

Petite exploration d'une « géographie affective ». La fonction mythopoïétique du phonosymbolisme dans le *Muu igala*^a

Andrea Picciuolo¹

Résumé

Sur la base des analyses effectuées par Lévi-Strauss et Severi sur l'efficacité thérapeutique du chant curatif guna "Muu Igala", et en s'inspirant des considérations de Jakobson sur la morphophonologie, cet essai formule l'hypothèse que la puissance mythopoïétique du chant dépend en partie, sur le plan sémiologique, des configurations phonosymboliques présentes dans son texte et enracinées dans la structure phonologique de la langue guna.

Mots-clés: Efficacité symbolique – Muu Igala - Phonosymbolisme – Sémiologie – Sémiotique

Abstract

Based on the analyses carried out by Lévi-Strauss and Severi on the therapeutic effectiveness of the guna healing song "Muu Igala", and inspired by Jakobson's considerations on morphophonology, this essay hypothesizes that the mythopoetic power of the song depends in part, in semiological terms, on the phonosymbolic configurations present in its text and rooted in the phonological structure of the guna language.

Keywords: Muu Igala - Phonosymbolism – Semiology - Semiotics – Symbolic effectiveness

¹ Romanisches Seminar - Universität Zürich (UZH)

1. Introduction

On discutera dans cet article la thèse soutenue pour la première fois par Lévi-Strauss dans un essai intitulé « L'efficacité symbolique » (publié en 1949), concernant en particulier l'efficacité performative transmodale du *Muu Igala*, un chant rituel du peuple *guna* et, plus généralement, la fonction perlocutoire du mythe. Deuxièmement, on présentera la glose, et en partie la réfutation de la thèse de Lévi-Strauss, formulées par l'un de ses élèves les plus célèbres, Carlo Severi ; cela nous aidera à introduire le thème de la fonction mythopoïétique du symbolisme phonique dans le *Muu Igala*, objet de cette contribution. Nous avons pris en compte ce chant, tout d'abord à travers le prisme des analyses de Lévi-Strauss et Severi, puis en abordant directement les structures phonologiques de la langue *guna* du point de vue sémiologique, c'est-à-dire du point de vue de l'analyse formelle, descriptive et qualitative des formes phoniques du texte en question (avec plusieurs précautions qu'on verra après) en vue de comprendre leur valeur significative en contexte. On formulera en conclusion notre hypothèse sémiolinguistiquement orientée qui a pour but d'harmoniser, en quelque sorte, les thèses de Lévi-Strauss et de Severi.

2. Lévi-Strauss : l'« efficacité symbolique » :

L'essai de Lévi-Strauss « L'efficacité symbolique », comme je l'ai déjà dit, date de 1949. Il s'agit de l'analyse, du point de vue de l'anthropologue, du *Muu Igala* (« La voie de *Muu* »), un chant rituel du peuple *guna* exécuté par un chaman, le *nele*, en cas d'accouchement difficile. La version (écrite) analysée par Lévi-Strauss fut recueillie par le *guna* Guillermo Hayans d'un vieil informateur de sa tribu, puis livrée à deux chercheurs de l'école de Erland Nordenskiöld (de l'Ethnographic Museum de Göteborg), Holmer et Wassén, « dont les travaux sur la grammaire, le lexique et l'art verbal cuna sont excellents » selon Adolfo Constenla Umaña (2012 : p. 399). Que l'on pense par exemple à l'esquisse de grammaire *cuna* d'Holmer (1946).

L'intérêt de Lévi-Strauss porte, donc, sur la dimension performative transmodale du chant rituel. Le chant, dit-il, « constitue une médication purement psychologique, puisque le shaman ne touche pas au corps de la malade et ne lui administre pas de remède ; mais, en même temps, il met directement et explicitement en cause l'état pathologique [...] : nous dirions volontiers que le chant constitue une *manipulation psychologique* de l'organe malade, et que c'est de cette manipulation que la guérison est attendue. » (Lévi-Strauss, 1949 : 211) « La technique du récit », continue Lévi-Strauss, « vise donc à restituer une expérience réelle, où le mythe se borne à substituer les protagonistes. [...] détailler un itinéraire compliqué, véritable anatomie mythique correspondant, moins à la structure réelle des organes génitaux, qu'à une sorte de géographie affective, identifiant chaque point de résistance et chaque élanement » (*ibid.* : 215). Lévi-Strauss continue : « La cure consisterait donc à rendre pensable une situation donnée d'abord en termes affectifs, et acceptables pour l'esprit, des douleurs que le corps se refuse à tolérer ». (*ibid.* : 217). Et enfin : « [...] les représentations évoquées par le shaman déterminent une modification des fonctions organiques de la parturiente. Le travail est bloqué au début du chant, la délivrance se produit à la fin, et les progrès de l'accouchement se reflètent aux étapes successives. » (*ibid.* : 222).

Voilà esquissé en quelques phrases le noyau rationnel de la thèse de Lévi-Strauss : l'efficacité symbolique du langage, mythique dans ce cas, ce « parallélisme » (*ibid.* : 222) entre structures du mythe et transformations organiques, ce lien transmodal qui a pour conséquence que les transformations au sein du langage mythique éveillent une « réaction organique correspondante » (*ibid.* : 222).

Du point de vue de la cosmologie *guna*, explique Lévi-Strauss, l'« accouchement difficile s'explique [...] parce que *Muu* [nda : puissance responsable de la formation du fœtus] a outrepassé ses attributions et s'est emparée du *purba* ou « âme » de la future mère ». « Ainsi », écrit Lévi-Strauss, « le chant consiste entièrement en une quête : quête du *purba* perdu, et qui sera restitué après maintes péripéties, telles que démolition d'obstacles, victoire sur des animaux féroces et, finalement, un grand tournoi livré par le shaman et ses esprits protecteurs (nda : les *nuchu*) à *Muu* et à ses filles. » (*ibid.* : 206).

Bref, du point de vue de l'intrigue, pour ainsi dire, le chant raconte le récit de l'ascension du chaman et des *nuchu* au long du chemin du *Muu*, jusqu'au « séjour de *Muu* » et, après la libération du *purba*, la descente. Et l'ascension et la descente sont « périlleuses » ; l'itinéraire, représentation mythique de l'anatomie de la parturiente, est compliqué, peuplé de « monstres », « animaux féroces », « fauves à vaincre », représentations mythiques, notamment, du travail de la parturiente. Lévi-Strauss arrive à identifier des étapes successives du chant (qui correspondraient à différents processus physiologiques), et qu'on peut imaginer à la manière de thèmes du récit, chacun avec ses éléments textuels pertinents. L'ascension par le chemin de *Muu*, écrit Lévi-Strauss « se fait en file indienne » (vers 241), et, comme c'est une ascension, à l'aide des prestigieux chapeaux qui ouvrent et éclairent le passage. Quand vient le retour (qui correspond à la deuxième phase du mythe, mais à la première phase du processus physiologique, puisqu'il s'agit de faire descendre l'enfant), l'attention se déplace vers leurs pieds : on signale qu'ils ont des souliers (vers 494-496). Au moment où ils envahissent la demeure de *Muu*, ils ne vont déjà plus en file, mais « quatre par quatre » (vers 388) ; et pour ressortir à l'air libre, ils vont « tous de front » (vers 248).» (*ibid.* : 222)

Le langage du chant, donc, raconte métaphoriquement un récit de maladie et de guérison : sa puissance évocatrice a pour conséquence que la parturiente puisse transposer, et enfin résoudre, sur une dimension consciente, des troubles organiques autrement ineffables.

3. Severi : l'« efficacité symbolique »

La thèse de Lévi-Strauss a été soumise à deux critiques radicales mais d'une teneur différente. Massimo Squillacciotti (2013) lui a reproché surtout de n'avoir pas compris le rôle du chaman *guna* en cas d'accouchement difficile et, par conséquence, la fonction du *Muu Igala* au sein de la culture *guna*. Selon Squillacciotti, sauf erreur, l'exécution du chant par le *nele* n'a pas pour but de provoquer l'accouchement, mais de préparer, pour ainsi dire, le *purba* (l'âme) de la parturiente dans le cas qu'il laisse son corps (c'est-à-dire en cas de décès. Ce type de réfutation met en question l'interprétation de Lévi-Strauss tout entière parce qu'elle nie la fonction directement thérapeutique du chant et, par conséquence, son efficacité symbolique supposée.

Un autre type de réfutation de la thèse de Lévi-Strauss, celle qui nous intéresse ici de près, a été présentée depuis quelques années par Carlo Severi.

Severi, qui tout comme Squillacciotti a étudié la communauté *guna* pendant de nombreuses années, ne nie pas la fonction thérapeutique du *Muu Igala*, mais refuse le noyau rationnel de la thèse de Lévi-Strauss. Les chants rituels *guna*, dit-il, sont énoncés en une langue spéciale qui est inintelligible par les non-initiés. La parturiente, donc, ne comprend que très sporadiquement le sens lexical des « mots » énoncés par le chaman : ce qu'elle entend dans la plupart des cas sont des purs sons. Ainsi, la dimension performative du chant ne peut pas dépendre du niveau lexical comme l'imagine Lévi-Strauss : il faut rechercher l'efficacité symbolique du *Muu Igala* dans sa forme phonique. Dans cet article, nous avons cherché à suivre cette suggestion de Severi. Notre intérêt, donc, n'est pas d'analyser le chant du point de vue de la perspective

ethnographique et anthropologique, ni, par conséquence, nous présenterons un compte-rendu des objections soulevés dans ces domaines-là par l'interprétation de Lévi-Strauss, ni, encore, nous aborderons la question du rôle du corps dans les mécanismes sensorielles et cognitives sur lesquelles se fonde (à titre hypothétique) l'interprétation du chant (ces points sont d'ailleurs bien abordés par Gutierrez Choquevila 2017). Plus modestement, nous voudrions placer la discussion autour de l'analyse textuelle du *Muu Igala* dans le champ linguistique, et plus précisément sémiolinguistique, duquel le maître en 1953 l'avait, pour des nobles raisons, déloger (voir Lévi-Strauss, 1953 : 205). Donc, nous reprenons l'hypothèse de Lévi-Strauss/Severi en prenant en compte la forme phonique du chant du point de vue sémiologique, en s'appuyant sur les aspects phonologiques de la langue guna indiqués par les grammairiens (seuls aspects que la version écrite du chant, celle qu'on analyse ici, permet à notre avis d'aborder avec un minimum de rigueur analytique) en vue de formuler une nouvelle hypothèse sur sa valeur significative et, par conséquent, sur sa dimension transmodale et sur sa efficacité symbolique supposée.

Severi, qui a formulé sa propre interprétation du chant dans son œuvre *Il percorso e la voce* (2004), a remarqué l'importance capitale assignée à la forme phonique des chants par la culture chamannique *guna*, entre autres. Il rappelle d'abord que l'apprentissage de la forme sonore des chants est l'une des premières tâches d'un élève qui aspire à devenir chaman.

De plus, affirme Severi, bien que l'usage rituel du langage prévoie une certaine dose d'improvisation de la part du chaman, cela reste limité et la forme phonique de l'énoncé rituel est pour l'essentiel codifiée. Cela est très important en vue de l'analyse du *Muu Igala* dans sa version écrite, qui est pour ainsi dire déjà détériorée quant à ses valeurs phoniques. Severi écrit :

Dans ces cas, souvent attestés en Amazonie, apprendre un chant chamannique n'implique pas nécessairement d'apprendre par cœur tous les détails d'un texte figé. Cela implique toujours, pourtant, d'apprendre une technique particulière, typique de la récitation, qui peut aller d'une certaine manière de "chanter" ou de moduler la voix d'une façon différente que dans la conversation courante, jusqu'à la manipulation élaborée d'une forme linguistique. (Severi, 2004: 189-190)

Au soutien de sa thèse, Severi cite les réflexions de Roman Jakobson au sujet de la forme phonique de la langue. La « musique des mots » n'est pas un résultat hasardeux, elle est déjà organisée, structurée. Selon Severi, sur la base des affirmations de Jakobson, affirme : « Le son, la pure phonation naturellement inscrite dans le langage peut donc se libérer des mots et avoir une existence autonome qui est la sienne. Cette existence, toutefois, n'est pas chaotique ou insensée. Si on est capable de les écouter, certaines configurations sonores régulières pourront émerger. » (*ibid.* : 229). Et lui, Severi, va précisément essayer un décodage iconique du chant rituel.

La question de la dimension iconique du langage nous ramène aux réflexions de Jakobson, selon lequel le « symbolisme phonique » désigne une association naturelle, par similitude, entre *signans* et *signatum* (Jakobson 1981). Du point de vue sémiotique, il s'agit donc de la constitution discursive de ce qu'on appelle l'illusion référentielle. Notre intérêt réside justement dans la manière avec laquelle le *Muu Igala* offre à la parturiente le type d'illusion référentielle imaginée par Lévi-Strauss et Severi. Les réflexions de Jakobson autour de ce qu'il appelle la fonction poétique sont très importantes à cet égard, quand il affirme, par exemple, que :

Phonology and grammar of oral poetry offer a system of complex and elaborate correspondences which come into being, take effect, and are handed down through generations without anyone's cognizance of the rules governing this intricate network. The immediate and spontaneous grasp of effects without rationale elicitation of the processes by which they are produced is not confined to the oral tradition and its transmitters. (Jakobson, 1980 : 147)

Il faut précisément profiter, à notre avis, de la notion de fonction poétique pour interroger sémiologiquement le *Muu Igala*.

4. Le Muu Igala

Nous voudrions maintenant placer le *Muu Igala* dans l'économie générale de la tradition rituelle *guna* et, après, rappeler brièvement certains de ses traits les plus caractéristiques, afin de cerner les aspects du système culturel et linguistique *guna* utiles pour repérer les éléments les plus pertinents de la forme phonique du *Muu Igala*.

Le *Muu Igala* est un chant rituel ; il constitue en tant que tel l'un des trois types principaux de tradition rituelle de la communauté amérindienne des *Guna*, installée dans l'Etat d'Amérique centrale de Panama (les autres deux étant le rituel de la *gathering house* et le rituel de la puberté). Chacune de ces traditions rituelles est marquée par des traits énonciatifs caractéristiques qui la distinguent des autres et qui, notamment, distinguent le langage du rite du langage ordinaire. Chaque rite est marqué par un *gaya* (une sorte d'inventaire lexical) distinct ; plus ou moins fréquemment, les mots employés n'ont pas d'équivalent dans le langage ordinaire ou bien, si leur forme correspond à la forme des mots du langage ordinaire, leur sens est différent à cause de leur emploi métaphorique. En outre, chaque *gaya* a ses propres traits morphologiques et syntaxiques. La structure phonologique des formes verbales utilisées dans les rituels peut se distinguer de celle du langage ordinaire. Selon les auteurs qui les ont étudiées, dans le langage rituel on peut observer, par exemple, l'absence de phénomènes de suppression vocalique qui, au contraire, figurent dans le langage ordinaire (Giannelli, Marotta, Pacini 2002).

Dans sa version écrite, le *Muu Igala* se compose d'environ 600 vers. Il faut noter que, selon Sherzer (un des principaux experts du langage et de la tradition rituel *guna*), dans la tradition *guna* ce ne serait pas possible d'identifier des unités identiques à ce que notre métrique définit « vers » ; cependant, selon Sherzer (2014, entre autres), il est possible d'identifier dans le *gaya* des marqueurs linguistiques, dont la fonction est de délimiter une unité semblable au vers que Sherzer nomme *ligne*.

Le terme *Igala*, qui est d'habitude traduit avec les termes « rue » ou « chemin », dénote un genre sonore spécifique, dont l'extension sémantique arrive à inclure nos concepts de « musique », « chant », « chanson » et « danse ». Dans les *Igala*, en effet, la dimension sonore de l'exécution joue un rôle capital, comme nous l'avons déjà vu et, bien qu'il ne soit pas possible de rétablir le système musical en vigueur dans la communauté *guna*, il va sans dire, selon Sherzer, qu'il y a, en même temps des conventions linguistiques, ainsi que des conventions tonales qui distinguent le langage des *Igala* du langage ordinaire.

La langue *guna* est typologiquement classée dans la famille Chibcha, non sans problèmes interprétatifs selon Giannelli (2002). En outre, il n'y a pas d'accord parmi les spécialistes au sujet de la nature isolante ou agglutinante de la langue *guna*. Cela a des effets considérables sur l'identification des limites des mots, notamment des suffixes, et plus généralement des affixes ; c'est pourquoi nous avons décidé de ne pas prendre en compte, lors de l'analyse, des phénomènes de nature morpho-phonologique qui auraient pu nous aider à comprendre la structure phonique du *Muu Igala* et sa dimension iconique (bref, le mode de constitution de l'illusion référentielle). Selon Llerena Villalobos (2000), par exemple, le système morphologique *guna* prévoit des suffixes, des cas et des marques de direction. Le suffixe *-kki*, par exemple, marque une direction centripète quand il modifie des thèmes verbaux spécifiques. Au contraire, le suffixe *-appi* [ou *-ppi*] marque une direction centrifuge. Dans le cas du supposé suffixe *-kki*, il est possible de l'identifier dans l'unité *sipukuakki* [ou *sibuguakki*] qui signifie,

semble-t-il, « vulve » dans le *Muu Igala*. Cela pourrait contribuer à éclairer quelques aspects de la constitution de l'illusion référentielle et du pouvoir mythopoiétique transmodale de la forme phonique du chant : des formes morpho-phonologiques pourraient, même en l'absence d'une compréhension de la signification lexicale de l'unité/mot, esquisser ce récit mythique dont parle Lévi-Strauss (en « identifiant chaque point de résistance et chaque élanement »), mais à un niveau plus abstrait, par exemple en marquant par les suffixes des processus centripètes et centrifuges parallèles aux processus physiologiques.

Comme l'explique Llerena Villalobos (*ibid.*), le *guna* prévoit deux types d'unités phoniques dans le noyau syllabique, ce qui justifie la distinction phonologique entre voyelles et diphtongues. Certains types de diphtongues qui ne sont généralement pas admis en *guna* sont pourtant présents dans le *Muu Igala*, par exemple, les séquences *-oe* et *-iu*. La syllabe phonologique prévoit toujours un noyau vocalique (toutes les voyelles peuvent constituer le noyau) qui peut être précédé ou suivi par une autre voyelle, précédé par deux consonnes et suivi par une consonne.

Le trait caractéristique du système phonologique *guna* est sa complexe corrélation des "forces" qui concerne aussi bien les consonnes que les voyelles. Le système attribue en effet une fonction distinctive à la différence de force articulatoire des voyelles et des consonnes. On identifie notamment des consonnes longues ou géminées, que Sherzer assimile aux sourdes, et des consonnes brèves, non géminées, que Sherzer assimile aux sonores. Par ailleurs, les monosyllabes demandent toujours un allongement des voyelles. En d'autres cas, l'allongement n'est pas facilement prévisible parce que les cas d'allongement emphatique sont très fréquents. Le *guna* n'a pas de mots oxytons. L'accent tombe presque toujours sur la pénultième syllabe.

Nous venons d'esquisser ainsi quelques éléments fondamentaux de la structure phonologique de la langue *guna*. Cela va nous permettre de formuler quelques hypothèses pour identifier les figures phoniques et les traits phonologiques sur lesquels se fondent la dimension iconique du *Muu Igala* et son dispositif mythopoiétique. La corrélation de force comme trait distinctif fondamental du *guna* suggère que la structure phonique du *Muu Igala* puisse être rapprochée du vers quantitatif, dans lequel les différences interprétatives (les signifiés) sont déterminées par des différences de force, quantité et extension des formes phoniques (les signifiants) du vers.

5. La forme phonique du chant : esquisse d'une analyse sémiologique

Le *Muu Igala* est un récit de maladie et de guérison. Son statut mythopoiétique consiste dans le fait d'esquisser un paysage mythique, une géographie affective, qui reproduit à un niveau métaphorique, à la fois l'appareil génital de la parturiente et le processus physiologique en cours (l'accouchement difficile). L'épiphanie de cette illusion référentielle est la base perceptive de sa supposée efficacité symbolique. Nous savons maintenant, grâce à Severi, que cette géographie affective (c'est-à-dire la surdétermination des thèmes proprement physiologique par les thèmes « psychologiques » dans la structure du chant), cette illusion référentielle, n'est pas esquissée à l'aide de mots proprement significatifs. Elle n'est pas le résultat d'une compréhension lexicale du texte par la parturiente mais elle dépend plutôt de formes phoniques qui n'ont pas de référent dans le langage ordinaire.

Afin de comprendre la fonction des figures phoniques et des traits phonologiques pertinents dans la dimension iconique du *Muu Igala*, et pour faire émerger leur valeur significative au sein du texte, nous avons esquissé une grille interprétative employant les catégories analytiques de la sémiotique discursive (Pezzini 2001). Avant de l'illustrer, il faut observer quelques précautions :

- (I) L'ébauche d'hypothèse qu'on va présenter ici n'est pas en contradiction, à notre avis, avec la thèse de Severi (2004) autour de la construction "parallèle" du chant rituel *cuna*. Nous estimons, dans l'analyse sémiologique de la forme phonique du *Muu Igala*, qu'il y a une opposition catégorielle fondamentale qui constitue la base perceptive de l'expérience mythopoïétique : l'opposition phonologique bref /longue. En même temps, à notre avis, si on considère les relations actantielles, la catégorie [bref] est à son tour sous-articulée en une autre opposition : contraction (tension subie) / impulsion (tension agie).
- (II) Nous estimons que la « géographie affective » esquissée au moyen de la forme phonique du chant rituel (qui à la fois fonde la correspondance transmodale chant-corps et génère son efficacité symbolique) ne dépend pas d'un supposé ordre chronologique du « récit », c'est-à-dire d'une succession des « faits », mais uniquement de sa texture phonique, une texture qui opère donc en panchronie.
- (III) Aussi, comme conséquence de la remarque précédente, avons-nous choisi le niveau d'analyse du mot phonologique et non celui de l'énoncé phonologique, tous les éléments concernant la structure intonative du chant étant indisponibles à l'écrit.
- (IV) Concernant les résultats figurant dans la grille, les « états » arbitrairement nommés sur les lignes sont homothétiques tandis que ceux qui sont annotés sur les colonnes sont des contrastes (Greimas, Courtés 1979).
- (V) Le texte employé pour l'analyse est celui qui a été préparé par Holmer et Wassen (1953) dans *The complete Mu Igala in picture writings*^b.

Figures phoniques et traits phonologiques pertinents	Isotopie thématique (/ Etat physiologique)	Isotopie aspectuelle	Isotopie tensive	Occurrences textuelles (exemples)
<ul style="list-style-type: none"> • Allitérations • Métaplasmes • Prééminence de consonnes faibles (i.e. non géminées, brèves) • Accumulation syllabique par répétition d'un élément du lien (i.e. redoublement) 	Contraction	Itérative	Intension	<ul style="list-style-type: none"> • Pinakineti...Pinakineti... • Pinakineti/Pinakinekwati • Tiochunanakan • Kanalelekwa • Kurkin • Aitikemai/Aiututumakkemai

<ul style="list-style-type: none"> • Prééminence de consonnes fortes (i.e. géminées; longues). • Prééminence de diphtongues suivies par consonnes dans liens polysyllabiques. • Variation syllabique dans le lien. • Prééminence de voyelles longues dans les liens (pas en fin de mot) 	Décontraction	Durative	Extension	<ul style="list-style-type: none"> • Sunna • Kannoali • Kannoeyalaki • Sailakan • Nele • Ulukka
<ul style="list-style-type: none"> • Monosyllabes (avec prééminence de plosive en position initiale et voyelle en position finale) • Lien C+V+V (C + diphtongues avec voyelles longue accentué) • Liens C+V+C avec plosives en position initiale 	Impulsion	Ponctuelle	Explosion	<ul style="list-style-type: none"> • Na • Mu • Tu • Pa • Ki • Se • Tue • Pan • Pel

Tableau 1. Figures phoniques, traits phonologiques et isotopies

Cette grille n'est qu'un premier effort structuré visant à tracer un tableau interprétatif de la fonction mythopoïétique, et de la dimension transmodale (i.e. la constitution d'un événement « discursif » parallèle à un événement physiologique) de la structure phonique du *Muu Igala*. Elle a vocation à fournir une matrice analytique pour des futures recherches proprement sémiolinguistiques au sujet de ce chant rituel. Bien que cette grille est bien loin de l'être exhaustive, elle a cependant la vocation de pourvoir le lecteur avec un répertoire systématique des éléments phonologique distinctifs qui soutiennent la puissance transmodale du chant et qui dirigent, à titre hypothétique, sa interprétation « sémantique » par l'énonciataire.

Cette grille est le résultat de la schématisation de quelques données du système phonologique de la langue *guna* et du système rituel *guna*. Cette schématisation a été projetée sur le *Muu Igala* pour en faire ressortir des faits observables. Il ne s'agit que d'une ébauche d'hypothèse, car les conditions d'observation sont extrêmement perturbées. Le *Muu Igala* est une source dégradée, d'une part à cause de la nature même de la transcription, qui prive le sémiologue de données essentielles pour l'analyse empirique (i.e. traits prosodiques, traits intonatifs, dynamiques interactionnelles), qui peuvent tous viser d'une manière significative la physionomie de l'exécution et, par conséquent, sa structure phonique ; d'autre part en raison de la transcription orthographique spécifiquement utilisée pour le *Muu Igala* qui est, selon l'affirmation des curateurs, normalisée, mais qui, cependant, semble parfois souffrir de choix

notationnels pas toujours clairement définis et, par moments, idiosyncrasiques par rapport au système phonologique *guna*.

Cela étant, nous voudrions illustrer brièvement la grille analytique. En suivant les indications de Lévi-Strauss, on peut identifier dans le récit mythique trois étapes. Ces étapes sont à la fois, par le supposé parallélisme transmodale entre récit et procès organiques, trois étapes du processus physiologique. Elles représentent, du point de vue formel, trois isotopies thématiques. Dans une perspective analytique, elles constituent les niveaux discursifs les plus abstraits du signifié du récit. Nous avons nommé ces trois isotopies thématiques distinctes "contraction", "décontraction" et "impulsion".

Les isotopies thématiques sont le substrat formel abstrait de deux strates moins abstraites, qui appartiennent encore au signifié du récit. Il y a, premièrement, les isotopies aspectuelles, qui concernent ce qu'on pourrait appeler le rythme du discours. Le thème "contraction" est marquée par l'itérativité des formes signifiantes (qu'on va voir) ; le thème "décontraction" est marqué par la durativité ; le thème "impulsion" est marqué par la ponctualité (c'est-à-dire par l'absence de durée).

Deuxièmement, il y a les isotopies tensives qui, dans la sémantique discursive, représentent ce que l'on a l'habitude d'appeler "sens figuré". J'ai nommé "intension" la figurativisation du thème "contraction", "extension" la figurativisation du thème "décontraction", et "explosion" la figurativisation du thème "impulsion".

Isotopies thématiques et tensives constituent, ensemble, le signifié du récit et sont corrélées aux figures phoniques qui constituent le signifiant du récit.

En considérant les caractéristiques fondamentales du système phonologique *guna* (surtout la complexe corrélation de force qui concerne les consonnes et les voyelles), nous avons sélectionné les figures phoniques qui semblent mieux rendre compte de l'organisation signifiante du récit (c'est-à-dire de l'organisation du plan du contenu que nous avons vu tout à l'heure).

La configuration phonique qui marque le thème "contraction" se compose, à notre avis, comme résultat des figures et des traits phoniques suivants :

- Allitérations.
- Métaplasmes.
- Prééminence de consonnes *lenis* (i.e. non géminées, brèves).
- Accumulation syllabique par réitération d'un élément (i.e. ce que Sapir [1921] appelle redoublement).

La configuration phonique qui marque le thème "décontraction" est, à notre avis, le résultat de l'énonciation des figures phoniques et des traits suivants :

- Prééminence de consonnes fortes (i.e. géminées ; longues).
- Prééminence de diphtongues suivis par des consonnes dans les séquences polysyllabiques.
- Variation syllabique dans la séquence.
- Prééminence de voyelles longues dans les séquences polysyllabique (pas en fin de mot).

La configuration phonique qui marque le thème "impulsion" se compose, à notre avis, comme résultat de la prééminence des figures phoniques et des traits suivants :

- Monosyllabes.
- Lien C+V+V (C + diphtongues avec voyelles longue accentué).
- Lien C+V+C avec plosives en position initiale

Pour chaque isotopie, on peut observer des exemples ordonnés dans la dernière colonne. On peut observer ci-dessous quelques exemples tirés des lignes analysées par Lévi-Strauss dans son essai.

60. Kanalelekwa punakelikkwa wini takkali (66).
61. Kanalelekwa ipe sikwa nala nukku kine punakelikkwa wini urpiali (67)
62. Punakelikkwa winikan tataluali (68).¹⁹
63. Punakelikkwa winikan mumakkali (69).²⁰
64. Punakelikkwa winikan posumpakana sakkatiali (70).²¹
65. Kanalelekwa (71) uumol kannoali na sailakan tue, kanalelekwa olo kurkin kannoali (72) na sailakan tue.
66. Kanalelekwa na Mu tu (73) kannoali, na Mu tu (74) machoali.
67. Nele Tionuchunanakan na umol (75) kannoali sailakan tue, Nele Tionuchunanakan olo kurkin (76) kannoali sailakan tue.
68. Na Mu tu kannoeyolaki, na Mu tu machoeyolaki (77).
69. Na sunna okolenai, na Nele Tionuchunanakan se (78).
235. Kanalelekwa nelekan nape uanaialie (388): "Mu Puklip kalu pilli (389) te kep ilakwen takke ipi¹⁴⁷ sokewalie; peti tarpa ye sokepukkwattiteeye, peti nelekuueyolaki, peti takke takke pa ipi satoeye."
236. "Kanati peka purpalel tuloali (390), kanati peka purpalel akkaloali (391), pel ipekala kun po piiye (392), pel apirkuna¹⁴⁸ kwale."
237. "Kanati peka nikakan okwichiali (393), kanati peka nikalel akkaloali (394), pel ipekala kun po piiye (395), pel apirkuna¹⁴⁸ kwale."
238. Nelekanti walepunkwa ki tala nukan (396) sialie, Nelekanti walepunkwa ki tala nukan (397) okaalie, Nelekanti walepunkwa ki tala nukan (398) ak'wiwimakkalie,¹⁴⁹

6. Conclusion

Dans son introduction aux leçons de Jakobson sur le son et le sens, Lévi-Strauss affirmait explicitement le parallélisme entre mythe et symbolisme, et entre mythe et symbolisme phonique principalement. Nous voudrions conclure en le citant (1973 : xxiv) :

A myth sets up a grid, solely definable in terms of the rules by which it is constructed. For the members of the culture to which the myth belongs this grid confers a meaning not on the myth itself but on everything else: i.e., on the picture they have of the world, on the society and its history about which the group members might be more or less accurately informed, and on the ways in which these things are problematic for them. Normally these diverse facts fail to hang together and more often than not they clash with one another. The matrix of intelligibility provided by the myth allows them to be connected up into a coherent whole. It is worth noting in passing that this role which we are attributing to myths leads on directly to that which a Baudelaire might have attributed to music. Do we not also find here - albeit at the other end of the scale - a phenomenon similar to that 'sound symbolism' to which Jakobson devotes much of his sixth lecture?

La nôtre n'est qu'une tentative de prolonger ce geste.

Bibliographie

- Constenla Umaña, Adolfo. (2012). "Chibchean languages", in Campbell, L., Grondona, V., *The indigenous languages of South America. A comprehensive guide*; Berlin/Boston : Mouton de Gruyter.
- Giannelli, Luciano, Marotta, Giovanna, Pacini, Béatrice. (2002). *Fonologia della lingua cuna (dule gaya)*; Muenchen: Lincom Europa.
- Greimas, Algirdas J. Courtés, Jean (eds.). (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- Gutierrez Choquevilca, Andrea Luz. (2017). "La contagion des images: voix enchâssées et dispositifs sensoriels dans un rituel chamanique amérindien", in *Hybrid* [En ligne], 4.
- Holmer, Nils M. (1946). "Outline of Cuna grammar", in *International Journal of American Linguistics*, 12(4), 185-197.
- Holmer, Nils M., Wassén, Henry S. (1953). *The complete Mulgala in picture writings*; Goteborg: Etnografiska Museum.
- Jakobson, Roman. (1981). *Poetry of grammar and grammar of poetry*; The Hague ; Mouton.
- Lévi-Strauss, Claude. (1949). "L'efficacité symbolique", in *Revue de l'histoire des religions* 135(1), 5-27. (Citations extraites de *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958).
- Lévi-Strauss, Claude. (1973). "Preface", in Jakobson, R., *Six lectures on sound and meaning*; Hassocks; Harvester Press
- Llerena Villalobos, Rito. (2000). "Elementos de gramática y fonología de la lengua Cuna", in *Lenguas indígenas de Colombia. Una visión descriptiva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pezzini, Alberto. (ed.) (2001). *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of the Text*; Turnhout; Brepols.
- Severi, Carlo. (2004). *Il percorso e la voce*; Torino: Einaudi.
- Sherzer, J. (2014). "Kuna stories, myths, chants, and songs. From the gathering house to the internet", in *Estudios de Lingüística Chibcha*, 33, 165-180.
- Squillacciotti, Massimo. (2013). "Alcuni limiti nell'analisi sul linguaggio dei segni nel canto del Muu Igala", in Faldini, L., Pili, E., a cura di, *Claude Lévi-Strauss. Letture e commenti*, Roma: Cisu.

^a L'auteur remercie le professeur Carlo Severi qui a lu une version préliminaire de cet essai; il va sans dire que l'auteur est le seul responsable de toutes les erreurs et de toutes les inexactitudes.

^b L'auteur remercie la bibliothèque de *Discipline Umanistiche* de Bologne qui lui a permis de travailler sur ce texte.