lors de la veillée funèbre, le défunt est exposé dans un cercueil fermé laissant voir le visage à travers une petite fenêtre et il est entouré de ses proches et amis. Autour de lui, il y a des couronnes de fleurs déposées par des amis et des membres de la famille. Ricardo Castro, le chanteur et organiste de la cathédrale de Cusco, accompagne ses chants d'un petit clavier. Le répertoire est composé de *harawi,* pièces de musique profane particulièrement mélancoliques et surtout de chants religieux en langue quechua. Le répertoire religieux combine des mélodies basées sur le *harawi* mais dont la structure est issue du chant grégorien; il se compose des hymnes *Wañuy pacha chayamunqa* (L'arrivée imminente de la mort) et *Puriq wayra* (Vent errant). Ces deux chants permettent aux proches d'exprimer leur douleur et de mieux se rapprocher du défunt. Le premier évoque plus généralement le rendez-vous des humains avec la mort et sert à l'énonciation de la fatalité, un élément édifiant face à la mort : « Va arriver l'heure du décès, il te cherche, il termine ta vie » (*Wañuy pacha chayamunka, Cantapuni maskhasunki, Causayniykin tukukunka*)[5]. Une autre de mes interlocutrices, Felicitas Bacilio, signale que ce chant met en évidence l'égalité des hommes face à la mort : « *Wanuy Pacha Chayamunka /Qantapuny Maskasunky /Qonqay qonkay Tarysunky: Qonqay qonkay Tarysunky*… à n'importe quel moment la mort te prend, il dit; *Qonqay qonkay tarysunky/ Kausayniky Tucuqapunqa… Tukuytaq Qonqasunky*, avec les années tout s'oublie, la richesse que tu as maintenant; *Tuquy tuquy […] tuquy imaykipas tuquyqapunqa*, toute la richesse que tu as laissée, petit à petit se termine, c'est ça que tu dis [avec ces vers] »[6]. Cependant la thématique du deuxième chant fait plutôt référence à l'âme du défunt et son parcours après la mort : Vent vagabond où vas-tu ? (*Puriq Wayra maytaq rinki ?*)[7].

Avant de nous occuper plus spécifiquement de ce dernier chant, *Puriq wayra*, je souhaite signaler que dans les Andes, la musique est une forme d'interaction avec différentes entités, dont les morts. La sphère catholique n'est que l'une des composantes de ce phénomène. Par exemple, dans le département[8] d'Ayacucho à l'ouest de Cusco, la musique est une expression spontanée de profonde douleur que les femmes expriment au travers d'un chant appelé *ayataki,* interprété auprès du cadavre d'un être cher (Ossio, 1989, p. 9-10). Contrairement aux chants religieux qui occupent une place définie dans le rituel funéraire, l'*ayataki,* improvisé sur le moment, a un caractère privé et permet une dernière communication avec le défunt. Cette musique engendre un tel degré d'émotion qu'il devient très difficile de la distinguer des pleurs (Ossio, 1989, p. 10)[9]. Dans le département de Puno, au sud-est de Cusco, est également pratiqué un chant pour les funérailles des enfants. Ce chant qui accompagne le petit défunt aide à accélérer la séparation de l'âme du corps avant que celui-ci ne se décompose (Sperandeo, 1989, p. 9). Des actes semblables se produisent le 2 novembre, le Jour des morts. Des centaines de familles se rassemblent au cimetière général de la Almudena de Cusco pour visiter les tombes de leurs proches. Dans un environnement plus calme par rapport aux veillées funèbres, elles nettoient et fleurissent les tombes. À cette occasion, elles font appel à des groupes de musiciens qui interprètent des mélodies festives que le défunt appréciait ainsi que des *harawi* dont la mélancolie prépare les personnes en deuil à se souvenir de leur mort. Dans certains villages en milieu rural, ce sont des sacristains ou des organistes qui remplacent les récitants et les *cantores de responsos*, c'est-à-dire les chantres. Les chanteurs, uniquement de sexe masculin, sont sollicités lors des funérailles ou encore le Jour des morts pour interpréter – en accord avec l'âge et le sexe du défunt – des cantiques et des prières en quechua, latin ou espagnol. Ils portent une croix sur la poitrine, un livre religieux contenant les chants et les prières, et un flacon d'eau bénite qu'ils répandent sur le « sol sacré » (un édifice religieux ou la

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

tombe) afin d'atteindre les âmes défuntes (Raez, 1989, p. 10). Les *rezadores* (récitants), quant à eux, sont spécialisés dans la pratique d'un langage qui permet de se projeter dans le monde des morts, de les évoquer et faire revivre leur souvenir. *Rezadores* et *cantores de responsos* servent donc d'intermédiaires entre les vivants et leurs morts.

L'auteur a pu constater que les hymnes en quechua *Wanuy pacha* et *Puriq wayra* animent l'interaction avec les morts tout en incitant à la tristesse de façon beaucoup plus forte que les chants liturgiques en espagnol imposés dans la liturgie depuis le concile de 1962[10]. Sollicités pour s'adresser aux défunts lors des obsèques et dans les veillées des morts, ces chants sont également incontournables à chaque anniversaire de la disparition du défunt lorsqu'on célèbre une liturgie pour sa mémoire, par exemple durant les messes en quechua ayant lieu chaque vendredi dans la cathédrale de Cusco[11]. Ils sont interprétés alors que les amis transmettent leurs condoléances à la famille à la fin de la cérémonie. Les chants accentuent la peine des personnes liées au défunt et établissent un intime sentiment de tristesse qui mène souvent les proches jusqu'aux larmes. *Puriq wayra* est également interprété lors des cérémonies en l'honneur d'images religieuses à caractère funèbre. Ce chant est principalement lié à la commémoration de la Semaine sainte. Les différents Saints, Christs et Vierges qui composent le panthéon catholique cusquénien président les fêtes et commémorations religieuses par leurs représentations matérielles (sculptures ou représentations picturales) avec lesquelles les fidèles entrent en interaction, de façon collective à travers les fêtes et commémorations du calendrier liturgique catholique, et d'une façon plus individuelle à travers les prières et le chant. L'une des plus importantes manifestations en ce qui concerne l'interprétation de chants religieux à caractère funèbre est la procession du *Saint-Sépulcre* le Vendredi saint; elle reste, en dehors des rites consacrés aux défunts, une des rares occasions d'entendre – entre autres choses – des chants dédiés aux morts. Cette procession est présidée par la représentation d'un Christ allongé dans un sarcophage vitré suivi par celle de la Vierge des douleurs (*Virgen Dolorosa)*. Il s'agit en fait d'un cortège funèbre plutôt que d'une procession. Les chants, dont les paroles font allusion à la Passion du Christ ainsi qu'à la douleur de Marie[12], sont interprétés par des confréries de femmes habillées de noir. À la différence de la liturgie, lors de laquelle des hommes chantent les hymnes conformément aux dispositions de l'Église, les interventions extra-liturgiques comme les processions sont majoritairement le fait de femmes dont la pratique religieuse est souvent assidue tant lors des offices religieux que de cérémonies extra-liturgiques.

## Un chant pour le vent errant

Bien que le chant *Puriq wayra* ne mentionne pas directement l'*animu*, dans le premier vers sont évoquées les caractéristiques essentielles de l'*animu*. Il s'agit de la force ou du principe vital responsable du maintien du corps en vie; la perte partielle ou totale de celui-ci conduit soit à l'infirmité soit à la mort. *Puriq* peut être traduit comme « celui qui marche » tandis que *wayra* signifie vent et est souvent associé au souffle, nous y reviendrons.

| | |
|---|---|
| *Puriq wayra, maytan rinki?* | Vent errant où vas-tu ? |
| *Usqhay usqhay phawaspayki,* | Si rapidement ? |
| *Jesusllayman tinkuspaqa* | Si tu rencontres Jésus |
| *Wawallaykin waqan ninki* | Dis-lui que son fils pleure |
| *Sumaq uyanta chinkachispa* | En cachant son beau visage |
| *Muspha muspha purirqani* | Il marchait sans savoir où aller |
| *Wakcha khuyaq sonqollaywan* | Avec mon pauvre coeur rempli de peine |
| *Tutayaqpi rikukuni* | Je suis dans l'obscurité |

Les travaux de Robin (2008) et La Riva (2005), réalisés tous deux dans des communautés rurales de la région de Cusco, donnent de nombreux éléments ethnographiques sur cette énergie vitale et ce qu'il advient d'elle après la mort. Leurs analyses sont pertinentes dans un contexte urbain et métis, mon expérience servant de base à cette lecture critique.

L'origine de l'usage du terme *animu* – qui vient de l'espagnol *animo* – reste obscure, puisque seul le mot latin *anima* apparait dans les textes coloniaux de catéchèse en quechua (Robin, 2008, p. 50). Aujourd'hui, le terme *animu* désigne non seulement l' « âme mais aussi la substance nutritive des aliments, ainsi que la force vitale, énergétique, l'essence immatérielle des êtres animés » (Robin, 2008, p. 50). Cette force vitale non seulement se trouve chez les humains, mais aussi dans les plantes, les animaux ainsi que dans les montagnes et les sources d'eau qui possèdent cette entité énergétique générale qui se transmet aux humains (La Riva, 2005, p. 63)[13]. La présence de l'*animu* varie tout au long du cycle de vie d'un individu dans un processus graduel d'acquisition. Lorsque l'individu grandit, l'*animu* semble se fixer au corps pour finalement se « séparer » progressivement avec l'âge, jusqu'à disparaître avec la mort (La Riva, 2005, p. 82). L'*animu* circule dans le corps avec le sang, c'est pourquoi on considère que c'est là son siège, plus encore que le *sunqu*, le coeur qui assure la circulation du sang (La Riva, 2005, p. 73). En dehors du corps, l'*animu* se manifeste par le biais du souffle désigné en quechua par le terme « *samay* » qui évoque la matérialisation physique de la respiration (Robin, 2008, p. 54). À ce titre, l'*animu* est associé à un autre principe volatile, le vent ou *wayra* en quechua « [L'*animu*] est comme le vent, comme le souffle, il est juste de l'air » (*solamenteqa wayra-hinalla, samayhinachallacha kashan riki, airechalla riki kashan*) (La Riva, 2005, p. 65).

Force vitale qui anime tout être vivant, l'*animu* peut cependant abandonner la personne de façon temporaire ou définitive, partielle ou totale. En effet, l'*animu* abandonne le corps généralement par la bouche et la fontanelle (La Riva, 2005, p. 80) car la tête est un autre centre, secondaire, de ce principe vital (La Riva 2005, p. 74). La séparation partielle de l'*animu* avec le corps peut en effet se produire en des moments et des lieux précis : durant le rêve ou suite à une forte impression par exemple. Comme l'indique La Riva (2005, p. 80), reproduisant les propos de l'un de ses interlocuteurs, l'*animu* déambule : « lorsque nous sommes profondément endormis comme des morts. À ce moment notre *animu* marche, je ne sais pas en quelle direction. » Ces pertes d'*animu* durant le sommeil ne sont pas dangereuses pour les humains. Par contre, ce qui est provoqué par des émotions fortes, des chutes, la capture de l'âme par la *pachamama,* le *pukyo* ou l'âme des morts peut mettre en danger l'intégrité de la personne. Cela produit l'effroi appelé *susto* ou *mancharisqa* (Robin, 2008). L'abandon du corps par l'*animu* signifie sa transformation; car la présence de l'*animu* dans le corps garantit autant l'équilibre physiologique et physique que l'équilibre psychique et intellectuel (La Riva, 2005, p. 81).

Le déséquilibre qui entraine l'abandon du corps par l'*animu* pourrait être décrit dans *Puriq wayra* à travers les vers *Wakcha khuyaq sonqollaywan Tutayaqpi rikukuni* (Avec mon pauvre coeur rempli de peine Je suis dans l'obscurité). La perte prolongée de l'*animu* peut conduire à la folie (La Riva, 2005, p. 81). Dans ces situations, il est nécessaire de faire revenir l'*animu* par des cérémonies et des rites. Les cas les plus sérieux nécessitent l'intervention de spécialistes afin de réaliser des cérémonies pour rappeler l'*animu*; le nom de la personne malade ou *suti* porte également une partie de son *animu* et sert pour les rituels de rappel de sa force vitale (La Riva, 2005, p. 76). Ces cérémonies sont réalisées en milieu urbain par des *meseros*, des spécialistes rituels qui se placent en intermédiaires entre les hommes et les *apus* ou esprits des montagnes, à travers des offrandes à la *pacha tierra* connues comme un « *pago* à la terre ». Comme j'ai pu l'observer lors d'une séance curative en 1999, souvent, le *mesero* prend un foetus de lama ainsi que deux bougies qu'il passe rapidement sur quelques parties du corps de la personne atteinte de la maladie qui cause la perte de l'*animu*. Ensuite, il se concentre sur la préparation du *pago*. Pour cela, il déploie une feuille de papier sur la table et y pose le foetus de lama, les bougies ainsi que d'autres ingrédients tels que des feuilles de coca choisies avec soin et formant des *kintu*[14]. Après avoir préparé les *kintu,* le

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

*mesero* demande au malade de se souvenir des endroits où il était tombé, où il avait ressenti une très forte émotion (Pilco, 2012, p. 144) car « l'âme reste attachée à l'endroit précis où la personne a été effrayée » (Robin, 2008, p. 57). Pour chaque lieu identifié, le *mesero* doit ajouter un *kintu* pour l'offrir à l'*apu* ou esprit de la montagne correspondant. Une fois les derniers *kintu* sur la table, le *mesero* se prépare à plier la feuille de papier et à attacher le *despacho* contenant l'ensemble des offrandes qu'il se chargera de brûler dans la montagne à Saqsayhuaman, où réside l'*apu* de Cusco (Pilco, 2012, p. 144). Rappelé par la « *llamada de animu* », on considère que « l'*animu* réintègre doucement le corps en se réintroduisant par la tête, *umanchisman kutin*, du haut vers le bas, en émettant des sons d'oiseau » (La Riva, 2005, p. 81).

L'absence totale d'*animu*, que ce soit par séparation ou perte, peut entraîner la mort. En diverses occasions, l'*animu* peut donc se déplacer seul comme c'est le cas avant et juste après un décès. Il n'est en effet pas rare que l'*animu* d'un mourant apparaisse en rêve aux proches, ce qui sera interprété comme une dernière salutation. Par ailleurs, l'*animu* peut se déplacer jusqu'à son expulsion définitive du corps du défunt suite aux différents rites funéraires. L'*animu* est une entité volatile qui parcourt l'espace en suivant une logique précise. Selon Robin, les limites entre la fin de la vie et le début de la mort ne sont pas tranchées pour les populations andines. Le passage de la vie à la mort forme un continuum. D'après les analyses de La Riva (2005) et Robin (2008) le défunt continue ainsi à vagabonder pour un temps dans ses anciens lieux de vie. En fait, il doit récupérer ses « traces », c'est-à-dire « retrouver les éléments où il a laissé un peu de sa présence (déchets corporels, cheveux, ongles, etc.). Il doit aussi récupérer l'intégralité de sa force vitale qui a imprégné les objets lui ayant appartenu, retrouver les personnes auprès desquelles il a vécu, ainsi que les endroits où il est passé durant sa vie, afin de pouvoir partir "complet" » (Robin, 2008, p. 71). À cette étape, les musiques préférées du défunt sont de nouveau interprétées, aussi est-il important que les musiciens soient en mesure de jouer les différents répertoires. Ce n'est qu'au terme du rite d'expulsion finale, plusieurs jours après son décès, qu'on pourra véritablement considérer le défunt comme un mort[15]. Le rite d'expulsion a lieu huit jours après l'enterrement et clôt une série de rituels funèbres. Il consiste en une visite au cimetière à midi, lors de laquelle sont servis des aliments et des boissons, puis de la réalisation d'une veillée (sans corps, cette fois) plus tard dans la nuit. Sont alors encore consommés des aliments, de l'alcool et on fume des cigarettes sous la tutelle d'un homme qui prie, un *rezador*. Sont posés sur un autel les aliments et les mets que le défunt appréciait ainsi que des objets personnels lui ayant appartenu. On considère que durant la nuit, l'âme du défunt viendra pour la dernière fois afin de s'alimenter et de profiter à la fois de la saveur mais également de la force vitale (*animu*) de ce qui lui est ainsi offert. Cette veillée dure jusqu'à midi le jour suivant. À cette heure très précisément, les hommes mettent tous les objets du mort qui se trouvent sur l'autel dans un sac, puis ils attachent ce sac au cou du *rezador* et l'expulsent brusquement de la maison (Robin, 2008). Même si le défunt est physiquement mort, dans un premier temps son double (son âme-force vitale) n'a toujours pas quitté le monde auquel il appartenait jusque-là; il incombe alors aux vivants, à travers l'organisation des funérailles, de se séparer définitivement de leurs morts en les envoyant vers ce que Robin qualifie d'« autre vie » (2008, p. 63). L'*animu* serait donc errant comme le vent « *wayra hina purishian »* (il marche comme le vent), ce qui apparait littéralement dans les premiers vers de *Puriq wayra.*

Si l'*animu*, en tant qu'entité immatérielle, erre comme le vent, où se dirige-t-il après la mort ? L'hymne *Puriq wayra* aborde le sujet à travers le vers *Sumaq uyanta chinkachispa Muspha muspha purirqani* (En cachant son beau visage Il marchait sans savoir où aller). L'*animu* du défunt persiste sur la terre, la parcourt, sous forme de renard par exemple, pour revenir sur les lieux de vie de la personne jusqu'au rituel d'expulsion de l'âme (*despedida del alma*). Néanmoins la phrase souligne que l'âme devrait rencontrer Jésus : *Jesusllayman tinkuspaqa Wawallaykin waqan ninki* (Si tu rencontres Jésus Dis-lui que son fils pleure), devenant ainsi une sorte de messagère des vivants pleurant sa mort. Mon informateur Ricardo Castro, musicien spécialisé dans l'interprétation de ce chant lors des veilles funèbres et des messes, traduit à l'espagnol les vers suivants « *Puriq Wayra*

*maytaq rinki? Uskha uskhay phawaspayki? Jesusllay wantinkuspaqha. Churillayki wakhannispa »* par « Vent vagabond où vas-tu ? Si tu rencontres Jésus-Christ dis-lui que je te pleure »[16].

## Mon ange, où vas-tu ?

Comment ces conceptions d'origine autochtone se retrouvent-elles dans les vers d'un chant catholique ? *Puriq wayra* a évolué au fil du temps, autant dans la forme que dans le contenu. C'est l'un des exemples les plus intéressants d'appropriation d'un chant religieux en quechua de la part de ses usagers autochtones. Les paroles des chants religieux en quechua, dont *Puriq wayra,* se trouvent dans des manuels de catéchèse ou *cartillas* dans lesquels figurent les vers des chants. Les mélodies, en revanche, n'y figurent pas et sont transmises par la tradition orale. Ces documents, souvent bilingues espagnol/quechua, ont été rédigés par des curés qui travaillaient dans les paroisses d'Indiens (*doctrinas de indios*). L'instruction religieuse catholique dans des langues natives fut promue lors du premier Concile provincial réuni à Lima de 1551 à 1552 et le deuxième Concile de Lima (1567-1568) légitima l'usage du quechua dans le discours évangélisateur. Les prêtres devaient donc apprendre cette langue et le recours aux interprètes, *sayapayaq*, fut interdit (Mannheim, 1991, p. 64). Le troisième Concile de Lima en 1583 décida la publication d'un catéchisme, d'un traité contenant les normes de la confession (*confesionario*) et d'un sermonnaire (*sermonario*) unifiés, en langues quechua et aymara. L'usage de ces deux « langues générales » (*lenguas generales*) dans la stratégie d'évangélisation fut alors consolidé. Publiée en 1584, la *Doctrina Christiana,* rédigée en espagnol, quechua et aymara fut l'ouvrage qui résulta de cette volonté affichée de l'Église. Il est à noter que ce fut le premier livre imprimé en Amérique du Sud. Concrétisation des conclusions du troisième Concile de Lima, ce texte énonce les principes qui doivent guider les évangélisateurs. Il donnera lieu à la rédaction de documents plus simples, les *cartillas,* qui sont rédigés par les curés d'Indiens qui, aidés par les organistes, interprètent la *Doctrina Christiana* en fonction de leurs propres expériences et références culturelles. On y trouve des prières et des exercices spirituels auxquels étaient contraints les Indiens, ainsi que des chants. Il est ici important de souligner que la *Doctrina Christiana* ne contient pas de chants, aussi dans ce domaine ces hommes de terrain ont-ils une certaine marge de manoeuvre. De nombreuses *cartillas* ont été publiées dès la fin du XVI$^{e}$ siècle, et certaines sont encore en usage dans la cathédrale de Cusco (Pilco, 2012). Bien que les vers des chants aient été fixés dans des documents écrits, ils reflètent ce processus d'appropriation mis en oeuvre à travers la réalisation des rites. Cette même démarche a également permis que les Autochtones qui assistaient à la messe ou à d'autres cérémonies s'approprient les chants en dehors des cérémonies liturgiques. Ainsi, ce répertoire se caractérise par le fait que les Autochtones ont pu y imprimer leur vision particulière des choses tant du point de vue des paroles que de la musique comme nous le verrons dans la troisième partie.

Si l'on se réfère aux *cartillas*, le premier vers de l'hymne *Puriq wayra* est « *Angellay maytaq rinki? Chica utccai pahuaspaiqui »*[17] qui signifie « mon ange, où vas-tu ? Ton vol est gracieux ». Au lieu de se référer au vol rapide de l'âme (*Usqhay usqhay phawaspayki)* comme dans la version effectivement chantée que nous avons pu enregistrer, le texte met l'emphase sur le vol élégant de l'ange (*Chica utccai pahuaspaiqui*). Cette dernière version faisant référence à un ange n'apparaît que dans les *cartillas*, tandis que celle faisant référence au vent – et à l'*animu* – s'est développée en dehors du cadre ecclésiastique. C'est dans un second temps seulement que l'hymne a été réabsorbé par l'institution, comme nous pouvons le constater lors des messes en quechua ayant lieu chaque vendredi dans la cathédrale de Cusco. Parallèlement, il fait toujours partie du répertoire d'usage populaire lors des veillées funèbres, comme nous avons pu le constater.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

Ainsi, *Puriq wayra* serait une variante de l'hymne *Angellay* ? Cet hymne serait le fruit de l'adaptation d'un hymne chrétien issu des *doctrinas* ? Le seul document dans lequel *Puriq wayra* apparaît est la *cartilla* compilée par le Père Jorge Pacífico et publiée dans la ville d'Ayacucho en 1924[18]. Jorge Pacífico est un franciscain espagnol en charge de la paroisse d'Ayacucho et il a compilé les chansons populaires que ses ouailles avaient l'habitude d'interpréter avant son arrivée. En fait, il mentionne les deux variantes dans sa *cartilla*, tout en indiquant qu'il ne connaît pas l'origine de ces chants[19]. Jorge Lira, curé de Cusco, a également compilé un nombre important de chants religieux en quechua dans les années 1940. Il mentionne *Angellay,* qu'il interprète comme une invocation au Vent, le suppliant pour que les dieux tutélaires n'oublient pas la créature qui pleure. Pour lui, on le chante à Jésus avec des sentiments et des larmes, et au lieu de la phrase *Purikk Wayra* on utilise l'expression *Angel-llay* (Lira, 1960, p. 15). Ainsi, pour lui, *Puriq wayra* aurait été un chant autochtone repris par le catholicisme. Tout ceci est source de confusion, même pour ceux qui connaissent très bien ce répertoire. En effet Ricardo Castro, qui n'est autre que l'organiste de la cathédrale de Cusco, va dans ce sens et indique que ce seraient les prêtres qui auraient remplacé *Puriq Wayra* par *Angellay*[20]. L'idée est ainsi aujourd'hui généralement admise que la musique, transmise de façon orale, est nécessairement d'origine incaïque. On a ainsi perdu la trace de ces chants et de leur véritable usage, à savoir des outils de catéchisation.

Tout ceci a conduit à une inversion des influences. En effet, les hymnes en quechua ont été et sont encore largement considérés comme des chants indigènes que le clergé aurait utilisés pour la catéchisation. Mais dans les faits, ce sont des chants qui, comme nous allons le voir, sont influencés par le chant grégorien et le *harawi* (un genre musical autochtone), que certains membres du clergé ont composés et que les Autochtones ont adapté, dans la pratique, à leur propre vision de la religion catholique. Ce sont les fidèles autochtones qui ont introduit le vers *Puriq wayra* et non l'inverse. Cette façon que les fidèles ont d'accommoder les chants afin de mieux s'exprimer auprès des images religieuses ou des défunts est encore très présente. Ce rapport personnalisé est profondément lié au langage musical combiné aux paroles. Les vers ont été ainsi adaptés aux contextes du moment. Par exemple, les chants dédiés au Christ ont été modifiés pour personnaliser l'interaction avec lui en fonction des désirs du fidèle. Cela a aussi été le cas de *Puriq wayra* qui semblerait avoir été préféré par les fidèles à *Angellay* bien que celui-ci soit consigné dans les *cartillas*.

## S'adresser aux chers disparus

Les références à l'*animu* dans *Puriq wayra* ne sont pas seulement textuelles. En effet, l'analyse de la musique apporte d'autres éléments significatifs sur lesquels nous allons maintenant nous pencher. La base mélodique de cet hymne, comme des autres, correspond à un genre musical appelé *harawi*. Le répertoire d'hymnes religieux en quechua s'est développé depuis le XVII$^{e}$ siècle au coeur de la vie religieuse des paroisses où les Autochtones sont majoritaires. Les chants qui ont été introduits dans ces *doctrinas* provenaient initialement du répertoire grégorien aussi appelé plain-chant, terme pour lequel González Holguín a même créé un néologisme en quechua (*Pampayachachicusca taqui*) (1989 [1608], p. 446). Les recommandations du moine franciscain Jeronimo de Oré, exposées dans son oeuvre *Symbolo catholico Indiano* (Symbole catholique indien) de 1598 ont été prises comme référence. Ce texte pose les bases de l'évangélisation au XVII$^{e}$ siècle ainsi que de la catéchisation qui caractérise la période qui va du XVIII$^{e}$ siècle jusqu'à la moitié du XX$^{e}$ siècle[21]. Malgré cette apparente rigidité, le plain-chant va être rapidement influencé et finalement remodelé par l'accent nostalgique du *harawi,* un genre poétique et musical autochtone d'exaltation historique et sentimentale. Au début du XVII$^{e}$ siècle, le chroniqueur Guaman Poma définit le *harawi* comme une *canción lastimosa*, autrement dit une complainte où la souffrance n'est jamais absente (Husson, 1984, p. 4). L'indice le plus flagrant de la formation précoce du répertoire religieux indigène à partir du *harawi* se trouve dans le *Vocabvlario* (1608), dictionnaire quechua

espagnol de Diego González Holguín. Aux entrées correspondant à *haraui* et à ses équivalents *yuyaycucuna* o *huaynaricuna taqui*, se trouve la définition suivante : « des chants relatant les faits de tiers ou la mémoire des êtres aimés disparus, [chants] d'amour, d'affliction qui sont dorénavant utilisés comme des chants de deuil et spirituels » (*cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y aficiónagora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales)* (González Holguín, p. 152). Cette définition fait apparaître deux tendances du *harawi* assez répandues, à savoir, d'un côté, une forme musicale relative au chant épique (*cantares de hechos de otros)* et de l'autre des chants d'amour teintés de nostalgie à la mémoire de nos chers disparus (*memoria de los amados ausentes y de amor y afición)*. Une notion nouvelle est introduite par le *Vocabulario* (1608) dans la mesure où elle annonce l'incorporation du *harawi* à l'univers musical chrétien : « maintenant on l'interprète pour les chants dévots et spirituels » (*agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales)* (González Holguín, p. 152). Ainsi, dès le XVII$^{e}$ siècle, le *harawi* est devenu incontournable dans la musique du catholicisme andin[22] de la même manière que le style maniériste, chronologiquement situé entre les styles renaissance et baroque européen et caractérisé par la représentation des images troubles et obscures, s'adaptait dans les églises fréquentées par les Autochtones comme leur langage pictural. Avec ses images instables de monstres fantasmés et son organisation sectorisée de l'espace, le style maniériste donnait aux Andins une image crédible de leur situation (Macera, 1993, p. 31-32). Les chants religieux en quechua avec le *harawi* et le langage figuratif avec le maniérisme, ensemble, rendaient tangible le profond sentiment de perte; au XVII$^{e}$ siècle, le monde était devenu immense et étrange pour les Autochtones, et de tous côtés apparaissaient les figures du mal (Macera, 1993, p. 31-32).

Ce sentimentalisme, qui imprègne de plus en plus le catholicisme pratiqué dans les *doctrinas de indios*, se démarque de la solennité du catholicisme protocolaire et ecclésiastique. Si les émotions prennent sens dans la sphère de l'intime, elles répondent également à des motivations et des tendances culturelles partagées. D'après l'anthropologie interprétative (Lutz et White, 1986, p. 408), l'émotion est traitée comme un aspect central de la signification culturelle, dont les variations sont abordées dans une perspective historique et transculturelle. Ceux qui s'intéressent à la façon dont les émotions varient d'une culture à une autre tendent à aborder les émotions comme un jugement socialement validé, plus que comme un état intérieur. Dans leurs recherches, ils tentent ainsi de traduire au mieux les concepts émotionnels et prennent en compte des processus sociaux qui leur donnent sens (Lutz et White, 1986, p. 109, 144). Les états d'âme et les motivations sont suscités par des symboles qui expriment l'atmosphère du monde et prétendent modeler sa nature (Geertz, 1973). En suivant cette approche, avec ses vers et sa structure mélodique, un chant comme *Puriq wayra* mobilise un ensemble de symboles qui génèrent une émotion spécifique et la modèlent[23]. L'évocation de l'*animu* du défunt dans l'hymne est au coeur des interactions avec le mort, elle instaure des émotions très fortes et des motivations spécifiques. Le recours au *harawi* lors de veillées et de messes induit un sentiment de tristesse pour les parents et les proches du défunt. Or Delgado Vivanco (1945), un folkloriste du tournant du XX$^{e}$ siècle, a identifié un sentiment particulièrement développé en milieu populaire et métisse, à savoir le « mal de l'absence ». Cet auteur signale que celui-ci se manifestait au moment de mettre le corps du défunt en terre, ou quand quelqu'un entreprenait un long voyage[24] (Delgado Vivanco, 1945, p. 63). Teinté de nostalgie, le *harawi* est ainsi resté la forme d'expression consacrée pour honorer la mémoire des chers disparus, comme le formulait González Holguín à la fin du XVII$^{e}$ siècle.

Dans les rites funéraires catholiques qui ont lieu encore actuellement dans la ville de Cusco, certaines conceptions autochtones relatives à la personne et à la mort sont perceptibles. *Puriq wayra* est un chant funèbre d'origine catholique interprété pour les morts lors de différents rites funéraires. En décrivant l'âme comme une entité volatile qui perdure après la mort et se déplace avant d'abandonner le corps, il s'ancre cependant dans une tradition autochtone andine. Il s'agit d'une forme d'expression profondément métisse qui est le reflet de son histoire, c'est-à-dire de la rencontre des héritages autochtone et espagnol. En effet, les vers en quechua de ce répertoire ont été adaptés lors du processus d'évangélisation des Autochtones dans le cadre des paroisses

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

d'Indiens (*doctrinas de indios*). Et bien que les vers du chant tel qu'ils apparaissent dans les documents de catéchisation fassent référence à *Angellay*, soit une tradition catholique, la pratique orale a introduit la variante *Puriq wayra* dont le sens se rapproche des conceptions autochtones. En étant interprété lors des rites funéraires, *Puriq wayra* permet non seulement aux vivants d'interagir avec le défunt, mais stimule également une émotivité spécifique qui fait la particularité du catholicisme populaire à des moments clés rituellement significatifs. En effet, la description de l'*animu* qui est évoquée dans cet hymne est imprégnée d'une profonde tristesse motivée par un genre musical précis, le *harawi*, qui caractérise le répertoire des chants religieux en quechua. L'intérêt de *Puriq wayra* est non seulement de donner à voir des conceptions contemporaines liées à la mort de populations métisses de la ville de Cusco, mais il permet également d'inscrire l'ethnographie dans une perspective historique. Ce chant condense en effet les transformations et les changements du chant grégorien, introduit à la fin du XVI$^{e}$ siècle, sous l'influence du *harawi* autochtone, ce qui va donner lieu à la création d'un répertoire spécifique qui va prendre une ampleur importante à partir du XVIII$^{e}$ siècle. L'étude du chant *Puriq wayra*, de sa musique et de son contexte d'interprétation permet ainsi d'explorer la dynamique complexe du catholicisme populaire métis andin caractérisé par le fait que les référents institués par l'Église catholique sont interprétés en fonction d'expériences autochtones.

## Notes

[1] Qui bien souvent aura eu lieu le jour même ou la veille car les enterrements ont lieu très rapidement.

[2] Dans ce texte, j'emploie préférentiellement le terme d'Indien (*indio*) pour me référer à la période coloniale. Pour me référer à la période contemporaine, les populations urbaines que j'ai côtoyées se considèrent avant tout comme étant métisses, bien qu'elles aient des origines paysannes et autochtones. Pour cette raison, nous parlerons plutôt d'influences autochtones héritées par ces populations métisses et reformulées en contexte urbain.

[3] Des ethnographies spécifiques portent sur ces populations dont Seligmann (1989), Bouysse-Cassagne et Saignes (1996), Mendoza (2008) et De la Cadena (2000). Elles montrent la complexité historique qu'il faut prendre en compte lorsqu'on aborde cette population.

[4] L'extrait audio-visuel réalisé par l'auteur lors d'une messe dans la cathédrale de Cusco est accessible en ligne : (https://www.youtube.com/watch?v=T3u0HB9fc68) .

[5] Ricardo Castro, entretien avec l'auteur, à Cusco, le 27 mars 2005.

[6] Entretien avec l'auteur, Cusco, 1999.

[7] Ricardo Castro, entretien avec l'auteur, à Cusco, le 27 mars 2005.

[8] La République du Pérou est administrativement découpée en 24 départements répartis en trois franges parallèles au littoral : la Côte, les Andes et la forêt amazonienne. Situé dans la région andine du sud du pays, Cusco, l'ancienne capitale des Incas, est l'un des départements dans lequel on compte le plus de quechuaphones dans le pays.

[9] Ossio décrit ici l'interprétation d'un l'*ayataki* par une mère auprès du corps de son fils âgé de 22 ans et décédé subitement en 1974. Dans son chant la mère apeurée se plaint de ne savoir que faire

maintenant de sa vie, puis elle imagine son fils en train de pratiquer son sport préféré, le soccer (Ossio, 1989, p. 10).

[10] Suite au concile de 1962, jugeant les chants grégoriens en latin difficilement accessibles, l'Église préconisa l'usage d'un répertoire en langue espagnole. Les hymnes religieux espagnols firent alors leur entrée dans presque toutes les sphères de la liturgie occupées jusqu'alors par le répertoire en latin. Bien qu'il ait encouragé l'ouverture de la liturgie aux langues vernaculaires, le concile aboutit néanmoins à l'adoption de l'espagnol plutôt que du quechua comme langage musical religieux au Pérou et, en particulier, à Cusco (Pilco, 2012, p. 221).

[11] L'enregistrement en ligne correspond à ce contexte d'exécution.

[12] Les paroles des chants s'adressent à la douleur de la Vierge ainsi qu'au sacrifice du Christ sur la croix. Citons par exemple *Millai qaqaq chaupillampis* hymne qui parle du Christ au jardin de Gethsémani. *Hacu mamai puririsun*, *Qollanan Maria* et *Oh Maria Ñoqa Mama* rendent hommage à la Vierge. *Mamay khuyapayawaspa* cherche à accentuer la charge émotionnelle, ainsi que *Ñachum Mamay niwankiña,* Adieu à la Vierge. Les paroles des chants s'adressent à la douleur de la Vierge ainsi qu'au sacrifice du Christ sur la croix.

[13] Les représentations de l'*animu* ainsi que leur nombre varient d'une région à l'autre (La Riva, 2005, p. 64).

[14] Les *kintu* sont des groupes de trois feuilles parfaites de coca. Elles ne doivent pas être unies, divisées ou difformes.

[15] Dans les communautés étudiées par Robin (2008), le voyage se poursuit jusqu'à deux ans après la mort mais ceci ne fait pas écho aux données recueillies dans la ville de Cusco.

[16] Entretien avec l'auteur, le 27 mars 2005.

[17] Dans ces *cartillas*, les hymnes n'ont pas de titre; le premier vers permet de les distinguer. Pour simplifier nous distinguerons ici *Puriq wayra* et *Angellay* sachant que ce sont deux variantes qui sont chantées sur la même mélodie.

[18] Cette ville est la capitale départementale de la région du même nom et elle est située à 450 km à l'ouest de Cusco.

[19] José Pacifico Jorge affirmait ignorer « complètement l'origine de la plupart de ces chants », avant d'assurer qu'il avait « eu la possibilité d'utiliser les connaissances pratiques de quelques personnes du lieu qui chantent avec une précision admirable les cantiques religieux, en traduisant si [c'était] possible leurs nuances rythmiques inimitables et leurs cadences pathétiques » (Jorge, 1924, p. 6).

[20] Ricardo Castro, entretien le 27 mars 2005.

[21] Ces hymnes grégoriens pour les morts se trouvent curieusement dans des documents anonymes en quechua comme *Colección de canticos o himnos religiosos para uso de las personas devotas* (Huaraz, 1891) composé également de certains chants en latin « nécessaires aux chanteurs de l'église » tel que « la vigile des morts ». Le *Catecismo de la doctrina cristiana* (Sicuani, 1924), en plus des prières et des chants, contient une *Tota Pulcra* et une « Sequentia » pour la messe des défunts. On peut mentionner aussi le recueil de chants religieux en quechua et en latin qui appartenait au maître de chapelle Fidel Sanabria, et qui contient un nombre très significatif de

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar

chants en latin consacrés aux défunts. Particulièrement une partie dont le titre est *Oficio de difuntos y Misa de requiem* (Office des défunts et Messe de requiem) (Pilco, 2012, p. 228).

[22] Le *harawi* est aux chants religieux en quechua ce que les chants spirituels des églises afro-américaines sont au blues. L'usage du *harawi* s'est par ailleurs accru avec la crise de la vision du monde qu'a impliquée l'implantation du système politique, culturel et religieux espagnol dans les Andes. De son côté, le blues s'est imposé comme le seul moyen d'expression grâce auquel les esclaves pouvaient affronter leurs souffrances quotidiennes.

[23] D'après Geertz, les relations d'une série de symboles modèlent les relations entre entité, processus ou n'importe quel système physique, organique, social ou psychologique en « formant des parallèles entre eux », en les « imitant » ou en les « simulant » (Geertz, 1973).

[24] À l'époque les conditions de voyage étaient difficiles. Il faut bien se rendre compte que les Andes sont une chaîne de montagnes difficilement franchissables, sans infrastructure routière.

# Bibliographie

BOUYSSE-CASSAGNE, T. et T. SAIGNES (1996). « El *cholo*, absent de l'histoire andine », dans S. GRUZINSKI et N. WACHTEL (dir.), *Le Nouveau Monde, Mondes Nouveaux*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, p. 29-42.doi : https://doi.org/10.1146/annurev.an.15.100186.002201

CADENA, M. (de la) (2000). *Indigenous Mestizos : The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919 – 1991,* Durham, Duke University Press. doi : https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn2kr

*Catecismo de la doctrina cristiana* (1924). Sicuani, Tipografía librería Pool. doi : https://doi.org/10.1017/S0010417500016169

DELGADO VIVANCO, E. (1945). « El "Mal de ausencia" y las despedidas en el folklore », *El Ayllu*, vol. 1, nº 1-2, p. 59-116.

GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.

GONZALES, R. (1891). *Colección de canticos o himnos religiosos para uso de las personas devotas,* Huaraz, Imprenta de "El Pueblo".

GONZÁLES HOLGUÍN, D. (1989 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua qquichua o del inca,* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HUSSON, J.-P. (1984). « L'art poétique quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala », *Amerindia*, nº 9, p. 79-110.

JORGE, J. P. (1924). *Melodías Religiosas en Quechua*, Friburgo de Brisgovia, Imprenta de Herder & Cía.

LA RIVA, P. (2005). « Las representaciones del animu en los Andes del sur peruano », *Revista Andina*, nº 41, p. 63-88.

LIRA, J. (1960). *Himnos sagrados de los Andes,* Buenos Aires, Ricordi Americana.

LUTZ, C. et G. WHITE (1986). « The anthropology of emotions », *Annual Review of Anthropology,* vol. 15, p. 405-436.doi : https://doi.org/10.1146/annurev.an.15.100186.002201

MACERA, P. (1993). *La pintura mural andina siglos XVI-XIX*, Lima, Editorial Milla Batres.

MANNHEIM, B. (1991). *The Language of the Inka Since the European Invasion*, Austin, University of Texas Press.

MENDOZA, Z. (2008). *Creating Our Own: Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru,* Durham, Duke University Press.doi : https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn2kr

OSSIO, J. (1989). « Ayataki », dans *Música andina del Perú,* Lima, PUCP - Patronato Popular y Provenir pro música clásica, p. 9-10.doi : https://doi.org/10.7560/746633

PILCO, E. (2012). *Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre*, Paris, L'Harmattan.

PILCO, E. (2016). *Orquestas típicas, fiestas y waynos*, Colección Música tradicional del Cusco, Cusco, Ministerio de Cultura.

RAEZ, M. (1989). « Responso funerario », dans *Música andina del Perú,* Lima, PUCP - Patronato Popular y Provenir pro música clásica, p. 10.

ROBIN, V. (2008). *Miroirs de l'autre vie. Pratiques rituelles et discours sur les morts dans les Andes de Cuzco (Pérou),* Nanterre, Société d'Ethnologie.

SANABRIA, F. (1930). *Recueil de chants religieux en quechua et en latin, Cusco*.

SELIGMANN, L. J. (1989). « To be in between: The *cholas* as market women », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 31, nº 4, p. 694-721.doi : https://doi.org/10.1017/S0010417500016169

SPERANDEO, S. (1989). « Entierro de niño », dans *Música andina del Perú,* Lima, PUCP - Patronato Popular y Provenir pro música clásica, p. 9.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2018



http://doi.org/10.7202/1044160ar