Sisyawaytii tarawaytii : sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie péruvienne)

Andréa-Luz Gutierrez-Choquevilca

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsa/11724>

DOI : 10.4000/jsa.11724

ISSN : 1957-7842

Éditeur

Société des américanistes

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2011

Pagination : 179-221

ISSN : 0037-9174

Référence électronique

Andréa-Luz Gutierrez-Choquevilca, « *Sisyawaytii tarawaytii* : sifflements serpentins et autres voix d'esprits dans le chamanisme quechua du haut Pastaza (Amazonie péruvienne) », *Journal de la Société des américanistes* [En ligne], 97-1 | 2011, mis en ligne le 10 décembre 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/11724> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.11724>

SISYAWAYTII TARAWAYTII : SIFFLEMENTS SERPENTINS ET AUTRES VOIX D'ESPRITS DANS LE CHAMANISME QUECHUA DU HAUT PASTAZA (AMAZONIE PÉRUVIENNE)

Andréa-Luz GUTIERREZ CHOQUEVILCA *

L'article analyse les techniques d'interpellations sonores des esprits dans un répertoire de chants rituels quechua en contextes cynégétique et thérapeutique. Adoptant une perspective pragmatique, l'auteur décrit les conditions d'apprentissage du savoir rituel et focalise son attention sur un dispositif de mise en abîme de la voix des esprits dans l'énonciation rituelle. Une étude linguistique sensible aux variations discursives montre que cette technique de citation d'une voix non humaine, observée lors de la transmission des chants, trouve un écho remarquable au sein de leur structure poétique. L'auteur soutient, en s'appuyant sur l'analyse de ce dispositif énonciatif, que la manipulation indexicale du symbolisme sonore joue un rôle clef dans la performance accomplie, conférant au chasseur-chamane le pouvoir de prêter sa voix aux esprits invoqués. Une attention à l'emploi stratégique des masques sonores au sein des interactions rituelles pourrait ouvrir de nouvelles perspectives dans les recherches consacrées aux discours rituels amérindiens. [Mots-clés : quechua d'Amazonie (Pastaza), chants rituels, apprentissage, symbolisme sonore, pragmatique, chamanisme.]

Sisyawaytii tarawaytii : snake hissing and other spirit voices in Quechua shamanism of the Peruvian Amazon (Pastaza). The article analyzes the sound symbolic and musical means of addressing spirits in Quechua ritual songs, in both therapeutical and cynegetical contexts. Adopting a pragmatic perspective, the author describes the learning context of ritual knowledge and pays close attention to the embedding of spirit voices in ritual discourse. A linguistic analysis, sensitive to the discursive variations, shows that this technique of quotation of a non-human voice, observed during the transmission of ritual songs, has a remarkable echo in its own poetic structure. Through the study of these enunciative devices, the author demonstrates that the indexical use of sound symbolism plays a key role in the performance achieved, allowing the hunter-shaman to lend his voice to the spirits invoked. The emphasis on the strategic use of acoustic masks in ritual interactions could open new perspectives for research on Amerindian ritual

* Département d'ethnologie, Université de Nanterre/LESC/UMR 7186 (EREA), Université Paris Ouest Nanterre La Défense/CNRS, 21 Allée de l'Université, 92023 Nanterre [luz.andrea@yahoo.fr].

Journal de la Société des Américanistes, 2011, 97-1, pp. 179-221. © Société des Américanistes.

discourses. [Key words : Amazonian Quechua (Pastaza), ritual songs, learning, sound symbolism, pragmatic, shamanism.]

Sisyawaytii tarawaytii : silbidos serpentinos y otras voces de los espíritus en el chamanismo quechua de la Amazonía peruana (Alto Pastaza). El artículo analiza las técnicas acústicas de interpelación de los espíritus en un repertorio de cantos rituales quechua, en un contexto cinegético y terapéutico. El autor describe desde una perspectiva pragmática las condiciones de transmisión del conocimiento ritual y presta especial atención a la representación de la voz de las entidades no-humanas en la enunciación ritual. A partir de un estudio lingüístico que toma en cuenta las variaciones discursivas, se pone en evidencia que la técnica de citación de una voz no-humana, observada en el marco de la transmisión de los cantos, ejerce una influencia mayor sobre la estructura poética de esos cantos. Basándose en el estudio del dispositivo enunciativo, el autor demuestra que la manipulación indexical del simbolismo sonoro cobra un papel clave en la performance ritual, concediendo al chamán-cazador el poder de prestar su voz a las entidades invocadas. El énfasis sobre el uso estratégico de estas máscaras acústicas podría abrir nuevas perspectivas en el campo de investigación dedicado a los discursos rituales amerindios. [Palabras claves : quechua amazónicos (Pastaza), cantos rituales, aprendizaje, simbolismo sonoro, pragmática, chamanismo.]

<i>sisyawaytii</i>	« sak sak sek sek » le
<i>sisyawaytii</i>	sifflement
<i>sisyawaytii</i>	serpentin de l'esprit
<i>sisyawaytii</i>	retentit
<i>tararawaytii</i>	« tarara tererere » le
<i>tararawaytii</i>	chant de
<i>tarawaytii</i>	l'anaconda attire sa proie

L'exorde de ce chant thérapeutique *ikara* dont nous sommes parvenus, à l'issue d'une exégèse concertée avec le récitant, à reconstituer l'ossature significative, peut paraître obscur au premier abord. Fondé sur le travail de la matière phonique du langage, cet exorde n'en est pas pour autant dénué de signification. Chaque image sonore évoque un aspect particulier de l'apparition de l'esprit de l'anaconda lors du rituel thérapeutique orchestré par le chamane quechua (*yachak*). L'élaboration phonique de cet énoncé contribue à modifier l'effet pragmatique obtenu dans la cure : l'esprit ophidien (réfèrent et destinataire de la parole chamanique) n'est pas seulement désigné, il est littéralement rendu présent, ici et maintenant, par la voix du récitant. Notre tâche sera de restituer ici les implications d'une telle « mise en présence » inaugurée par la parole rituelle, en nous fondant sur quelques exemples issus d'un répertoire de chants quechua d'Amazonie péruvienne.

Si de nombreuses études consacrées aux traditions orales amazoniennes ont insisté sur le caractère ésotérique de certains corpus, peu d'attention a été accordée aux formes linguistiques onomatopéiques, à de rares exceptions près

– dans les chants thérapeutiques *urhnari* des Ayoreo (Sebag 1965, pp. 96-99), les chants *malikai* des Wakuénai (Hill 1993, pp. 107-108) ou lors des transformations rituelles opérées par les vocalises monosyllabiques des Matis (Erikson 2000, p. 49). Ce n'est point faute de manquer d'exemples, parmi les langues amérindiennes, de l'usage de formes idéophoniques ¹ dans l'exercice de la parole vive. On trouve la trace de ce mode expressif dans de nombreuses langues amazoniennes : les langues carib, gê, tupi, jivaro ou quichua (Basso 1985 ; Popjes et Popjes 1986 ; Crofts 1984 ; Hendriks 1993 ; Nuckolls 1996 ; Kohn 2005). Néanmoins, la place exacte occupée par cette modalité expressive dans l'économie de la parole rituelle n'a fait l'objet, à ce jour, d'aucune étude détaillée. La particularité linguistique des images sonores – leur nature indexicale et iconique – exige de renoncer à une approche sémantico-référentielle stricte, dont les limites ont été déjà pointées dans la littérature (Graham 1994 ; Townsley 1993 ; Déléage 2009). Dans les *Mythologiques*, Claude Lévi-Strauss (1971, p. 601) traçait une ligne de recherche analogue lorsqu'il jugeait productif de s'abstenir « de rechercher *ce que disent* ces paroles rituelles, pour se limiter à la seule question de savoir *comment elles disent* ». Cette critique se fonde sur un constat : le sens attribué au discours rituel n'est pas tant de l'ordre d'un contenu explicite transmis par le spécialiste rituel – ce contenu étant la plupart du temps d'ailleurs, tout simplement inintelligible au néophyte ² –, que de l'ordre de la performance accomplie à travers l'énonciation et l'interaction rituelle. La parole rituelle est performative dans la mesure où elle transforme les partenaires réels ou fictifs de l'interaction et la nature même du dispositif communicatif mis en jeu, générant une série d'inférences nouvelles sur le statut des participants. Si, entre autres, une explication sociologique ³ permet de mieux cerner l'efficacité des discours prononcés lors de cérémonies collectives en Amazonie, d'autres outils analytiques semblent requis par l'investigation des productions orales confinées à la sphère privée. Plusieurs travaux consacrés aux traditions orales des sociétés de langue carib (les Kalapalo et les Xavante), de langue arawak (les Wakuénai) ou de langue pano (les Sharanahua et les Marubo) ont démontré la nécessité d'inclure la dimension intersémiotique de ces productions rituelles (impliquant une pluralité de modes expressifs : gestes, sons onomatopéiques, musicalité), mais également l'articulation avec d'autres registres de savoirs, tels que mythes, récits de visions ou encore certaines compositions iconographiques où affleurent pléthore d'indices concernant la forme des énoncés rituels et la position pragmatique occupée par le récitant au cours de l'interaction (Basso 1985 ; Graham 1994 ; Hill 1993 ; Déléage 2009 ; Cesarino 2008) ⁴. Une telle démarche sensible à la dimension réflexive qui émaille ces énoncés – un ensemble d'indices métadiscursifs – pourrait permettre de cerner plus précisément l'effet pragmatique produit par l'usage d'une langue obscure ou masquée sur la définition de l'autorité discursive. Qui parle et qui sont les partenaires réels ou fictifs de l'interaction rituelle ? Quelles conditions l'acte de parole doit-il satisfaire pour instaurer ce rapport communicatif ? C'est la voie que

nous tenterons de suivre ici, en articulant une analyse linguistique détaillée avec une description du contexte d'énonciation et du mode d'apprentissage des chants rituels quechua du haut Pastaza péruvien.

Au sein du répertoire⁵ quechua, deux genres seront explorés : les chants cynégétiques *kayachina* et les chants thérapeutiques *ikara* qui ont pour dénominateur commun un usage intensif du symbolisme sonore. Quelle logique se trame derrière l'ensauvagement tout contrôlé de la voix du chasseur ou de celle du chamane, défiant les règles de l'expression humaine ordinaire ? La voix gutturale du maître du gibier « *kurun kurun kurun* », le sifflement serpentin de l'anaconda « *sisya-waytii* » ou le surgissement aquatique des dauphins « *takarara-waytii* » nous livrent autant de perceptions originales des entités peuplant l'univers chamanique des Quechua d'Amazonie. En l'absence de plus amples descriptions visuelles, ces images sonores mettent à nu le « visage acoustique » des esprits, réunissant peu ou prou toutes les caractéristiques d'un « masque » : le pouvoir de montrer et de dissimuler à la fois, dotant quiconque l'arbore d'une identité instable, plurielle, incertaine. À l'instar des cris stéréotypés amorçant la métamorphose féline des chasseurs matis, une curieuse transformation subjective se profile dans l'usage d'une langue saturée d'onomatopées animales. Sur le plan poétique, les icones sonores contribuent à mettre en abîme la voix de l'énonciateur. J'examinerai successivement le rôle des mécanismes de citation d'une voix surnaturelle observés lors de la transmission des chants rituels, puis leur reconduction au sein de la structure poétique des énoncés, en dévoilant les implications mutuelles de ces deux types de savoirs : le discours sur l'apprentissage et le savoir constitué par les énoncés rituels proprement dits. La tension entre la valeur d'index et d'icone véhiculée par le langage expressif sera interrogée tout au long de l'analyse. Nous dévoilerons, en dernière instance, dans le contexte du chamanisme thérapeutique, comment une structure polyphonique se met en place à la faveur d'un dialogue subrepticement instauré entre le chamane et les esprits pathogènes tout au long de la séance rituelle.

ACOUSTIQUE : « GRAND-MÈRE ! POURQUOI LE PETIT DUC RIT-IL AINSI : *KU' KU' KU' ?* »

C'est en février 2008 au cours d'un séjour dans la communauté quechua de Sabalo Yacu sur le haut Pastaza péruvien⁶ que j'enregistrai presque par hasard une conversation entre l'une de mes amies et informatrices principales, Ignacia Butuna Pinche, et sa petite fille âgée de huit ans, Sisimpa. Ma vieille amie narrait un épisode douloureux de sa vie. Elle avait été victime d'un violent accès de fièvre diagnostiqué par le chamane Kisto du village voisin comme l'effet d'une attaque d'esprit petit duc *urkututu supay*, survenue à la suite d'un rêve. Comme pour ajouter quelque piquant à l'histoire, elle se mit à imiter le « rire » de l'esprit « *ku'*

ku' ku' », suscitant dans la maisonnée une vague de murmures hilares. Sa petite fille, Sisimpa, fort amusée et intriguée à la fois, s'immisça alors dans la conversation :

- Sisimpa : – Grand-mère ! Pourquoi le petit duc (*Otus choliba*) rit-il ainsi : « *ku' ku' ku' »* ?
- Grand-mère : – C'est qu'il arrive pour t'ensorceler [littéralement : « serrer ton âme »] peut-être. Tu as rêvé « sucré », il t'embrasse, te « fait jouer » et à ton réveil, c'est pour cela qu'il chante encore...
- Sisimpa : – Mais pourquoi rit-il ainsi « *ku' ku' ku' »* ?
- Grand-mère : – Depuis toujours, il rit ainsi véritablement.
- Sisimpa : – Riait-il ainsi de ton âme ?
- Grand-mère : – Heu... Là bas, paraît-il, à Soplin, j'ai été ensorcelée, je suis tombée malade. Kisto [le chamane de Soplin] m'a soufflé [du tabac].
- Sisimpa : – Était-ce une personne jadis ?
- Grand-mère : – Qui sait ? peut-être, je n'en sais rien... Regarde, il vient de loin pour nous ensorceler [ou « serrer »] lorsqu'il nous a repérés... L'esprit petit duc dit « *ku' ku' ku' ku' »* c'est son pouvoir, dit-on. En chantant cela dans ton rêve, c'est ainsi, son rire ensorcelle. C'est tout ce que je sais.

En dépit des multiples précautions langagières dont use la grand-mère, ce dialogue révèle un trait singulier des représentations animistes des Quechua amazoniens ⁷ : leur ancrage dans la dimension acoustique. Bien que l'assimilation de l'esprit petit duc à une « personne » véritable ne fasse l'objet d'aucune certitude, un fait est posé : « son rire ensorcelle », le dotant *ipso facto* d'une disposition prédatrice. Ce témoignage est validé par la mention d'une source (le diagnostic d'un chamane, la tradition « depuis toujours »), d'un contexte de rencontre précis, un « rêve sucré » (ou « agréable ») et d'un mode perceptif privilégié, le canal auditif. L'écho d'un simple rire « *ku' ku' ku' »*, définissant le pouvoir (*yachay*) de l'esprit petit duc, pourrait infliger d'après souffrances à son auditeur décontenancé. L'anecdote révèle la qualité sonore de la relation meurtrière tissée de façon impromptue entre les hommes et les esprits parmi les Quechua du haut Pastaza. Cette représentation s'articule avec une conception de l'univers sonore où la corrélation constante entre indices acoustiques et voix (définies par l'attribution d'une position énonciative) dans la praxis quotidienne semble fournir un point d'accroche singulier des représentations animistes, les performances idéophoniques s'acquittant aisément, d'après Nuckolls (1996), du transfert d'un sentiment de « *shared animacy* » avec les non-humains (Kohn 2005 ; Gutierrez Choquevilca 2010). Est considéré comme « sujet » quiconque sera doté effectivement ou virtuellement d'une disposition expressive au cours d'une interaction, et ce, quels qu'en soient les degrés variables ou la forme subjective revêtue. L'importance de cet imaginaire acoustique est révélée par l'usage de cris, de discours chantés et de paroles situées en marge de la socialité langagière ordinaire, visant à élargir le champ de la communication à une série d'interlocuteurs non humains.

Déployés dans la pratique ordinaire de la chasse au leurre – l'imitation de la voix du singe alouate ou du tinamou – ou dans l'usage d'un « *transspecies pidgin* »⁸ à l'attention des compagnons canins des Quechua équatoriens, ces actes de communication alternatifs ont pour corollaire, dans le registre rituel, l'emploi de chants adressés cette fois à des interlocuteurs invisibles. Dans un contexte cynégétique ou thérapeutique, ces chants influeraient sensiblement sur les intentions de leurs destinataires, l'acte de chanter devenant l'équivalent logique de communiquer et d'interagir, à l'instar des célèbres « discours de l'âme » de l'aire jivaro et candoshi, abondamment décrits (Brown 1984 ; Taylor et Chau 1983 ; Surrallés 2003). C'est la cohérence de cet usage performatif de la parole rituelle, révélateur d'une dimension centrale de l'univers acoustique des Quechua d'Amazonie, qui retiendra notre attention dans ce travail.

TRANSMISSION : LES CHANTS DE CHASSE *KAYACHINA*

Sur le haut Pastaza, l'enjeu technique de l'art cynégétique semble occuper une place relativement minime comparée à l'importance des pratiques propitiatoires et des précautions rituelles accompagnant de près ou de loin la mise à mort du gibier. Certains rêves bénéfiques pourront annoncer que les esprits-maîtres du gibier *amu* (« maître ») ou *mama* (« mère ») ont lâché leurs « enfants »⁹, signe qu'il est temps pour les « marcheurs » *purik runa* (les chasseurs) d'arpenter la forêt. D'autres fois, la rencontre d'un spectre terrifiant mettra le chasseur au ban, châtié d'avoir laissé fuir un tapir blessé, enfreignant l'une des nombreuses règles cynégétiques établies par les maîtres du gibier. Dans tous les cas, mille précautions s'imposent, à commencer par l'instauration d'un rapport communicatif préliminaire avec les esprits tutélaires des espèces animales convoitées. L'acte de prédation ne saurait être mieux accompli que lorsqu'il est précédé d'une relation intersubjective sacrifiant à un idéal de connivence intime contiguë à l'acte de mise à mort effectif, ces deux aspects apparaissant inextricablement liés comme la face et l'envers d'une seule et même idéologie prédatrice. L'exercice quelque peu paradoxal de la chasse vient s'inscrire de ce pas dans un continuum de pratiques prédisposant par nature à l'exercice chamanique, l'enjeu de la mise à mort du gibier devenant, à bien des égards, une affaire diplomatique de commerce avec les esprits. C'est dans ce contexte relationnel éminemment instable que les chasseurs talentueux adresseront aux esprits-maîtres du gibier des incantations connues sous le taxon *kayachina* (/kaya-chi-na/ : appeler-causatif-inf. « faire appeler »), prononcées à haute voix (ou intérieurement) la veille et à l'aube d'une expédition en forêt, afin de les enjoindre de « lâcher » leur progéniture. Il est indispensable, pour comprendre la poétique de ces chants, de porter notre attention tout d'abord en amont, sur leur apprentissage et les élaborations métadiscursives attenantes. Comment s'opère la transmission de ces chants ?

Deux versions non exclusives coexistent sur l'apprentissage des chants cynégétiques *kayachina*. L'une trouve sa source dans une interaction entre humains, tandis que l'autre est le fruit d'une interaction mixte (humain/non-humain). De façon explicite, les dépositaires de ces incantations affirment avoir reçu leur apprentissage d'un proche parent issu du cercle des consanguins (père, mère, grands-parents, oncles ou tantes en ligne parallèle). Ainsi un vieux chasseur de Capawari, Hipuli Arawanaza K., avait coutume, enfant, d'accompagner son oncle Kashari lors des expéditions de chasse en forêt. Le rôle d'Hipuli se limitait alors à charger sur ses épaules les proies abattues et à rabattre le gibier. Au cours des nuitées en forêt, l'enfant entendait son oncle murmurer à voix basse une incantation adressée au *kuraka* des pécari. Un jour, alors qu'Hipuli avait atteint l'âge de dix ans, Kashari l'invita à boire une potion de feuilles de tabac macérées (*ohampa*) à ses côtés, après quoi il joua un air sur sa flûte traversière *pupuchi*, puis prononça le chant à voix haute. Hipuli, l'écoutant attentivement, s'appliqua à reproduire les couplets après lui. L'opération fut renouvelée à chaque sortie en forêt, jusqu'à ce qu'après maintes répétitions, le jeune homme parvienne à retenir intégralement le chant adressé au maître du pécari ¹⁰. Le récit que nous venons de résumer illustre un schème de transmission fort répandu, fondé sur la simple imitation des propositions entendues par le néophyte.

Cependant, une seconde version plus secrète de la transmission nous a été confiée par Hipuli. Selon ce dernier témoignage, c'est au cours d'une expérience de narcose induite par la prise de *marikawa* (*Brugmansia* sp.) – une variété de stramoine arbustive –, que les incantations sont véritablement léguées au néophyte. L'apprenti jeûne plusieurs jours ¹¹ et se retire dans un abri en forêt (*tampu*) où il absorbe le suc de plusieurs tiges râpées de cette solanacée aux propriétés toxiques. L'effet est immédiat (une affaire de minutes). Il s'enivre (*machahun*), entre dans une phase de transe et son corps s'effondrera bientôt pour un laps de temps indéterminé s'étalant de quelques heures à plusieurs jours consécutifs, selon la dose ingurgitée ¹². C'est ici que démarre le récit d'Hipuli.

Récit autobiographique d'initiation par prise de *marikawa* (H. Arawanaza K.) :

[1] *Puyu rikurin... tutapi purichiwashkashi marikawa mama, uchilla runashina... uyarin rayushina uyarin « pweyy » ña kaymanta : « tak tak » shunkuynita kampiachishka shunkuynika « tak » [...] ñaaa yuyaynika iiillaan ña kumpayniruyunita mana riksinichu, shuk runakunata rikuni : kay kaspikunaka runashinashi rikurin kay kaspistukuna asiih'lla warmistukuna shipas warmi tukuy karikuna tawasampayu rikurin kay sisastukuna asta warmi puka uyastushi rikurin.*

[1] La brume apparaît... la mère de la plante *marikawa* m'a fait marcher dit-on, à travers la nuit, elle est semblable à un petit humain... on entend le tonnerre qui gronde « *pweyy* » et ensuite « *tak tak* » voici que mon cœur a été transformé, « *tak* » [...] à présent mon esprit s'évanouit, déjà je ne reconnais plus mon compagnon, je vois d'autres gens : ces arbres sont pareils à des gens, ces petits arbustes apparaissent comme des jeunes filles, dit-on, riant aux éclats, tous ces hommes coiffés de couronnes de plumes apparaissent, ces petites fleurs [les fleurs de *Brugmansia*] semblent être les visages rouges des femmes [peintes au roucou], dit-on.

Machashkani asta machaynipi rikushkani wankana, kawkuma, punchana, mahas, mutilu machakuy, puma... mitayushkani marikawa machashkapi illapashkanishi yanka kasha makiniwa marikawa machashkapi chasna machachin marikawaka : tuukuyshi rikuchiin marikawa mama shutilla rikurin tutapi.

Je me suis enivré [sous l'effet du narcotique] et dans mon ivresse, j'ai aperçu des pécaris à lèvres blanches, des pécaris à colliers, des acouchis, des agoutis, des tortues, des serpents, des jaguars... dans mon ivresse j'ai chassé, j'ai tiré [sur le gibier], dit-on, en brandissant ma main ainsi, la *marikawa* enivre : l'esprit de la *marikawa* fait voir toutes ces choses, dit-on, elles apparaissent clairement dans la nuit.

[2] *Ñukaka puriirayani, kunkaymanta makinita aysan marikawa almaka y chayña... purichin chawpima « chapanki chapanki machakuya ! » purichin : « kayta rishu kayta rishu » muyuchin tutapi « kayta kasha kasha » achka kasha champira kasha kinkrayma pasachin achwakunatapas muyuchikrin chasna chushaa'hilla, turuta chimpama, yakuta chimpashpa, urku washama purichin, tukuy ñampita... chasnashi purichiwashka.*

[2] Je continue à marcher et soudain l'esprit de la *marikawa* m'attire par la main et me fait marcher dans la forêt profonde : « attends attends, un serpent ! » il me conduit « prenons par ici, par là » il me conduit dans la nuit « là attention, des épines ! » à travers les palmeraies épineuses de chambira (*Astrocaryum sp.*) elle me fait passer en zig zag, à travers les marécages couverts de palmiers (*Mauritia sp.*) elle me fait tourner comme cela, là où l'espace est dégagé, de l'autre côté des marécages, traversant la rivière, elle me fait marcher derrière la colline, par tous les chemins... c'est ainsi, dit-on, qu'elle m'a fait marcher.

[3] *Wankana amu chasnashi rimawashka : « Ñukata kayanayashpaykika takinki » nishkashi « kantanki maykanta kantahuni katichiwanki » chasna : « puh puh puh puh puh » shunkuynipi yaykushka.*

[3] Le maître du pécaris m'a parlé ainsi : « Si tu désires m'appeler, chante », dit-il, « chante celui (ce chant) que je chante, imite-moi », c'est ainsi : « *puh puh puh puh puh* » il [le chant de l'oiseau] a pénétré mon cœur.

Nuka kantahuni shamun kantahuni uyahun kayta... paypa mamanka ña shamun shamun wankanaka wankana achka marikawata upyashpa chunka puncha paktashka mamanpi chaypi paktashka : chaytami kantanchi ñuka kayachini wankanata... Chasna ñukami kantahuni kayakama uyak shamun wankana.

Je chante, il arrive, je chante, il entend cela... sa mère arrive déjà les pécaris viennent en foule lorsque l'on a bu le breuvage de grande stramoine (*Brugmansia sp.*) en dix jours on atteint sa mère, et arrivé là : c'est cela même que nous chantons, je fais appeler les pécaris... C'est ainsi que moi-même je chante encore jusqu'au lendemain, jusqu'à ce que le pécaris vienne écouter.

L'apprentissage s'enclasse dans un récit de vision au cours duquel l'apprenti rencontre l'esprit « mère de la plante *Brugmansia sp.* » (*marikawa mama*), être hybride semi-humain semi-avien identifié par un signal sonore. Après quelques heures de déambulations hallucinatoires dans les sous-bois, guidé par cette créature, le chasseur découvre un lieu très isolé, inaccessible (encerclé de taillis épineux) où l'esprit lui livre son secret, l'enjoignant de reproduire son « chant ». Ce chant n'est autre, au sens littéral, que le hululement de la chevêchette *pumputa* (*Glaucidium sp.*) : « *puh puh puh puh puh* ». D'autres récits d'initiation de chasseurs évoquent le signal du petit duc *urkututu* (*Otus choliba*) « *ku'ku'ku'ku'ku'* », ou du piauhau hurleur *wiskunchu* (*Lipaugus vociferans*) « *wiii'skuun'chu* ».

L'imitation hallucinatoire de ce chant d'oiseau a le pouvoir de fixer dans la mémoire du néophyte une incantation articulée « pénétrant » dans son « cœur » (*shunkunpi yaykushka*)¹³.

Quelle est la spécificité de ce contexte de transmission ? Notons tout d'abord que ce procédé d'imitation onomatopéique fait écho à une technique cynégétique familière des Quechua d'Amazonie : la chasse au leurre. Cette technique de feinte sonore consiste littéralement à imiter la voix du gibier en se faisant « passer pour » l'un de ses « parents ». Elle a pour effet d'instaurer temporairement une relation symbolique de *congénère* avec la proie leurrée et « attendrie » par le chant du chasseur (Gutierrez Choquevilca 2010). Le terme désignant cette pratique (*lkati-chi-nal* : / « suivre »-causatif-inf./ « faire suivre, imiter ») est employé ici pour décrire la transmission du chant rituel à l'initié, garantie par l'identification virtuelle de sa propre voix avec celle de l'esprit. On peut supposer que, dans le prolongement de l'économie des relations symboliques pertinentes dans le champ des pratiques cynégétiques, l'initié pourrait s'identifier « métaphoriquement » à l'esprit dont il cite ou intériorise la voix.

Cependant, le récit autobiographique met en place un contexte de transmission spécial dans lequel les caractéristiques de la déambulation hallucinatoire de l'initié se distinguent sensiblement de la norme des expéditions de chasse ordinaires. Les végétaux apparaissent sous une forme anthropomorphe et parés des ornements du peuple des esprits, les animaux sauvages semblent dociles, prêts à se livrer au chasseur. La transformation corporelle de l'apprenti en véritable prédateur est dévoilée par le déclenchement de la vision nocturne, l'usage de ses mains comme des armes devenues le prolongement de son propre corps : sa main vise des proies imaginaires, il « tue ». Les visions accompagnant ce voyage insolite pourront favoriser la mémorisation du chant : de nombreux lieux évoqués seront mentionnés dans le chant rituel (marais, forêts épineuses couvertes de palmiers de la famille des *Arecaceae* constituant la source de nourriture du gibier, collines, rivières...).

La partie finale du récit d'initiation d'Hipuli dévoile un savoir réflexif sur la nature performative du chant légué par l'esprit : « Je chante, il arrive, je chante, il entend cela [...] les pécaris viennent en foule ». À l'instar des *anen* aguaruna, des *anent* achuar ou des incantations de chasse candoshi, la récitation de ces chants est investie d'une efficacité réelle : minimisant à l'extrême la violence prédatrice qui pourtant sera son unique issue, elle actualise un mode de communication spécifique visant à influencer de manière implacable sur le désir et l'action de l'interlocuteur non humain (Brown 1984 ; Descola 1986 p. 321 ; Surrallés 2003, p. 227).

Que peut-on inférer du contraste entre ces deux explications de la transmission ? La distinction la plus notable entre les deux scénarios de transmission évoqués réside dans la nature de l'objet visé par l'imitation. S'il est question, dans

la première version d'une *proposition* articulée, la seconde réduit cet objet à la matière sonore de la *voix*.

Version n° 1 de la transmission : imitation d'une proposition

A proposition énoncée > *répétition verbatim* > B chant articulé

Version n° 2 de la transmission : imitation d'une voix

A icône sonore > *imitation hallucinatoire* > *intériorisation d'une voix* > B chant articulé

On a donc, d'une part, un circuit intuitivement cohérent du savoir propositionnel (le chant sous sa forme articulée) transmis dans l'interaction entre deux locuteurs humains dans une relation hiérarchique de maître à disciple : l'émetteur est un ascendant proche tirant lui-même son savoir de son propre ascendant. D'autre part, l'expérience de narcose livrée dans la seconde version révèle un brouillage affectant l'identité du locuteur (l'émetteur est une créature « inconnue ») et celle du message transmis (à la formule propositionnelle de l'incantation se substitue la formule brève et condensée d'un chant d'oiseau). La définition pragmatique de la position de l'apprenti s'en voit modifiée. Dans un cas, il doit répéter littéralement ou « agir comme » l'autre, en l'occurrence un parent « qui sait » *yachak* pour mémoriser mécaniquement un savoir propositionnel. L'apprenti s'identifie à l'autre dans la stricte mesure où les règles de l'imitation fixent la bonne manière d'accomplir la récitation conforme du chant : paroles, cadence, intonation, posture. Dans l'autre cas cependant, un événement d'ordre subjectif a lieu. La voix de l'esprit-maître « pénètre dans le cœur » *shunku* de l'apprenti et il s'en voit durablement transformé. Le partage de la voix par le recours à la citation des onomatopées favorise l'identification paradoxale entre le récepteur et l'auteur (émetteur) idéal du chant. Ces deux types d'interactions (« agir comme » ou « être comme, s'identifier à ») sont organisés par des règles implicites distinctes. Ces règles peuvent être définies, dans un cas, comme « normatives », prescrivant les critères de conformité de la transmission, dans l'autre, comme « constitutives » au sens fort, générant une modification de l'identité de l'apprenti¹⁴. Nous suggérons que c'est à la faveur d'une tension entre ces deux modèles d'interaction ou d'identification possible avec l'auteur du chant que s'effectue la construction de l'autorité du discours rituel, fondée dès l'origine sur une figure ambiguë dédoublée de l'énonciateur.

Rappelons que cette technique de transmission ayant pour but d'engendrer une transformation constitutive du spécialiste rituel est monnaie courante en Amazonie. Le complexe cérémoniel qui accompagne l'acquisition cumulative des âmes *arútam* façonnant la destinée d'un guerrier chez les groupes jivaro et candoshi voisins offre un premier écho de ce type d'apprentissage modifiant de façon décisive l'identité des impétrants (Taylor 1993 ; Surrallés 2003, pp. 182-189). Bien que l'acquisition d'un chant rituel ne soit pas la cause finale de ces quêtes, on observe de nombreuses similitudes au niveau de la description des visions et de la transformation subjective cruciale qui s'y opère – excepté la

dimension agonistique qui se révèle totalement absente du rituel initiatique quechua. L'indice d'une transformation symétriquement inverse est observé chez les Suyu qui reçoivent, au contraire, les chants rituels *akia* et *ngere* au moment précis où leur « âme » leur est dérobée par des esprits animaux (Seeger 1987, p. 53). L'accès au savoir rituel reste en tout état de cause proportionnel à l'expérience de transformation spirituelle (perte de l'âme ou dédoublement de soi) qui résulte d'une interaction avec les esprits. C'est parce que l'âme ravie des maîtres de cérémonie suya persiste dans ce monde parallèle que leur identité se voit durablement redéfinie comme celle d'êtres « métamorphiques » capables au premier chef d'assumer la position d'un énonciateur non humain (*ibid.*, pp. 53-56). C'est aussi le cas des Xavante qui reçoivent leurs « chants rêvés » *da-ño?re* transmis par leurs ancêtres dans un rêve initiatique, ou encore celui des guerriers kayabi recevant les chants *jawosi* des os de leurs victimes, dès lors plongés durablement dans une identification paradoxale avec le mort (Graham 1994, p. 728 ; Oakdale 2005, pp. 118-119).

Quelques pistes peuvent être d'ores et déjà avancées pour rendre intelligible l'emploi des onomatopées dans la transmission du savoir rituel quechua. Résumons-les en deux points. D'une part, dans une perspective pragmatique, on voit que l'objet pertinent de la transmission relève moins d'un savoir doctrinal, que d'une faculté d'interagir sur un mode spécifique (sonore) générant de nouvelles interactions entre le chasseur, la proie et l'esprit-maître du gibier. L'énonciation des chants empruntera au contexte relationnel établi par ces récits de visions hallucinatoires une assimilation ambiguë de la voix de l'initié avec celle de l'esprit, les voix venant se superposer paradoxalement. Cette configuration relationnelle complexe instaure une relation circulaire « récursive »¹⁵ entre un énonciateur idéal (l'esprit-maître) et un énonciateur réel ou actuel (le chasseur chamane). D'autre part, ces récits de vision dévoilent un univers référentiel caractérisé par un *rapport spécifique au langage*, dont la fonction communicative traditionnelle vient implicitement se subordonner à celle de « transformation ». Le langage rituel se voit marqué par une instabilité originaire liée à cette double nature du savoir transmis par l'esprit au néophyte : propositionnelle et onomatopéique. La possibilité de permuter entre ces deux formes expressives, en l'occurrence le recours possible à un langage masqué, apparaît ainsi encodée dans la forme pragmatique de l'apprentissage rituel.

MISE EN ABÎME : LA STRUCTURE POÉTIQUE DES CHANTS *KAYACHINA*

Voyons à présent quelles sont les traces de ce dispositif dans la poésie des chants *kayachina* adressés par les chasseurs et, à l'occasion, par le chamane, aux esprits-maîtres du gibier. Nous observerons deux variantes qui diffèrent quant à l'emploi des images sonores et des propositions réflexives précisant le statut des énoncés rituels. Leur examen comparé mettra à nu un dénominateur commun

situé au niveau d'une technique poétique de *mise en abîme*¹⁶ – reduplication ou multiplication de la voix et de la position ambiguë de l'énonciateur, accomplissant sous différentes modalités, la citation d'une voix surnaturelle. Précisons que la récitation des chants *kayachina* s'accompagne d'une discipline corporelle stricte, incluant l'observance d'un jeûne de courte durée (la restriction des substances douces, du piment et du sel, lesquelles sont contraires à l'usage du curare et du souffle) et, dans certains cas, la manipulation des odeurs visant à purifier le corps du chasseur et à dissiper un essaim de rêves malfaisants (*pashurayanampa muskuy*) auxquels peuvent être attribuées les causes de l'infortune cynégétique (*afwasi*). Le chasseur entreprend des ablutions au crépuscule et s'enduit les avant-bras et les jambes d'un jus visqueux extrait des fruits sphériques de l'arbre « tête de mort » *aya uma*¹⁷. Cette substance caractérisée par une odeur de pourriture entêtante (*ismu*) aurait la propriété de masquer la présence humaine et de « rendre docile » (*mansuyachi*-) le gibier. De même, certains chasseurs se couvrent le visage à gros traits d'une poudre issue d'un pigment végétal répandu, *mantru* (roucou, *Bixa orellana* L., *Bixaceae*), substance supposée éloigner les prédateurs et fonder la silhouette humaine parmi les autres créatures sylvestres. La récitation d'un chant *kayachina* est toujours solitaire et s'effectue la veille ou à l'aube d'un départ en chasse, lors d'une veillée en forêt ou à l'occasion des excursions consacrées à la prise de *marikawa*. Elle s'accompagne généralement de la prise de tabac et peut être suivie d'une courte mélodie jouée à la flûte traversière *pupuchi*. Voici une première version enregistrée et transcrite auprès d'Hipuli Arawanaza K. à Capawari¹⁸.

CHANT 1	<i>Wankana kayachina</i>	Chant au maître <i>kuraka</i> des pécaris
	A/	A/
1.1	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit [« <i>kurun kurun kurun</i> » tu te fais entendre]
1.2	<i>atun turu washamanta</i>	de derrière le vaste marais
1.3	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.4	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître <i>kuraka</i> ¹⁹ [chef politique, seigneur « <i>señor</i> »] de nos pécaris
	Incise (parlée) : <i>[ña llukshichishka ña llukshihun shamuhun, wirayahun ña entuns takihuni chay urku washamanta achwa washamanta llukshishka]</i>	[Déjà il a fait sortir (son troupeau), il sort, il arrive il se couvre de graisse déjà, alors je chante, de derrière la colline, de derrière le marécage couvert de palmiers bâche (<i>Mauritia Flexuosa</i>), il est sorti]
	B/	B/
1.5	<i>// atun urku puntamanta</i>	// de la cime de la grande colline
1.6	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.7	<i>wankananchi kurakayyy //</i>	grand maître de nos pécaris //
	C/	C/
1.8	<i>// atun pampa chawpimanta</i>	// depuis le cœur de la vaste plaine
1.9	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit

1.10	<i>wankananchi kurakayyyy //</i>	grand maître de nos pécaris //
	D/	D/
1.11	<i>shiya shiyaaa puma puma</i>	jaguar (rugissant) « <i>shiya shiya</i> »
1.12	<i>kantashpami uyarimunki</i>	ton vrai chant retentit [tu te fais entendre en chantant]
1.13	<i>wankananchi puntapimi</i>	derrière la file de nos pécaris
1.14	<i>kantashpami uyarimunki</i>	ton vrai chant retentit [tu te fais entendre en chantant]
1.15	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
1.16	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.17	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	E/	E/
1.18	<i>allpasikimanta pacha uyarimunki</i>	des entrailles de la terre ta voix retentit
1.19	<i>wankananchi kurakay</i>	grand maître de nos pécaris
	F/	F/
1.20	<i>yana yaku chawpimanta chimpa' chimpashpa</i>	du beau milieu de la rivière noire tu traverses et traverses encore
1.21	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.22	<i>wankananchi kurakayyy</i> [nin paypas]	grand maître de nos pécaris [dit-il, lui aussi]
	A'/	A'/
1.23	<i>atun turu chimpamanta</i>	d'une rive à l'autre du vaste marais
1.24	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.25	<i>wankananchi kurakayyy</i> [nin paypas]	grand maître de nos pécaris [dit-il, lui aussi]
	E/	E/
1.26	<i>allpasikimanta pacha uyarimunki</i>	des entrailles de la terre ta voix retentit
1.27	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	F/	F/
1.28	<i>yana yaku chimpashpaya</i>	traversant la rivière noire
1.29	<i>kurun kurun kurun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.30	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	A'/	A'/
1.31	<i>atun turu chimpamanta</i>	d'une rive à l'autre du vaste marais
1.32	<i>kurun kurun kuruuun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.33	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	G/	G/
1.34	<i>taraputu muyutami</i>	les fruits du palmier <i>huacra pona</i> ²⁰
1.35	<i>mikushpami uyarimunki</i>	les dévorant vraiment ta voix retentit
1.36	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris

	C'/	C'/
1.37	<i>atun pampa chawpitami</i>	passant au cœur de la vaste plaine
1.38	<i>yarinalla chawpitami</i>	passant au cœur des palmeraies de <i>yarina</i> ²¹
1.39	<i>kurun kurun kurun uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.40	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	H/	H/
1.41	<i>ilasapita muyurimushpa</i>	tournoyant sur toi-même parmi les arbres épineux <i>ilamba</i> ²²
1.42	<i>uyarimunki</i>	ta voix retentit
1.43	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris
	H'/	H'/
1.44	<i>ilasapita muyurishpa</i>	tournoyant parmi les arbres épineux <i>ilamba</i>
1.45	<i>uyarishpa awaparti</i>	tu retentis dans les hauteurs
1.46	<i>muyurishpa muyurishpa</i>	tournoyant et tournoyant encore [= ne cessant de tournoyer]
1.47	<i>kurun kurun kuruuu uyarimunki</i>	« <i>kurun kurun kurun</i> » ta voix retentit
1.48	<i>wankananchi kurakayyy</i>	grand maître de nos pécaris

Le chant se construit autour de l'interpellation répétitive et lancinante de l'esprit destinataire : le « grand maître de nos pécaris » (*l/wankana-nchi kurakayy/*) ²³ qui remplit, du point de vue de la structure du chant, le rôle d'« embrayage » entre chaque strophe, à la manière d'une scansion impulsant le rythme de la récitation. Cette formule verbale est associée à une formule onomatopéique décrivant la « voix » animalisée de l'esprit : « *kurun kurun kurun* ».

D'un point de vue sémantique, deux types d'évocation sont à l'œuvre : l'une de nature essentiellement auditive ²⁴, l'autre de nature visuelle, plus exactement topographique, constituée par une série d'indices spatiaux. Le texte développe ainsi une cartographie imaginaire déclinant les lieux de passage de l'esprit-maître des pécaris suivi de son « troupeau ». On doit noter une certaine ressemblance avec l'itinéraire décrit lors des visions ²⁵. Le trajet évolue d'un marais au sommet d'une colline, puis à travers une plaine, pour s'engouffrer dans les entrailles de la terre, franchir le cours d'une rivière aux eaux noires et finir tournoyant dans les hauteurs. À l'image des visions, il s'agit principalement d'espaces liminaux. Des micro-variations portent sur les adverbes de lieu (« derrière » *washa*, « à l'extrémité » *punta*, « au milieu » *chawpi*, « de l'autre côté » *chimpa*) qui peuvent contraster avec la constante réitération d'un même suffixe terminal de provenance *l-mantal* (10 occurrences). La description de l'affluence du gibier et de l'esprit-maître se rapprochant du lieu où se situe l'énonciateur (confirmé par la récurrence du cislocatif *l-mul* exprimant l'orientation de l'action vers l'agent) est nuancée par la redondance des noms de lieux et le développement d'une métaphore du tournoiement (3 occurrences à la clôture du chant 1.41, 1.44, 1.46) venant rompre avec la linéarité du trajet et créant une impression de circularité semblable à celle qui est évoquée dans les récits d'initiation.

Fidèle à une logique formulaire, la structure interne de chaque strophe se compose globalement de la manière suivante ²⁶ :

1 – adjectif + **NOM** (indice spatial) + suffixe de provenance ou adverbe de lieu ou syntagme verbal

exemple : *latun turu washa-mantal*
 grand marais derrière-PROVENANCE
 « de derrière le vaste marais »

2 – **formule sonore iconique**
 lkurun kurun kurunl

3 – **formule verbale articulée**
 représentation de la voix + **NOM** de l'esprit-maître
 luyarimunkil + *lwankananchi kurakayl*
 « ta voix retentit » + « grand maître de nos pécaries »

Une structure de type parallélistique, définie au sens large comme une combinaison d'invariants et de variables, est opératoire sur le plan sémantique et grammatical. Elle se caractérise par de nombreuses répétitions à l'échelle d'une strophe complète (B : 1.5-7 ; C : 1.8-10), à l'échelle d'un vers (répété à l'identique 1.18 et 1.26 ou avec des micro-variations 1.8 et 1.36), ou encore à l'échelle des segments situés au sein d'un même vers (« traverser » *lchimpa-/* 1.20 et « tourner » *lmuyurishpa/* 1.44). L'ordre de succession des strophes subit également un redoublement, repérable sous la forme de séquences de strophes enchaînées dans un ordre identique au cœur de la récitation (E : 1.18, F : 1.20, A' : 1.23 et juste après E : 1.26, F : 1.28, A' : 1.31) ou de strophes répliquées de manière isolée (B, C, H). La structure générale des strophes peut ainsi être schématisée :

A B B C C D E F A' E F A' G C' H H'

Chaque strophe (A, B, C etc.) fait varier un nom de lieu (A : marais, B : colline, C : plaine, E : entrailles de la terre, F : rivière noire, H : forêt épineuse *ilamba*) ²⁷. Cette composition qui allie mécanismes de sériation et de répétition ne paraîtra guère étrangère aux spécialistes des traditions chamaniques amérindiennes. Elle a pour effet de favoriser d'un même mouvement la récitation et le processus de mémorisation du chant ²⁸. Nous attirons l'attention sur la strophe D qui constitue une variante isolée dont la structure interne illustre remarquablement le style de l'ensemble du chant (une composition de type paralléliste et la citation directe d'une voix animale) :

D/
jaguar (rugissant) « *shiya shiya* »
 ton vrai chant retentit
derrière la file de nos pécaries
 ton vrai chant retentit

grand maître de nos pécaris
 « **kurun kurun kurun** »
ta voix retentit
 grand maître de nos pécaris

Quelle est la fonction assignée aux images sonores dans ce chant *kayachina* ? L'évocation de la voix retentissante *lkurun kurun kurun* semble jouer un rôle central dans l'identification du référent : l'esprit-maître se trouve individualisé par sa voix gutturale²⁹. Le discours rituel se dote d'une « chair acoustique » perceptible par le locuteur et le destinataire (l'esprit-maître) avant d'accéder à la dimension sémantique du langage articulé. Il n'est pas anodin qu'un tel « en-deçà » du langage fasse écho aux conditions paradoxales d'apprentissage du chant lui-même, où nous avons vu l'initié « citer » d'une voix non humaine une formule onomatopéique « *puh puh puh puh* » et, de manière ambiguë, ce même initié s'identifier à l'esprit-maître. Le caractère performatif de ce genre discursif *kayachina* repose d'ailleurs, à entendre les commentaires d'Hipuli, sur la capacité même qu'a la voix vibrante du chasseur-chamane de se confondre avec celle du *kuraka*, l'esprit-maître des pécaris. Une seule voix se lève, dont l'écho éveille la mélancolie du gibier :

Karupi kashpanpas chasna takihushpayni kuskalla shamun [...] achka wankana achka achka. Nima mikushpa chay mamanshina kaparihushkata uyashpan chayrayku shamun. Chay kaparihushpan shamunan tiyan ansi yakuta waytashpa shamun [...] chasna. Llakirin [...] chayta uyashpan llakirin, i shamunahun imasnapas.

Même s'il se trouvait loin lorsque je chante ainsi il arrive tout droit [...] une harde de pécaris. Sans avoir rien mangé, parce qu'il a entendu ce **hurlement semblable à celui de sa mère**, il accourt. Si elle hurle, alors il doit venir, qu'il faille traverser le fleuve à la nage, il accourt [...]. C'est ainsi [...] ils éprouvent de la tristesse en entendant cela et ils accourent quoi qu'il en soit.

La valeur attribuée aux images sonores oscille entre une fonction indexicale (en tant qu'expressions descriptives – quel qu'en soit le degré de vraisemblance, de la voix du gibier), et une fonction iconique devenant le support d'une ostension sonore de l'esprit destinataire *kuraka* lors de la récitation. L'analyse esquissée montre que la citation directe de la voix animale n'a rien de fortuit : elle est l'équivalent pragmatique pour le chasseur quechua de l'acte d'arborer un véritable « masque sonore » dont les parties « audibles » représentent simultanément l'identité du gibier et de l'esprit à la fois, la face humaine demeurant présupposée et dissimulée en tant que telle. La figuration d'un tel « masque » acoustique est par ailleurs tout à fait cohérente avec l'idéologie qui règne dans la chasse, où l'interpellation du gibier par des cris (la technique de feinte sonore *katichina*) met le chasseur dans une position de congénère (ou d'humain masqué) capable d'émouvoir et de séduire sa proie. C'est donc bien la manipulation d'un tel contexte relationnel que cette mue du langage semble opérer ici.

Cependant l'argument ne serait pas totalement convaincant si l'on ne mentionnait les cas qui semblent infirmer la règle, méritant l'attention par l'absence totale d'icônes sonores. Examinons à présent un second chant adressé à l'esprit-maître des pécaris, illustrant une autre option possible à l'emploi des symboles sonores, sans pour autant rompre avec le dispositif pragmatique de « citation » mis en évidence à l'examen de la transmission des chants *kayachina*. Ce chant a été enregistré auprès du chamane de Sabalo Yacu, José Chino K., intercédant auprès du maître du gibier en faveur des chasseurs de la communauté toute entière. La récitation s'accomplit à la demande d'un chasseur ou d'un *apu* (chef) de la communauté, contre une rétribution différée en venaison – les parties prestigieuses des dépouilles animales, têtes de pécari ou de singe pouvant faire office de paiement. Nous verrons se mettre en place une autre forme de réflexivité discursive manipulant par divers moyens poétiques la position de l'énonciateur rituel.

CHANT 2		
	A/	A/
2.1	//wankanitayni wankanitayni//	//mon petit pécari, mon petit pécari//
2.2	atun ñampinchita chutachimuy	fais-le s'étendre sur notre grand chemin
2.3	mamaykimiya kaparihun	c'est ta mère vraiment qui hurle
	B/	B/
2.4	yana kurmitaynita uyashpayki	lorsque tu entends mon cornet noir
2.5	ama mikunata yuyarinkichu	ne songe pas à la nourriture
2.6	mamaykipa chuchunmi nanahun	le sein de ta mère est douloureux
2.7	chuchuchinayraykumi kanta kaparihun	elle t'appelle en hurlant pour te donner le sein
	C/	C/
2.8	karupi kashpaykipas wankanitayni	si tu te trouvais loin mon petit pécari
2.9	yana kurmitayni uyarihushkata	mon cornet noir qui a retenti
2.10	uyashpayki ancha ñampita	l'ayant entendu [sur] le large chemin
2.11	chutachimunki wankanitayni	tu [le] feras s'étendre [près de moi] mon petit pécari
	A'/	A'/
2.12	wawaykikunata apamunki	emmène tes enfants
2.13	yayaykimi kayachihun	c'est ton père vraiment qui donne l'appel [littéralement « fait appeler »]
2.14	yayaykipa shiminta uyashpayki	lorsque tu entends la voix de ton père
2.15	Inchichimi kaparihun	c'est Inchichi vraiment qui hurle
	B'/	B'/
2.16	sinchitami kurmitanta	puissamment dans son cornet
2.17	pukumuhunyaa wankanitayni	il souffle vraiment mon petit pécari
2.18	kuska ñampita shamunmiyaa	tout droit sur le chemin il arrive vraiment
2.19	ama mikunata yuyarinkichu	ne songe pas à la nourriture
	C'/	C'/
2.20	atun achwata waytamunki	traverse à la nage les palmeraies marécageuses (<i>Mauritia flexuosa</i> , Arecaceae)
2.21	atun yakukunata chimpamunki	traverse les grands cours d'eaux

2.22	<i>kaypi mikunaka achka tiyan</i>	ici se trouve de la nourriture en abondance
2.23	<i>kanraykumi kiparishka kanraykumi [...]</i>	il en est resté pour toi, pour toi vraiment [...]

Si, dans le premier chant adressé au *kuraka* des pécaries, la figure dédoublée de l'énonciateur s'établissait à la faveur d'un mécanisme de citation directe de la voix gutturale de l'esprit fondant l'autorité du discours, ce deuxième chant met en œuvre d'autres procédés poétiques mobilisant l'autoréférence, un acte de nomination explicite de l'esprit considéré comme l'auteur idéal du chant (*Inchichi*) enchâssé dans une structure paralléliste insinuant un certain télescopage des positions énonciatives. Le ton est celui de l'« exhortation argumentée ». Trois schémas relationnels étroitement liés se déploient dans le chant sous la forme de métaphores filées qui font intervenir les champs lexicaux de la communication sonore (toutes les strophes, excepté C'), de la relation de nourrissage (B, B', C') et de la filiation (A, B, A', B').

Comment s'élabore l'argument auto-référentiel de l'appel sonore ? L'absence d'onomatopées animales semble comblée par la surabondance d'indices appartenant au chant sémantique de l'expression sonore (2.3-4, 7, 9-10, 13-17) ³⁰. Ces indices ont pour effet de redoubler le point de vue du chanteur, décrivant, sous de multiples facettes la voix qui s'énonce, une « voix hurlante », glissant subrepticement de l'une à l'autre :

B/		
2.3	c'est ta mère vraiment qui hurle	
	<i>/mama-yki-mi-ya</i>	<i>kapari-hun/</i>
	<i>/mère-2POSS-ASS-EMPH</i>	<i>hurler-DUR-3PERS/</i>
B'/		
2.13	c'est ton père vraiment qui donne l'appel	
	<i>/yaya-yki-mi</i>	<i>kaya-chi-hu-nl</i>
	<i>/père-2POSS-ASS</i>	<i>appeler-CAUS-DUR-3PERS/</i>
2.15	c'est Inchichi vraiment qui hurle	
	<i>/Inchichi-mi</i>	<i>kapari-hu-nl</i>
	<i>/Inchichi-ASS</i>	<i>hurler-DUR-3PERS/</i>

La structure de la formule ³¹ peut être schématisée de la manière suivante, les variations venant se positionner sur le nom (père, mère, Inchichi) :

NOM	suffixe ASSERTIF <i>/-mi/</i> ou assertif <i>/-mi -/ + emphatique /-ya/</i>	SYNTAGME VERBAL
		(champ sémantique de l'expression sonore)

Le marquage épistémique/évidentiel présente la particularité de mobiliser massivement le suffixe assertif */-mi/* (parfois couplé au suffixe emphatique *-ya*) combinant la valeur d'un indicateur de l'expérience directe du référent et d'un focalisateur (2.3, 2.6-7, 2.13, 2.15, 2.18, 2.23). Cet usage contraste avec l'emploi

du citatif */-shil/* au sein des récits mythologiques ou encore dans certains récits de rêve ou de visions dans lesquels l'énonciateur réel se dissocie implicitement du sujet percevant l'expérience onirique ³². À l'opposé, la présence de l'assertif */-mil/* est la marque linguistique dont la fonction se rapproche le plus de l'expérience perceptive directe du référent que nous avons vu s'actualiser dans le premier chant par les onomatopées animales. On peut donc supposer qu'elle vise stratégiquement à soutenir l'expérience d'ostension à laquelle accède le chamane au cours de la récitation.

On observe dans ces formules (2.3, 2.13, 2.15) une double mise en abîme de la performance sonore et de la position idéale du chanteur. On voit en effet se multiplier, d'un côté, les représentations réflexives du chant, auquel il est fait allusion de manière oblique comme un « hurlement » */kapari-l/* (2.3, 2.7, 2.15). La composante émotionnelle est dramatisée par la métaphore du cri de la mère du gibier appelant sa progéniture pour la nourrir de son sein (2.6-7). Cette métaphore dévoile la fonction perlocutoire de l'appel destiné à émouvoir le gibier assimilé à la « progéniture » de l'esprit. D'un autre côté, ces propositions définissent un espace dans lequel la position du chamane vient implicitement se superposer à celle des esprits invoqués : successivement, la figure de la « mère » du gibier (actualisant une relation d'engendrement et de nourrissage B) et celle de « père » (B') dont le nom propre (Inchichi) est prononcé en dépit de la règle d'évitement appliqué aux vivants. Ce nom propre Inchichi fait appel à une figure d'ancêtre mythique dont la mention joue un rôle clef. On notera que la révélation des noms d'ancêtres ne figure, à de très rares exceptions près, nulle part ailleurs qu'au sein du discours mythologique ou dans les rituels thérapeutiques. On peut inférer qu'en inscrivant le nom de l'ancêtre dans la structure formulaire accompagnée de l'assertif */-mil/*, marque de la perception directe de l'objet (2.15 */Inchichi-mi kapari-hu-n/* : Inchichi-ASS hurler-DUR-3P), l'énonciateur place stratégiquement ses paroles sous l'autorité d'une instance de légitimation ultime. C'est le fondement de l'autorité du discours qui est ici mise en exergue, procédant de cette relation unique que le chanteur établit avec l'ancêtre au moment de la performance verbale.

Un autre procédé favorable à la complexification de la figure de l'énonciateur repose sur le glissement indexical repéré sur l'usage des pronoms entre la marque de la première personne (*/-ynil/* 1POSS, lignes 2.4, 2.9) et celle de la troisième personne (*/-n/* 3PERS en 2.16, */-n/* 3POSS en 2.17) dénotant la figure mythique de l'ancêtre Inchichi.

2.4	lorsque tu entends mon cornet noir	
	<i>/yana kurmita-yni-ta/</i>	<i>uya-shpa-ykil</i>
	/noir cornet-1POSS-A	entendre-ACT.SIM.-2POSS/
2.9	mon cornet noir qui a retenti	
	<i>/yana kurmita-yni/</i>	<i>uya -ri-hu-shka-ta/</i>
	/noir cornet-1POSS	entendre-REF-DUR-ACC-A/

- 2.16 puissamment dans **son** cornet
/sinchi -ta -mi kurmita-n -tal/
 /fort -ADV -ASS cornet -3POSS -A/
- 2.17 **il** souffle vraiment mon petit pécari
/puku -mu -hu -n -ya wankan(a)-ita-ynil/
 /souffler-CISL -DUR -3PERS-EMPH pécari -DIM-1POSS/

On trouve ici dramatisée la tension entre un « je » indexical référentiel direct qui renvoie à l'identité actuelle du chanteur (chasseur) et un « je » imaginaire métaphorique (le chanteur brandissant virtuellement son « cornet ») dont l'accointance avec ce « il » dénotant l'esprit suggère un véritable enrichissement interne ³³. Les variations portant sur la signification que le « je » arbore dans ce chant peuvent être éclairées par le contexte d'apprentissage des énoncés rituels. Comme nous l'évoquions à la section précédente, la logique de cet apprentissage avait en effet pour but d'établir un lien nécessaire entre l'efficacité du discours et le paradoxe énonciatif instauré au travers de l'acte d'intériorisation d'une voix non humaine par l'initié. Par contraste avec le premier chant témoignant de la citation directe d'une voix non humaine, le dispositif de citation de la voix de l'esprit se trouve dans le second illustré non plus par des images sonores, mais par des propositions réflexives contradictoires. Sur le plan formel, cette fragile cascade de dédoublements engendrée par la tension croissante entre le « je » du chanteur (lui-même complexe) et le « il » de l'esprit-maître (divisible entre un « père » et une « mère ») est accentuée par un effet de parallélisme entre les vers mentionnés (2.4, 2.9, 2.16, 2.17). Le chant évolue ainsi vers l'établissement d'un énonciateur dont l'identité cumule différentes propriétés contradictoires : mère au sein douloureux, père mythique Inchichi, chamane prenant lui-même la position d'un maître du gibier, s'adressant directement à ses « enfants ». L'identité du locuteur vient se superposer à celle d'un sujet préexistant, énonciateur idéal dont dérive l'autorité du chant ³⁴.

Parallèlement s'élabore une figure complexe du destinataire, l'énonciateur adressant l'exhortation tantôt au gibier lui-même, tantôt à l'esprit-maître, selon la position implicitement adoptée (l'énonciateur est un chasseur humain ou un esprit), qui varie au long de la récitation.

Variations de la figure du destinataire :

PÉCARI	ESPRIT-MAÎTRE
2.1 mon petit pécari, mon petit pécari	2.2 fais-le s'étendre sur notre grand chemin
2.3 c'est ta mère qui hurle	2.11 tu feras s'étendre (près de moi) mon petit pécari
2.6 le sein de ta mère est douloureux	2.12 emmène tes enfants

En somme, ce chant, qui n'a aucun recours direct au symbolisme sonore, mobilise trois procédés rhétoriques caractéristiques du discours rituel quechua. Le premier se résume dans une préférence pour un ordonnancement paralléliste

du discours. Le second article ce mode de composition avec un jeu sur les pronoms ouvrant la brèche d'une identification ambiguë de l'énonciateur avec les esprits invoqués. Le troisième procédé fonde l'autorité de ce chant sur un acte de nomination de l'ancêtre responsable de la « valeur de vérité » inconditionnelle du discours : Inchichi. Ces trois procédés sont mis au service d'une règle générale englobante qui gouverne l'élaboration de ces chants performatifs : la mise en abîme de la voix.

Les deux chants cynégétiques évoqués seraient-ils en un sens comparables ?

Aux images sonores brutes décrivant *in praesentia* la voix de l'esprit dans le premier chant, se substitue dans le second la construction d'une figure polymorphe de l'énonciateur, située au carrefour de plusieurs voix : celle du chamane, de la mère des pécaris et celle de l'ancêtre Inchichi. Une alternative entre deux formes de réflexivité rituelle s'exprime à travers ces deux chants *kayachina* : un style formulaire massivement paralléliste ayant recours à la mise en abîme littéraire de la voix de l'esprit sous la forme d'une citation directe (chant 1) ou un chant (2) dont le contenu sémantique mobilise amplement l'évocation autoréférentielle, plaçant explicitement l'énoncé sous l'autorité d'une voix ancestrale. Dans un cas, c'est la citation directe (ayant recours à l'imitation de la voix de l'esprit) qui manipule le contexte de validité pragmatique et la position d'énonciation du locuteur mi-humain mi-bête dans son appel. Dans l'autre cas, le pouvoir de modifier le contexte de validité référentiel du chant est délégué à un mécanisme de citation indirecte. L'énonciateur idéal (par nature multiple : « Inchichi », « père », « mère ») est mentionné à la troisième personne avant de venir implicitement contaminer le « je » du chanteur actuel : il s'empare ainsi intégralement de la scène du discours, devenant objet et sujet de la parole chamanique.

À travers l'exploration du dispositif de mise en abîme de la voix des esprits-maîtres, on aura compris le subterfuge justifiant le taxon *kayachina* « [chants] pour faire appeler » (le détour par la forme causative : *lkaya-chi-l*, appeler-causatif) qui désigne ce genre discursif. Nous suggérons que ces chants cynégétiques remplissent l'un et l'autre la fonction pragmatique d'un « masque sonore » permettant au récitant de se faire passer pour un esprit auprès de sa « progéniture » (le gibier) supposée émue à l'appel de son « père ». Ce n'est guère le locuteur réel qui lance l'appel, qu'il soit chasseur ou chamane, mais son image redoublée dans l'énonciation, sensible et sournoise, en définitive implacablement efficace. C'est dans la brèche ouverte par cet intime échange de voix que viendra se fondre la violence de la mise à mort cynégétique.

LA MISE EN PLACE D'UNE POLYPHONIE ÉNONCIATIVE DANS LES *IKARA* THÉRAPEUTIQUES

Que nous dévoile le travail de l'imaginaire sonore dans les chants thérapeutiques *ikara*, incluant cette fois une relation triadique entre un initié, des

esprits et un patient ? Après avoir brièvement présenté le contexte thérapeutique et ses principaux acteurs, nous examinerons plusieurs fonctions endossées par les images sonores dans la poétique des chants *ikara* adressés par le chamane quechua aux esprits aquatiques *yaku runa*. En se substituant à l'acte de nomination des esprits, elles obéissent à une fonction d'ostension destinée à mettre le patient et le récitant *en présence* des entités surnaturelles lors de la performance rituelle. Nous verrons que cette technique du « masque sonore » qui se conjugue avec un marquage épistémique singulier contribue à l'instauration d'une structure polyphonique dans laquelle le chamane « prêtera » littéralement sa voix aux esprits invoqués.

Sur le haut Pastaza, le chamane *yachak* (« celui qui sait ») constitue le médiateur par excellence des interactions meurtrières nouées avec les esprits immortels *yaku runa*, ces peuples de l'eau ravisseurs d'âmes dont les caprices sont ressentis quotidiennement parmi les humains. Le statut de *yachak* vient couronner une longue et complexe initiation dont l'analyse nous mènerait loin du propos qui nous intéresse. À défaut d'exhaustivité, nous en retiendrons les étapes essentielles permettant d'introduire la figure du spécialiste rituel quechua. La transmission s'effectue en ligne directe (d'un père à son fils, comme c'est le cas de José Chino K.), collatérale (relation oncle-neveu) ou entre individus n'ayant aucun lien de parenté directe, contre paiement. Suite à la reconnaissance de signes prédisposant à la vocation chamanique (la réitération de certains rêves, l'expérience d'une maladie grave ³⁵ liée à un ensorcellement par des esprits animaux ou l'âme d'un défunt), le novice entre dans une phase de réclusion assortie d'une pléthore de restrictions (alimentaires et sexuelles) nommées *sasina*, visant à l'extraire de la vie mondaine et du tissu relationnel qu'il a noué avec ses parents et corésidents. La compétence du *yachak*, José C. K., se définit essentiellement par l'acte de réciter des formules rituelles (*ikarana*) concordant avec la maîtrise des principales substances chamaniques (tabac et plante psychotrope *marikawa*, *Brugmansia* sp.) qui lui permettent d'acquérir de nouveaux chants et de soigner, lors de ses multiples « voyages » dans le monde invisible des esprits ³⁶. La plupart des entités (*pahu*) rencontrées lors des pérégrinations de l'âme, induites par la prise répétée de *marikawa* et de tabac, sont considérées d'entrée de jeu comme pathogènes : elles peuvent apparaître lors de visions terrifiantes sous la forme de prédateurs (l'anaconda ou le jaguar mélanique) ou d'oiseaux (le vautour, certains rapaces, l'aigrette, le héron tigré, le kamichi cornu, entres autres) et se manifester par des sifflements aigus. Il appartiendra à l'apprenti chamane de faire de ces entités pathogènes *pahu* ses auxiliaires au terme d'un long processus d'incorporation : il devra les « boire » littéralement ³⁷. Le chamane nomme ses esprits auxiliaires incorporés *wiwayni* « mes animaux domestiques » et les considère comme partie intégrante de son propre corps, logés dans son foie ou son cœur (*shunku*). Il les « nourrit » (*kara-*) grâce à la prise quotidienne de substances chamaniques telles que le tabac, de nombreuses plantes médicinales et, plus

rarement, certaines substances animales (le foie de la raie, certains œufs de tinamou *tinti* collectés en forêt, des fourmis *tankarana*, etc.) ayant la vertu d'accroître les pouvoirs de ses auxiliaires. En définitive, la puissance d'un *yachak* sera proportionnelle à la quantité d'esprits auxiliaires incorporés, dont la matérialisation n'est autre qu'un chant *ikara* lui permettant de guérir ses patients, en appelant, puis en répondant (*ayni-*) à l'agresseur dans sa propre langue. L'acquisition d'une âme jaguar *puma runa* constitue, en outre, une étape décisive de l'initiation, coïncidant avec la possibilité pour le *yachak* de communiquer avec les âmes des défunts et de prolonger *post mortem* une existence vagabonde auprès des esprits-maîtres du gibier.

Les Quechua font appel au chamane lorsqu'une maladie n'a pu être guérie par des remèdes végétaux et lorsqu'une constellation de signes (un rêve comparable à celui d'Ignacia cité en début d'analyse, la transgression de certaines prescriptions, un soupçon à l'égard d'un ennemi potentiel...) incite à privilégier l'hypothèse d'une attaque d'esprit, simple ou commanditée par un humain. Le diagnostic réalisé est rarement explicite de prime abord et demeure évolutif selon la persistance des symptômes. La sensibilité du *yachak* s'exprime au travers d'une attention constante prêtée aux confidences du patient, en particulier aux élaborations oniriques de ce dernier, ce, jusqu'au terme du processus thérapeutique. Une palpation du corps souffrant (*tantyana*) est susceptible de confirmer, par la sueur moite *kitspa* laissée sur la main, un premier diagnostic. Il arrive aussi que des capsules de coton *utku* (*Gossypium barbadense* L., Malvaceae) échevelées soient délicatement posées sur le corps du malade afin de localiser la blessure invisible : le *yachak* voit leur couleur virer au jaune ou au pourpre là où le « dard » *wiruti* aura pénétré le corps souffrant. Les symptômes caractérisant les sorts « dardés » (*shitashka*) par les esprits aquatiques *yaku runa* sont multiples : accès fébrile, convulsions et pénétration d'un « vent » froid (*wayra chiri*) à travers les os du patient, soif insatiable accompagnée de nausées et dessèchement progressif de la gorge, dysenterie.

Quelles sont les représentations communes dont les Quechua disposent sur ces esprits ravisseurs ? La mythologie abonde en descriptions captivantes de cette classe d'esprits *yaku runa*, à bien des égards semblable aux humains (ils sont « amoureux » ou « jaloux », boivent, jouent, cultivent, chassent, etc.), occupant des villages subaquatiques d'où ils aperçoivent les pêcheurs mortels postés sur la rive comme de petits oiseaux *tsuwinki* (espèce de tangara des palmiers *Thraupis* sp.) perchés dans la canopée. Ces esprits sont réputés séduire ou « voler » (*chuwa-*) les âmes humaines pour s'en faire des compagnons, des amants ou des enfants dans le monde subaquatique. La menace d'un « vol » est si prégnante dans la vie des Quechua que certaines plantes *piripiri* (*Cyperus* sp.) sont spécialement cultivées au bord des ondes afin de conjurer les mauvais sorts que les *yaku runa* jettent à l'envi. Par contraste, maintes narrations signalent des alliances fécondes de chamanes quechua

avec des amantes aquatiques *tsunki* au profit d'un transfert de savoir thérapeutique, cette variante étant par ailleurs fort répandue parmi les groupes achuar, métis et canelos quichua (Descola 1986, pp. 346-348 ; Luna 1986, pp. 79-87 ; Whitten 1976). Auxiliaires chamaniques ou redoutables prédateurs à l'image de la duplicité inhérente qui caractérise leur figure maîtresse, l'anaconda, les *yaku runa* constituent la classe d'esprits par excellence, à laquelle seront adressés des *ikara* saturés d'images sonores.

L'enjeu du rituel thérapeutique consiste dès lors à obtenir la rétrocession de l'âme captive et il existe plusieurs recours possibles. Le *yachak* pourra, à travers les *ikara*, interroger les esprits ravisseurs, les exhorter à rendre l'âme ou encore simplement mettre le patient en présence de l'agent pathogène responsable de la maladie, la cure insistant alors sur le rôle agentif de l'esprit responsable de l'ensorcellement. Le principe dominant le système thérapeutique quechua reconduit dans ce cas de figure, comme il est de mise lors du traitement des maladies infantiles (Gutierrez Choquevilca 2010), une logique du semblable – le « poison » devenant à son tour « remède » une fois intégré dans un dispositif rituel déterminé.

Nous allons distinguer deux types de chants *ikara* d'après le critère de distribution des icones sonores et des propositions articulées dans le texte. Le premier type est illustré par le chant de l'anaconda pratiquement réduit à sa forme sonore nue qui donne à entendre le sifflement du reptile. En dépit de son apparence énigmatique, ce chant n'est pas sans référent : il décrit le principe pathogène diagnostiqué et cette description vient se substituer intégralement à la mention du nom, par une sorte de « révélation acoustique » de l'identité de l'esprit. Le second type, étayé par trois *ikara* adressés aux dauphins et aux esprits aquatiques *yaku runa*, met en œuvre une formule mixte mêlant images sonores et paroles articulées pour laisser transparaître un contenu sémantique partiellement explicite : la quête de l'âme du patient ³⁸.

Observons le premier chant adressé à l'esprit de l'anaconda. José prononce l'*ikara* à mi-voix au-dessus d'unealebasse remplie de jus de tabac dont il se servira ensuite pour les opérations de succion. Il allume ensuite un cigare dont il recrache la fumée au-dessus du récipient. Puis, accroupi, il réitère le chant à voix basse en s'orientant cette fois vers les parties corporelles affectées du patient étendu sur une natte, s'arrêtant régulièrement pour inspirer, puis recracher la fumée en insistant sur le cœur, les articulations et le sommet du crâne. Le tabac pénètre les os du malade lorsque le *yachak* « souffle » (*puku-*) la fumée ou extrait par succion (*chupa-*) le principe pathogène hors du corps du patient et aurait ainsi la propriété de « faire ouvrir » (*lpaska-chi-l* : /ouvrir-causatif-/) le corps souffrant afin d'y réintroduire l'âme ravie, désignée dans ce contexte précis par le terme *anima* (« âme, reflet, image visible ») ³⁹. Sur le plan prosodique, l'intonation de cet *ikara* est douce et plaintive.

CHANT 3	[<i>Yaku mama ikara</i>]	Chant de l'anaconda
	A/	A/
3.1	<i>//sisyawaytii sisawaytiil//</i>	//l'esprit « <i>sak sak sak sek sek</i> »// [le sifflement serpent de l'esprit retentit] ⁴⁰
3.2	<i>tararawaytii tararawaytii tarawaytii</i>	l'esprit « <i>tarara tarara terere</i> » [le chant de l'anaconda attire sa proie]
3.3	<i>tararawaytii tararawaytii</i>	l'esprit « <i>tarara tarara terere</i> » [le chant de l'anaconda attire sa proie]
3.4	<i>sisyawaytii sisawaytii</i>	l'esprit « <i>sak sak sak sek sek</i> » [le sifflement serpent de l'esprit retentit]
	B/	B/
3.5	<i>palisarawapi muntunariwaytii</i>	l'esprit s'amoncelle au-dessus d'un amas de branches [sur la berge]
3.6	<i>palisarawapi muntunariwaytii</i> <i>muntunariwaytii</i>	l'esprit s'amoncelle encore au-dessus d'un amas de branches [sur la berge]
3.7	<i>warankañapi muntunariwaytii</i> <i>muntunariwaytii muntunariwaytii</i>	l'esprit s'amoncelle encore et encore sur la rive escarpée
	C/	C/
3.8	<i>///turun turun turunchi///</i>	///notre boue boue boue///

Le chant est composé de trois parties : l'exorde (A) est constitué d'un « masque sonore » décomposable en quatre images sonores décrivant par une métonymie dans le registre auditif l'identité de l'agent pathogène. S'ensuit une description de l'action prédatrice de l'agent pathogène (B), réduite *a minima* au mouvement de « se regrouper, s'amonceler ». La clôture (C) est explicitée par le chamane comme l'évocation du corps reptilien se mouvant dans la boue. L'usage des onomatopées dans ce chant thérapeutique remplit une double fonction d'invocation et de mise en présence. Les onomatopées « *sisya-wayti* » et « *tararawayti* » présentent autant de substituts possibles à la mention du nom de l'anaconda (*yaku mama* dans le langage commun). Comme dans les chants *suya* (Seeger 1987), une place importante est accordée à la description de l'action représentative du nom de l'entité visée, bien qu'ici aucune « révélation du nom » explicite ne soit livrée dans le chant. Cette technique d'évocation iconique par les onomatopées était déjà observée parmi les chants chamaniques *uhrnari* des Ayoreo avec pour fonction de transmettre au patient les qualités de l'objet invoqué par un élégant détour sonore (Sebag 1965, pp. 96-99). Ainsi les douleurs de jambes pouvaient être soignées par l'évocation d'une matière solide comme la hache dans cet *uhrnari* du métal : « je suis comme *mok mok tiri tiri tiri* [bruit d'une hache qui frappe la pierre] » (*ibid.*, p. 96)⁴¹. Selon une logique curative opposée (le mal guérit le mal), mais semblable par le mode expressif employé, l'*ikara* de l'anaconda a pour enjeu, à travers l'évocation de l'attraction reptilienne, de construire le socle de l'identification du patient avec son propre agent pathogène, condition nécessaire à la guérison. Cette identification n'est possible qu'une fois accomplie l'individuation du référent (l'esprit de l'anaconda) à la faveur d'un

détour quasi exclusif par le symbolisme sonore, devenu le substitut métonymique de la présence de l'esprit lors de la cure.

En l'absence de tout marquage épistémique, les images sonores construisent un champ démonstratif (semblable en ce point au mécanisme de *deixis am phantasma* dans l'analyse bühlerienne) qui participe à la mise en scène de l'expérience directe du spécialiste rituel. L'esprit est à la fois perçu et présentifié par la médiation du langage chamanique. Alors que le chamane émet les sifflements serpentins, il donne à entendre par la capacité transformative de sa voix la présence effective (auditive) de l'agent pathogène sur le lieu de la cure. Le patient bénéficiera du pouvoir de suggestion sonore, bien qu'il ne puisse accéder à une compréhension intégrale du contenu sémantique des *ikara* ⁴². Cet acte de mimésis sonore, par conséquent, ne se limite pas à ouvrir un champ de communication spécifique entre le chamane et l'entité pathogène, il réalise un acte d'ostension ⁴³ en présence du patient et autorise un accès perceptif aux entités visées par le discours thérapeutique. Cette qualité de la parole rituelle trouve un écho dans le discours chamanique des Warao de l'Orénoque vénézuélien. Le chamane *wisiratu* emprunte une voix masquée afin de dramatiser la présence des esprits pendant l'acte thérapeutique (Olsen 1996, pp. 157-159). La description fournie par Olsen (1996, p. 159) est significative sur ce point :

[le chamane] *slowly releases the smoke and his spirit sons from his mouth with a masked voice, often producing the gravelly sounds « o, oi » (or « owai yae, yae ») and « e e e e »*. *These masked vocables reflect the difficulty that the spirits encounter in passing through the larynx and pharynx, and are viewed by the Warao not as « invocations of spirits [...], but audible traces of the participation of spirits [...]. While the tobacco smoke gives a physical presence to the wisaratu's breath, the masked vocables give it an acoustical presence.*

Il est clair qu'une telle stratégie verbale d'ordre iconique, simulant la présence des acteurs invisibles, joue un rôle central, comme dans les *ikara* quechua, dans l'efficacité du processus thérapeutique.

Nous avons vu que les images sonores peuvent, dans une certaine mesure, se substituer à l'usage du nom et satisfaire une fonction d'ostension. Quelles en sont les combinaisons possibles ? Parmi les onomatopées présentes dans la première partie du chant, trois d'entre elles sont identifiées par le chamane comme dotées d'un contenu sémantique précis :

- 1 /sisya-/ son émis par la langue de l'anaconda [le sifflement serpent de l'esprit de l'anaconda]
- 2 /tarara-/ « chant » de l'anaconda émis lorsqu'il attire sa proie
- 3 /tara-/ variation sur le chant de l'anaconda [dérivé de /tarara-/ par retrait d'une syllabe]

L'image sonore */waytii/* (répétée à 17 reprises) est traduite, quant à elle, de manière évasive par le récitant comme « cette personne, cet esprit [qui] » *chay runa*. Un examen de son rôle grammatical dans le corps du chant permet d'expliciter sa fonction poétique dans les *ikara* thérapeutiques quechua. En effet l'image sonore */waytii/* vient s'adjoindre à une unité sémantique, qu'il s'agisse d'un idéophone simulant une action dans les vers 3.1, 3.2, 3.3, 3.4 ou d'un syntagme verbal (3.5, 3.6, 3.7 */muntuna-ri-waytii/* : */« former.un.groupe, s'amonceler »-réflexif-onomatopée/*). Deux effets résultent de cette singulière combinaison. D'une part la répétition de la particule */waytii/* impose un ordre formulaire, créant un effet de parallélisme entre chaque vers et un effet de reduplication interne au vers. D'autre part, l'emploi de cet icône sonore a pour effet de focaliser l'attention sur l'agent responsable de l'action décrite par le verbe. Il est possible d'inférer que le recours à cette image sonore, dont le sens n'est explicité par le chamane que par la périphrase *chay runa* (« cette personne, esprit [qui] »), joue le rôle d'un intensificateur du rôle agentif attribué aux entités ainsi nommées, usage qui pourrait être réservé spécifiquement au langage rituel, comme nous l'observerons dans les chants suivants.

La composition des images sonores s'articule avec une seconde caractéristique poétique des chants *ikara*. Celle-ci consiste à dévoiler le mouvement général de quête de l'âme ravie du patient, nommée dans ce contexte « *anima* » (correspondant à la description d'un « reflet » dans l'eau perçu par le chamane). Ce schéma narratif simple s'intègre dans une structure globalement paralléliste et caractérisée par un marquage épistémique singulier, ayant recours à la modalité dubitative ou à l'interrogatif. Nous examinerons ces aspects au sein de trois *ikara* adressés aux esprits aquatiques, en restant attentifs à la composition des images sonores et à leur articulation avec le contenu sémantique explicite de ces chants.

CHANT 4	[<i>Puhuyu ikara</i>]	Chant des dauphins
	A/	A/
4.1	<i>pusawaytii takarawaytii</i>	l'esprit de l'ancien méandre « <i>takarara !</i> » [l'esprit de l'ancien méandre, les mères surgissent de l'eau bruyamment]
4.2	<i>pusawaytii karawaytii takarawaytii</i>	l'esprit de l'ancien méandre « <i>kara ! takara !</i> » [l'esprit de l'ancien méandre, les mères surgissent de l'eau bruyamment]
4.3	<i>karawaytii takarawaytii</i>	l'esprit « <i>kara ! takara !</i> » [les mères surgissent de l'eau bruyamment]
	B/	B/
4.4	<i>atun yaku chawpipichu</i>	au milieu de la grande rivière peut-être
4.5	<i>atun pusapichu yaykuchishpa sakimushka</i>	l'ayant fait pénétrer dans l'ancien méandre peut-être, il a abandonné
4.6	<i>wawanchipa animanta</i>	le reflet (l'âme) de notre enfant
	C/	C/
4.7	<i>paypa sumprirunwachu tuwa rurashka</i>	avec son chapeau peut-être il l'a mis à l'envers

4.8	<i>yana yana sunprirunwachu tuwa rurashka</i>	avec son chapeau tout noir peut-être il l'a mis à l'envers
4.9	<i>pusawaytiika</i> D/	l'esprit de l'ancien méandre D/
4.10	<i>yanawaytii pusawaytii</i>	l'esprit noir, l'esprit de l'ancien méandre [l'esprit du dauphin noir, l'esprit de l'ancien méandre]
4.11	<i>karawaytii takarawaytii</i> E/	l'esprit « <i>kara ! takara !</i> » [les mères surgissent de l'eau bruyamment] E/
4.12	<i>//pukawaytii takarawaytii//</i>	//l'esprit rouge « <i>takara !</i> »// [la mère des dauphins roses surgit à la surface de l'eau bruyamment]
4.13	<i>puzawaytii takarawaytii</i>	l'esprit de l'ancien méandre « <i>takara !</i> » [l'esprit de l'ancien méandre surgit à la surface de l'eau bruyamment]
CHANT 5	<i>[Yaku runa ikara]</i> A/	Chant des esprits aquatiques <i>yaku runa</i> A/
5.1	<i>warankawaytii sisawaytii</i>	l'esprit de la rive escarpée, l'esprit « <i>sak sak sak sek sek</i> » [le sifflement serpentif retentit]
5.2	<i>warankawaytii chirirwaytii</i> B/	l'esprit de la rive escarpée [l'esprit froid] B/
5.3	<i>yura yura tinkunayuuu</i>	celui qui possède le <i>tinkuna</i> ⁴⁴ tout blanc
5.4	<i>yana yana tinkunayuuu</i>	celui qui possède le <i>tinkuna</i> tout noir
5.5	<i>yana yana tinkunayuuu</i> C/	celui qui possède le <i>tinkuna</i> tout noir C/
5.6	<i>taksa playa puntapichu</i>	à l'extrémité du banc de sable où l'on lave peut-être
5.7	<i>wawanchipa animanta</i>	le reflet (l'âme) de notre enfant
5.8	<i>shayachishka playa runaka</i>	l'esprit du banc de sable l'a fait dresser
5.9	<i>imapita pakamunka</i> D/	où donc le cachera t-il ? D/
5.10	<i>atun playa chawpipichu</i>	au milieu d'un long banc de sable peut-être
5.11	<i>tiyachishpa sakimushka</i>	l'ayant fait asseoir, il l'a abandonné
5.12	<i>paypa uchpa kamsanwachu</i>	avec sa chemise couleur de cendre peut-être
5.13	<i>tuwa rurashka playa runaka</i>	l'esprit du banc de sable l'a mis à l'envers [l'enfant]

On retrouve dans ces deux chants la même particule sonore /-waytii/ employée dans le chant de l'anaconda, qui vient cette fois s'adjoindre à de nouveaux éléments lexicaux :

1. icône sonore
2. nom } /-waytii-/ (/-kal : topicalisateur,
3. adjectif } exemple 4.9)

En exorde ou en clôture de ces deux chants (chant 4 : A, D, E et chant 5 : A) s'élaborent des combinaisons innovantes d'images sonores avec des termes d'usage courant (« ancien méandre » *pusa*, « rive escarpée » *waranka*, « rouge » *puka*, « noir » *yana*) permettant à l'énonciateur de dresser, au fil de l'énonciation,

une liste des esprits pathogènes responsables de l’ensorcellement. Ces esprits sont nommés par une métonymie mentionnant un espace qui leur est propre (l’ancien méandre, la rive escarpée), une qualité chromatique (rouge, noir, blanc), une qualité sonore de leur apparition (*kara*, *takarara*), ou une voix (*sisya*). Ces combinaisons mettent en évidence, ici encore, un système massif de dénomination oblique, dont on obtient le système de transposition suivant :

LIEU	<i>pusa-waytii</i>	celui qui est dans l’ancien méandre/l’esprit de l’ancien méandre
	<i>waranka-waytii</i>	celui qui est sur la rive escarpée / l’esprit de la rive escarpée
SON	<i>takarara-waytii</i>	} celui qui fait « <i>takarara</i> », « <i>takara</i> », « <i>kara</i> » = les esprits aquatiques (les « mères ») surgissant de l’eau
	<i>takara-waytii</i>	
	<i>kara-waytii</i>	
COULEUR	<i>puka-waytii</i>	celui qui est rouge/l’esprit rouge (= la « mère » des dauphins roses)
	<i>yana-waytii</i>	celui qui est noir/l’esprit noir (= la « mère » des dauphins noirs)
SENSATION FROID	<i>chiriri-waytii</i>	celui qui est froid/l’esprit froid (= la maladie)

Rappelons que la déclinaison progressive par le chamane des noms d’esprits dans ce langage masqué constitue l’un des supports principaux de l’acte de guérison. Le recours à des substituts lexicaux partiellement onomatopéiques (globalement obscurs à l’auditeur) se prolonge dans l’usage de métaphores dont le sens n’est guère intelligible au patient. Ainsi, la mention du « chapeau noir » renversant le reflet de l’enfant fait référence au dauphin (4.7, 4.8), l’analogie reposant sur le mouvement de retournement observé lors de sa plongée. Or cette métaphore spatiale du retournement ou de l’inversion (5.13) fait précisément écho à l’un des symptômes observés chez les enfants ensorcelés par les esprits aquatiques : l’œil réversé dont la pupille devient presque invisible (*ñawinka tikrarin awama ñawinpa yanaynin tukun*). Le chamane peut ainsi pointer métaphoriquement une identification possible du patient avec l’esprit pathogène. La mention de la « chemise couleur de cendre » (5.12) pourrait servir de représentation métonymique de l’esprit d’un grand échassier, le héron *uchpa karsa* (*Ardea cocoi*), constamment associé à ce motif dans la mythologie quechua.

Comment se construit à présent le point de vue du récitant ? Comme nous l’avons dit, le *yachak* effectue, à travers la parole rituelle, un déplacement dans le monde des esprits, où son rôle de diplomate est d’instaurer un dialogue avec les esprits pathogènes (éventuellement avec l’aide de ses auxiliaires) et de localiser ce qu’il décrit comme le « reflet » de l’âme ravie de son patient pour en obtenir *in fine* la restitution. Le *yachak* instaure à cet effet une relation de filiation avec l’âme captive désignée comme le « reflet de notre enfant » (*wawanchipa animanta*). Le malade (enfant ou adulte) occupe en effet la place logique d’un « enfant » dont la capture est représentée par le spécialiste rituel comme une offense dirigée contre son « père » (le chamane). L’affirmation explicite de cette relation qui unit le

patient au chamane autorise ce dernier à se réapproprier l'âme errante et participe directement au processus thérapeutique. Il est remarquable que le chamane occupe une position de « père », à de nombreux égards analogue à celle que nous avons vu occupée par les esprits-maîtres du gibier, le schème de la filiation caractérisant de manière paradigmatique la position de « maître » dans la cosmologie quechua.

Par contraste avec la relative opacité des formules sonores amorçant la récitation, les deux strophes centrales du chant des dauphins (4 : B et C) et les trois dernières du chant des esprits *yaku runa* (5 : B, C, D) embrayent sur la représentation d'une liste d'objets ou d'espaces qui suggèrent à l'auditeur (entre autres, le patient et les accompagnateurs éventuels) une compréhension minimale et un aperçu sensible de cet univers parallèle : l'ancien méandre, le banc de sable, la grande rivière, l'esprit « faisant dresser » l'âme ravie, la faisant « asseoir », puis la « renversant » (5.8, 5.11, 5.13). Une attention à la modalité épistémique des énoncés signale un usage particulier du suffixe *-chul* (normalement interrogatif) pour exprimer le doute accompagnant l'attitude exploratoire du chamane en quête du lieu où réside l'âme captive⁴⁵. Le suffixe *-chul* semble endosser ici la valeur d'un dubitatif, se substituant à l'usage ordinaire du suffixe *-charil* ou *-chal* (Nuckolls 2008). Pareil marquage épistémique sera observé dans la quasi-intégralité des *ikara* destinés à « faire retourner » (*kutichi-*) l'âme du patient. Par contraste avec l'effet d'ostension produit par la représentation idéophonique des esprits, le doute se concentre sur la localisation exacte de l'âme du patient et sur le mode de capture : « avec son chapeau peut-être [...] » ou encore plus loin « avec sa chemise couleur de cendre peut-être [...] ». Nous voyons ici que le chamane conjugue dans son discours l'élaboration d'un diagnostic – suggéré par le doute et le questionnement – et d'une thérapie dans la mesure où ces *ikara* sont supposés « agir » de manière autonome sur le patient. La valeur dubitative du suffixe *-chul* doit être nuancée, en particulier au vu de l'écrasante validation ostensive engendrée par la présence des symboles sonores dans ces chants. L'absence d'un marqueur de la perception directe (l'assertif *-mil*) peut être contrebalancée, comme le suggère Nuckolls (1993, p. 251) par la mobilisation massive du langage expressif, qui suggère la présence *in situ* (sur le lieu de la cure) des esprits invoqués. Alternant avec les images sonores, l'interrogation du thérapeute (5.9 « où donc le cachera-t-il ? ») serait par conséquent davantage motivée par l'instauration d'un dialogue que par son ignorance « réelle ». Nous suggérons que c'est bel et bien le contraste ou la tension permanente entre, d'un côté, les propositions dubitatives ou interrogatives (qui incarnent le point de vue du chamane) et, de l'autre, la mimésis sonore (simulant de manière ostensive la voix des esprits) qui favorise la mise en place d'une structure polyphonique dans l'énonciation, laissant transparaître plusieurs voix entrelacées au cours de la récitation. Le chant thérapeutique instaure ainsi une représentation où la parole est implicitement prêtée à plusieurs énonciateurs (chamane, esprits) générant un espace discursif où se réalise à proprement parler l'interaction rituelle⁴⁶.

L'examen d'un dernier *ikara* adressé à l'esprit des eaux glauques (*lantay*) révèle avec clarté la structure de cette polyphonie énonciative. L'ostension sonore s'enchâsse, cette fois, de manière explicite dans un dialogue établi entre le chamane et le destinataire invisible dont il porte la voix :

CHANT 6	[<i>Killu yaku runa ikara</i>]	Chant de l'esprit des eaux glauques
	A/	A/
6.1	<i>lantay lantay lantay lantay</i>	« <i>lantay</i> » ! « <i>lantay</i> » ! « <i>lantay</i> » ! « <i>lantay</i> » !
6.2	<i>kanchu lantay</i>	est-ce bien toi ? « <i>lantay</i> »
	B/	B/
6.3	<i>killu yakuykipichu churamushkanki</i>	peut-être dans ton eau glauque as-tu déposé
6.4	<i>wawaynipa animanta</i>	le reflet de mon enfant
	C/	C/
6.5	<i>putsku chawpipichu muyuchirimunki</i>	peut-être au beau milieu de l'écume fais-tu tourbillonner
6.6	<i>wawaynipa animanta</i>	le reflet de mon enfant
	A'/	A'/
6.7	<i>!!lantay lantay lantay!!</i>	<i>!!« lantay » ! « lantay » ! « lantay » !!</i>
	B'/	B'/
6.8	<i>killu yakuykipichu</i>	peut-être dans ton eau glauque
6.9	<i>pusapichu tiyachishpa sakimushkanki</i>	peut-être dans l'ancien méandre de la rivière l'ayant installé [« fait assseoir »] tu as abandonné
6.10	<i>wawaynipa animanta</i>	le reflet de mon enfant
	D/	D/
6.11	<i>fle fle... fle fle... fle fle...</i>	« <i>fle fle... fle fle... fle fle...</i> etc. »
6.12	<i>fle fle fle fle... fle fle fle fle</i>	[la brise effleure la surface aquatique]
	E/	E/
6.13	<i>kanchu wawaynipa animanta asna' asna' yakuykipi yaykuchishkanki</i>	peut-être est-ce toi qui a fait pénétrer dans les miasmes des marais le reflet de mon enfant
	F/	F/
6.14	<i>sinchi ikarayniwami maskachishpanchi kutichimushunchi</i>	l'ayant fait poursuivre avec mon véritable <i>ikara</i> puissant faisons-le resurgir
6.15	<i>fle fle... fle fle...</i>	« <i>fle fle... fle fle...</i> »
		[la brise effleure la surface aquatique]
6.16	<i>puntamanta</i>	des limbes

Ce chant met en place le schéma narratif typique des *ikara* destinés à la réfection de l'âme du patient : il s'amorce par l'identification sonore de l'esprit pathogène (A), se déploie ensuite sous la forme d'une série d'hypothèses énumérant les lieux possibles de capture de l'âme (B, C, B', E), pour se clore sur la représentation réflexive de l'efficacité du chant *ikara* (6.14) :

- 6.14 *sinchi ikarayniwami maskachishpanchi kutimushunchi [...] puntamanta*
« l'ayant fait poursuivre avec mon véritable chant *ikara* puissant faisons-le resurgir [...] des limbes ».

Le chamane affirme ainsi sa capacité à instrumentaliser sa performance verbale, devenant lui-même principe causal de la guérison. Le marquage épisté-

mique est significatif de cette évolution, puisque l'on passe de l'emploi de l'interrogatif-dubitatif */chul* (chant 6, lignes 3, 5, 8, 9, 13) suffixant les divers lieux de capture, à l'usage de l'assertif */mil* confirmant l'authenticité et le pouvoir du chant (6.14 */sinchi ikara-yni-wa-mil* : /puissant « chant.ikara »-possessif.1p. -assertif/, « avec mon véritable *ikara* puissant »). La progression argumentative qui s'exprime avec l'interpellation initiale (« est-ce bien toi *lantay* ? »), l'usage d'une modalité interrogative, puis assertive, viennent ouvrir un espace propice à la multiplication des positions énonciatives au sein du discours. Les images sonores, quant à elles, contribuent à identifier stratégiquement l'allocutaire au sein d'un dialogue où la voix de l'esprit et celle du chamane se font écho :

- 6.1 « *lantay* » ! « *lantay* » ! « *lantay* » ! « *lantay* » !
- 6.2 est-ce bien toi ? « *lantay* »
- 6.5 peut-être au beau milieu de l'écume fais-tu tourbillonner le reflet de mon enfant
- 6.7 « *lantay* » ! « *lantay* » ! « *lantay* » !
- 6.13 peut-être est-ce toi qui a fait pénétrer dans les miasmes des marais le reflet de mon enfant

L'image sonore *lantay* offre un substitut à la nomination de l'esprit dans la langue ordinaire *killu yaku runa* (l'esprit des eaux glauques) tout en traduisant sa voix telle qu'elle est perçue par le chamane, tandis que l'évocation de la brise effleurant la surface aquatique « *fle fle... fle fle* » identifiera métaphoriquement sa présence phénoménale en dénotant l'action de la maladie engendrée par l'ensorcellement⁴⁷. L'usage des sons permet ainsi au chamane dans un même mouvement d'identifier et de prêter stratégiquement sa voix aux esprits invoqués. Les quatre *ikara* mentionnés dans l'analyse illustrent par divers moyens, sonores ou métaphoriques, un mode d'exploration perceptif original de l'univers référentiel propre au chamanisme thérapeutique quechua. Le caractère synesthésique du langage sonore organise pour les acteurs du rituel un accès perceptif singulier fondé sur l'ostension sonore du référent. Nous suggérons que ce recours aux images sonores venues se substituer aux noms d'esprits et imposer le rythme d'une alternance avec les interrogations du récitant joue, de manière pragmatique, un rôle décisif dans la mise en place d'une polyphonie énonciative dans le discours chamanique quechua.

Au terme de ce parcours, il pourra paraître difficile de tracer une limite franche entre l'acte de communication instauré par les chants de chasse *kayachina* et celui qui se met en place dans les *ikara* thérapeutiques. La citation directe d'onomatopées animales n'est le privilège exclusif ni du chamane, ni du chasseur, nous l'avons vu. Le second chant *kayachina* (dépourvu d'images sonores, mais parsemé d'énoncés réflexifs) était d'ailleurs prononcé par un chamane au bénéfice des chasseurs de la communauté entière. La pratique de la chasse comme celle du chamanisme thérapeutique semblent obéir à une idéologie structurellement homologue dans l'équilibre précaire qui s'établit entre connivence et prédation, mais aussi dans l'économie de la feinte – la capture d'une voix étrangère visant à susciter de nouvelles interactions. Cependant, pour ténue qu'apparaisse la

distinction entre l'acte chamanique en tant que tel (accompli par un individu dont le statut est collectivement ou socialement reconnu) et l'acte de « chamaniser » qui est le propre du simple chasseur, deux points méritent d'être notés. Un premier critère distinctif apparaît dans la structure polyphonique qui semble un trait plutôt exclusif des *ikara* thérapeutiques. Se dessine en effet dans la poétique des *ikara* le squelette d'un dialogue soutenu par l'alternance entre les images sonores et les interrogations du chamane. Les *ikara* thérapeutiques ménagent un acte de communication avec les esprits au cours duquel la voix du *yachak* leur est « prêtée » afin d'en obtenir une réponse (*ayni-*) explicite et la restitution de l'âme ravie. Par contraste, l'énonciateur des chants cynégétiques n'assumera jamais la voix d'un répondant : le chasseur talentueux se pare d'un « masque » (la voix gutturale du *kuraka*) et le chamane intercédant pour la communauté entière ne fait guère que se substituer subrepticement au maître par d'autres procédés poétiques, espérant produire un effet semblable sur sa « progéniture », le gibier. Entre langage masqué – valant de substitut – et polyphonie énonciative – où la pluralité des voix vient s'épanouir dans une forme dialogique –, la différence est mince, mais elle mérite d'être notée. En outre, un second trait distinctif peut être relevé, lié au contexte d'interaction en tant que tel. Les chants cynégétiques *kayachina* ne sont jamais récités en présence d'un autre interlocuteur humain (sauf contexte de transmission), à la différence majeure de l'acte thérapeutique, au cours duquel la performance verbale est supposée agir directement sur le patient qui reste jusqu'au bout partie prenante de l'interaction, et ce, quel que soit la compréhension qu'il peut avoir du contenu sémantique des *ikara*. Seule la voix du chamane est en mesure d'ouvrir la voie à une multiplication des prises en charge énonciatives requise par l'acte thérapeutique, laissant entendre autant qu'elle met en scène la guérison du patient.

En somme, l'analyse des chants cynégétiques *kayachina* et des *ikara* thérapeutiques révèle le rôle prépondérant de l'expression acoustique dans la mise en forme du discours rituel quechua. Loin d'œuvrer dans l'anodin, l'emploi d'images sonores semble plutôt participer d'un dispositif général de mise en abîme de la voix dans le champ de l'énonciation rituelle. La citation directe ou indirecte d'une voix surnaturelle contribue à l'élaboration d'un masque sonore, démultipliant l'image de l'énonciateur (mi-humain, mi-esprit ou animal) et celle du chant (sous une forme articulée ou onomatopéique). Quelques aspects apparus au cours du développement seront brièvement résumés ici. En premier lieu, les icones sonores semblent jouer un rôle décisif dans l'individuation du référent de la parole chamanique par le biais de la « révélation acoustique » ostensive d'une propriété saillante de leur apparition. Cette fonction de reconnaissance se conjugue, nous l'avons vu dans les *ikara* thérapeutiques, avec un rôle singulier dans l'économie de la nomination, puisque les images sonores viennent se substituer souvent intégralement à la mention explicite du nom des esprits invoqués. En second lieu, l'usage performatif des images sonores s'intègre dans un dispositif plus vaste de citation

de voix qui constitue un mode privilégié de transmission du savoir (en particulier des chants cynégétiques *kayachina* obtenus par répétition d'une voix non humaine) et le point central d'élaboration du discours chamanique. Enfin, la technique du masque sonore qui vient s'adjoindre efficacement à d'autres mesures poétiques (le parallélisme, le jeu sur les pronoms, la structure polyphonique) aura pour effet d'instaurer une figure complexe de l'énonciateur, partiellement identifié avec les esprits visés au cours de l'interaction rituelle. S'il ne prétend guère à l'exhaustivité, pas plus qu'il n'épuise la réflexion sur le thème, ce travail espère du moins avoir soulevé de nouvelles interrogations invitant les spécialistes à accorder une attention plus soutenue aux productions sonores non articulées dans l'exploration des discours rituels amérindiens. *

* Manuscrit reçu en novembre 2009, accepté pour publication en décembre 2010.

NOTES

Cette étude a bénéficié du soutien de l'Institut français d'études andines, du Musée du quai Branly, ainsi que du CNRS (Legs Lelong). Je tiens à remercier Pierre Déléage, Valentina Vapnarsky, Carlo Severi, ainsi que les deux lecteurs anonymes du *Journal de la Société des Américanistes* pour la finesse et la pertinence de leurs commentaires.

1. Dans l'acception de Nuckolls (2000, p. 235) : « *Ideophone [...]* refers to words that communicate iconically, by imitating ideas of sound, rhythm, magnitude, shape, as well as variety of subjective impressions spanning a range of sensory domains. [...] they communicate not by referring but by simulating the most salient perceptual qualities of an action, event, process or activity ».

2. L'opacité du discours rituel peut relever soit d'une élaboration métaphorique complexe, soit de l'emprunt de termes archaïques, soit d'une distorsion phonologique du langage. L'ethnographie amazonienne fournira pléthore d'illustrations de l'usage d'une « langue tordue » chez les Yaminahua (Townsend 1993), les Sharanahua (Déléage 2009), les Marubo (Cesarino 2008), les Yagua (Chaumeil 1993, pp. 412-414), les Wakuénai (Hill 1993, pp. 116-117), les Desana (Buchillet 1987), les Warao (Briggs 1994) ou les Xavante (Graham 1994) pour n'en citer que quelques-uns. Le cas des « chants de rêves », *da-ño?re*, récités lors des cérémonies d'initiation masculine xavante est exemplaire d'un type de discours rituel sans référent, composé de voyelles et de consonnes incompréhensibles : « *The texts of da-ño?re are vocables, either syllables or words from Xavante language ; they do not communicate any propositional or semantico-referential meaning and thus neither permit nor encourage the metapragmatic differentiation of individual identities through dialogue* » (Graham 1994, p. 733).

3. Cette ligne de recherche, qui exhume les principes sociologiques sous-jacents au discours rituel, peut être illustrée par les travaux précurseurs de Seeger (1987) consacrés aux chants à l'unisson *gnere* proférés lors des cérémonies collectives des Suya, ceux de Graham (1984, p. 174, 1994) qui distingue chez les Kalapalo les différentes performances rituelles (les lamentations funéraires *dawawa*, les « chants de rêve » *da-ño?re* consacrés aux initiations masculines et les discours oratoires des chefs) selon le degré de socialisation et l'articulation croissante qui se met en place entre l'individu et le groupe et qui se répercute dans la poétique des énoncés rituels. L'analyse consacrée par Briggs (1992) aux lamentations funéraires *sana* chantées par les femmes warao œuvre dans une perspective analogue : l'auteur définit la poétique des *sana* par la mise en scène d'une dimension transgressive de la parole féminine ayant stratégiquement recours au « *reported speech* » pour parodier la voix masculine (*ibid.*, p. 352). Erikson (2000) examine la signification des « cris » rituels des Matis sous l'angle de la complémentarité entre les sexes. Tous ces travaux ont pour dénominateur commun d'articuler la performance des discours rituels avec l'idéologie qui gouverne la reproduction des structures sociales, opposant de

manière paradigmatique les pôles masculin et féminin, le centre et la périphérie, l'individu et le groupe, etc. Cependant, ce fil d'Ariane, productif dans l'analyse des rituels collectifs, présente un pouvoir explicatif extraordinairement limité dans le cadre du chamanisme où la reproduction des structures sociales n'est pas toujours l'enjeu véritable de l'interaction.

4. L'examen des implications du savoir mythologique dans la formulation des chants chamaniques *malikai* des Wakuenai (le mythe de Kuwai) ou dans les chants *coshotti* des Sharanahua (le mythe de l'anaconda) dévoile certaines clefs d'interprétation du rituel thérapeutique (Hill 1993 ; Déléage 2010). De même, les élaborations oniriques des Xavante nous autorisent à envisager la forme syllabique des chants *da-ño?re* comme la réactualisation d'un « devenir esprit » expérimenté lors des rêves où les incantations sont précisément acquises par les initiés (Graham 1994). Un dernier exemple, celui des Marubo, révèle avec finesse la transposition d'une esthétique paralléliste dans les compositions graphiques et les chants chamaniques, démontrant toute la pertinence d'une approche intersémiotique (Cesarino 2008).

5. Le répertoire quechua se compose de quatre types de chants rituels. Précisons qu'il n'existe pas de taxon générique pour désigner un discours chanté, excepté le terme emprunté aux missionnaires pour désigner les chants accompagnant l'entreprise d'évangélisation */taki-/*. Le taxon correspondant à chaque genre est formé à partir d'un substantif verbal (composé d'une racine verbale et d'un suffixe causatif *-chil*) décrivant la fonction attribuée à chaque type de discours. On distingue trois premiers genres dont le degré de partage parmi la population est relativement élevé : les chants *kayachina* (« faire appeler ») destinés à favoriser les pratiques cynégétiques, les chants *llakichina* (« rendre triste ») réservés à l'arrangement des relations entre humains (chant d'amour ou de communication à distance, etc.), et les chants de boisson *upyachina* (« faire boire ») composés de manière plus prosaïque pour accompagner gaiement les beuveries collectives. Enfin, le dernier genre constitué par les chants thérapeutiques *ikara* forme une catégorie de savoir hautement spécialisé, dont la maîtrise est réservée à « celui qui sait » *yachak*, le chamane. Si le premier ensemble de chants fait l'objet d'une transmission démocratique, se répartissant de manière relativement homogène dans la communauté, le second ensemble n'admettra que de rares élus (un chamane tout au plus par nexus de peuplement, pouvant rayonner sur trois à quatre communautés). Dans les deux cas, cependant, les modalités du discours rituel sont marquées par des règles d'énonciation et d'interaction hautement formalisées.

6. Les groupes quechua du Pastaza péruvien totalisent approximativement 4 000 individus regroupés sur les rives du fleuve Pastaza et de ses affluents (Manchari, Huasaga). Comme c'est le cas en Équateur, ces sociétés pluriethniques se sont formées à la période coloniale grâce à l'adoption spontanée ou « sollicitée » de la langue quechua comme *lingua franca* par les membres de groupes ethniques d'origine zaparo ou jivaro (principalement d'origine achuar ou candoshi dans le cas de la zone du Pastaza péruvien). Les groupes résidentiels (*llakta*) sont composés de quelques groupes cognatiques (*ayllu*) intermariés. La plupart des *ayllu* quechua sont liés par des relations d'alliance matrimoniale et d'amitié cérémonielle (*kumpayana*) avec les membres des communautés achuar voisines et des communautés candoshi situées plus en aval. Dans la région du haut Pastaza péruvien, ces groupes ont vu leur démographie augmenter par l'absorption de membres originaires de groupes ethniques quasiment ou totalement éteints à l'heure actuelle (Andoa, Shimigaye et Gaye à l'embouchure des fleuves Bobonaza et Pastaza ; Pinche sur le moyen Pastaza). Le dialecte inga parlé sur le Pastaza péruvien diffère du dialecte équatorien sarayaku ainsi que de celui du Napo, variantes du quechua II B. Nous conservons volontairement la distinction graphique entre *quichua* ou *kichwa* d'Équateur et *quechua* du Pastaza péruvien, par respect de la volonté des intéressés et conformément aux orthographies institutionnellement reconnues par les fédérations indiennes et le système d'éducation bilingue.

7. Comme nombre de sociétés amazoniennes, les Quechua disposent, entre autres, d'une ontologie animiste caractérisée, dans leurs interactions quotidiennes, par une véritable « écologie des subjectivités » (Kohn 2002). Le lecteur intéressé par une description plus étayée de cette cosmovision se tournera vers les ethnographies prolixes consacrées aux Quechua des basses terres : à commencer par l'œuvre pionnière de Whitten (1976) pour les Canelos Quichua équatoriens et les travaux plus récents de Kohn (2002) ou d'Uzendoski (2005) pour les Quichua du haut Napo, pour n'en citer que trois. Pour des

raisons historiques, les groupes quechua du Pastaza péruvien entretiennent d'étroites relations avec les groupes jivaro voisins et l'on trouvera de nombreux points de contact sur le plan cosmologique, mythologique, mais également sur l'emploi de ces fameux « discours du cœur », *anent* ou *anentar* (Brown 1981, 1984 ; Taylor et Chau 1983 ; Surrallés 2003). Nous ne reviendrons pas en détail sur l'aspect métaphysique de cette ontologie qui ne concerne pas frontalement notre propos et se trouve par ailleurs bien documenté. La notion d'esprit à laquelle nous faisons appel constitue bien une catégorie indigène banalement glosée sous les termes vernaculaires *amu* (maître) ou *alma* (âme, esprit), s'appliquant à toute entité dotée d'une psychologie, d'un pouvoir d'affecter ou d'être affecté et susceptible d'occuper une position d'énonciation. Cette définition sommaire, bien qu'indispensable à la définition d'une ontologie animiste dont on trouvera dans la mythologie de remarquables illustrations, s'avère concrètement peu fructueuse en l'absence de données relatives au contexte d'interaction, au mode narratif et au type d'énoncés qui s'y réfèrent.

8. Kohn (2007) nomme « *interspecies pidgin* » une langue spéciale adressée par les Quichua de Ávila à leurs chiens de chasse afin de stimuler leur capacité à détecter le gibier. Ce « *pidgin* » est utilisé lors de l'administration d'une plante psychotrope injectée dans les narines de l'animal (*tsikta*) afin de lui permettre de communiquer par ses « visions » avec les esprits-maîtres. Cette langue se caractérise par l'emploi de formes impératives, d'hispanismes et par une structure grammaticale simplifiée reproduisant, selon l'auteur, la représentation quichua des interactions entre patrons et Indiens – expression de domination, etc.

9. Le gibier est en effet invariablement décrit dans la mythologie quechua du Pastaza comme la progéniture des esprits-maîtres, parfois leur « cheptel » et, plus rarement, leurs « petits soldats ». De semblables descriptions sont attestées chez les Quichua équatoriens (Kohn 2002 ; Whitten 1976).

10. Un schéma de transmission similaire opère dans la transmission de chants cynégétiques aguaruna (Brown 1981, pp. 76-77), exception faite du transfert de salive que les Quechua ne mentionnent pas dans le cas des chants cynégétiques.

11. La diète précédant l'initiation se compose essentiellement de plantains grillés, l'ingestion de viande, de bière de manioc et de substances douces (bananes mûres, patates douces, etc.), salées ou pimentées étant proscrite jusqu'à la fin de l'apprentissage.

12. La présence d'un accompagnant est requise, du fait de l'extrême violence de cette drogue (en fonction du dosage) et des réactions imprévisibles de l'impétrant lors de la transe et à son réveil. Les Quechua redoutent par-dessus tout l'état de paranoïa aiguë, vestige du délire, entraînant la fuite de l'initié en forêt, incapable de retourner parmi les siens.

13. Rappelons que ces chants *kayachina* ainsi transmis sont effectivement décrits comme stockés métaphoriquement dans l'organe du cœur *shunku*, dont on sait l'importance symbolique parmi les groupes jivaro-candoshi voisins (Surrallés 2003, pp. 227-228 ; Brown 1981, p. 76 ; Descola 1986, p. 246 ; Taylor et Chau 1983). La transmission d'un savoir rituel acquis par la reproduction de la « voix » des esprits est une constante dans l'ethnographie des basses terres. On en trouve l'écho parmi les Xavante qui acquièrent les chants *da-ño?re* de leurs ancêtres en rêve (Graham 1994, pp. 727-728), parmi les Kayabi qui reçoivent les chants *jowosi* transmis par le spectre d'un ennemi en rêve (Oakdale 2005, p. 118) ou parmi les Piro d'Amazonie péruvienne pour qui l'acquisition d'un chant chamanique *kayonakakalura shikale* est explicitement désignée comme l'« imitation » (*yimaka*) d'un esprit lors des visions *kawigawlu* induites par la prise narcotique (Gow 2001, pp. 147-148). Ce qui est mis en avant dans ces discours réflexifs sur la transmission du savoir rituel consiste, à chaque fois, en une complexification de l'énonciateur, le « je » du chamane ou de l'acteur rituel venant se superposer au « je » de la vision qui n'est autre qu'un esprit ou un ancêtre.

14. L'application de cette distinction de filiation kantienne (puis searlienne) fait écho aux analyses de Houseman et Severi (1994, pp. 196-197) autour de la signification rituelle du Naven, suggérant de tenir compte du rôle constitutif (modificateur structurel du comportement) ou non exclusivement normatif (fixant la bonne manière d'accomplir un acte) dans l'apprentissage du rituel.

15. Dans une analyse de deux rites d'initiation africains, Houseman (2002, p. 88) situe la matrice de la réflexivité de l'action rituelle dans un processus complexe oscillant entre deux pôles de dissimulation

et de simulation, soulignant le rôle constitutif de ces actes dans la validation et la transmission du savoir rituel. Je suggère ici que la description du voyage hallucinatoire des chasseurs présente des caractéristiques communes, particulièrement centrées sur l'attitude simulateur, qui nous permettent d'inférer que telles expériences, bien que solitaires, jouent un rôle tout à fait analogue à celui d'un rite d'initiation.

16. La notion de « mise en abîme » peut se définir *largo sensu* comme un procédé poétique d'emboîtement (de type métareprésentationnel) par lequel un discours en vient à s'exprimer sur le discours, une représentation incorpore en son sein une représentation d'elle-même, entraînant le télescopage de deux niveaux énonciatifs ou figuratifs normalement séparés. Cette notion fait écho au champ de l'analyse picturale s'appliquant à des représentations de type « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte, où l'on voit opérer un redoublement d'images fondé sur la corrélation entre deux champs sémiotiques distincts (image et signe). Plus en amont, la notion emprunte au champ épistémologique de l'analyse littéraire, s'inspirant du texte précurseur extrait du *Journal* d'André Gide en 1893 (Gide 1951, p. 41) où cet auteur appréciait que « dans une œuvre d'art on trouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (Genette 2004). Dans tous les cas, la mise en abîme opère un redoublement (ou une démultiplication) d'image, de représentation, de discours etc. ayant valeur de substitut mutuel provisoire et réversible, générant un certain paradoxe figuratif. L'introduction de cette notion nous permet de préciser comment la représentation du chant rituel se condense et s'enchaîne dans une représentation de second ordre du chant en tant que cri d'ancêtre, en tant que hurlement animal etc. Une mise en abîme de la voix est donc : l'image d'une voix redoublée, d'une voix « qui s'énonce », précisant le statut de sa propre performance, dont nous trouverons l'actualisation dans le recours poétique à la citation directe et indirecte.

17. *Couroupita guianensis*, Aubl. (Lecythidaceae).

18. La transcription tient compte des poses mélodiques permettant de séparer les strophes correspondant à des poses respiratoires. Les répétitions de lignes ou de strophes sont notées par des barres encadrant les énoncés (//) ou (///) quand la ligne est répétée trois fois.

19. Le terme *kuraka* (« seigneur » en quechua) désignait à la période coloniale les chefs politiques héréditaires associés à une zone géographique déterminée et dont l'autorité prévalait en période de crise, en particulier dans la région Quijos Quechua en Équateur. L'emploi du terme pour dénoter l'esprit-maître du gibier est avéré dans la région du Napo équatorien (Kohn 2002).

20. Palmier *taraputu* connu sous le terme « *huacra pona* » (*Iriartea ventricosa* Mart., *Iriartea deltoidea*, Ruiz et Pav. Arecaceae).

21. Palmier *yarina* (*Phytelephas macrocarpa*, Ruiz et Pav. Arecaceae).

22. Connu sous le terme « *ilamba* » en espagnol régional (espèce d'arbuste épineux non identifiée).

23. 17 occurrences : 1.4, 7, 10, 15, 17, 19, 22, 25, 27, 30, 33, 36, 40, 43, 48.

24. Citons pour exemples : a) les icones sonores décrivant la voix du maître des pécaris : /*kurun kurun kurun*/ répétés 13 fois ; b) le rugissement du jaguar : /*shiya shiya*/ 1.11 ; c) la mention explicite de la voix *luyarimunkil* répétée 19 fois.

25. Voir le récit autobiographique (voir *supra*). L'analogie entre le contenu des visions et celui des chants est par ailleurs également repéré parmi les *anen* aguaruna (Brown 1984, p. 555).

26. Ce modèle est représentatif des strophes A, B, C, E, F et H. Des variations sont introduites dans les strophes D et G. La strophe A fournit aussi une très légère variante puisqu'elle embraye directement sur la formule sonore.

27. À l'exception des strophes D et G, évoquant deux arguments étrangers à la liste de noms de lieux, soit respectivement l'arrivée du jaguar rugissant (l'esprit auxiliaire du maître du gibier ordonnant le défilé des pécaris 1.11-1.17) et la nourriture du gibier/des esprits (1.34-1.35).

28. On consultera d'autres analyses linguistiques détaillées des modalités d'une poétique parallèle, parmi lesquelles citons notamment celles de Sherzer (1983), Fox (1988), Urban (1986), Monod Becquelin (1987), Hill (1993), Franchetto (2003), Cesarino (2006, 2008) et Severi (2007).

29. Relevons un usage assez proche de l'imitation sonore parmi les incantations cynégétiques que les Candoshi adressent au tinamou (*Tinamus sp.*) ou au singe laineux (Surrallés 2003, pp. 144-145,

198-199). L'imitation sonore est clairement explicitée par le chasseur comme un moyen de s'adresser à un non-humain dans sa propre langue : « Tinamou je te parle de façon à ce que tu puisses m'entendre » (*ibid.*, p. 145). L'ethnologue décrit cette onomatopée « *yokokoro* » employée pour nommer le tinamou (d'ordinaire appelé *katamzi* en candoshi) dans ce chant comme « un terme stéréotypé imitant le langage du tinamou ». Il n'est pas anodin que le terme *yunkururu* (probablement de formation idéophonique) soit précisément le terme qu'emploient les Quechua voisins pour désigner cette même espèce. L'auteur poursuit : « toutes les incantations destinées à favoriser la chasse et qui, par conséquent, s'efforcent d'établir une connexion avec l'animal concerné ou avec son maître, commencent invariablement par un mot cherchant à imiter le langage de l'espèce visée » (*ibid.*). Chez les Achuar équatoriens, les chants cynégétiques *anent* dédiés aux esprits tutélaires du singe laineux (*amana*) ne manquent pas également d'évoquer le cri de frayeur stéréotypé du primate « *chururui* » ou le son produit lorsqu'il agite les branches « *waanta wanta* » (Descola 1986, pp. 321-322).

30. Ces indices ne vont pas sans rappeler la formule qui ponctue le chant 1 : « ta voix retentit » (*luya-ri-mu-nkil* /entendre-réflexif-cislocatif-2p/) qui, loin de satisfaire uniquement une fonction mnémonique (par l'ordre formulaire qu'elle impose à la récitation), nous dirige plutôt vers la dimension réflexive du discours rituel, traversé de part en part par des voix.

31. Ce type de formule relativement stable qui met en scène la voix hurlante fait l'objet de variations, enrichissant la description de l'appel sonore ou traduisant un alignement sur le point de vue du destinataire réceptif à l'appel (2.7 **elle t'appelle en hurlant** pour te donner le sein ; 2.4 lorsque tu entends mon corneil noir ; 2.10 l'ayant entendu (sur) le large chemin ; 2.14 lorsque tu entends la voix de ton père).

32. On se reportera aux analyses détaillées de Nuckolls (1993 ; 2008) à propos du système évidentiel quichua équatorien. La présence de ce suffixe dans les récits de rêve et les narrations mythiques procède d'une séparation implicite entre le locuteur et l'énonciateur posé (les ancêtres dans le cas du discours mythologique) ou pressenti (le « je » du rêve aurait des affinités avec un « il »). Parmi les extraits cités dans la section précédente, nous trouverons quelques exemples : *lwankana amu chasna-shi rima-wa-shkal* (pécari maître ainsi-CIT parler-1Pers.Obj-ACC) ou encore *lpuri-chi-wa-shka-shil* (marcher-CAUS-1PersObj-ACC-CIT).

33. On se reportera à l'analyse d'Urban (1989, p. 43), qui distingue dans le discours rituel un continuum déclinant la valeur indexicale directe, anaphorique, dé-citative ou « projective » du pronom, à partir de l'étude linguistique d'un mythe d'origine shokleng (voir aussi le prolongement d'une analyse du phénomène de translation référentielle pronominal par Rumsey 2000).

34. En ce sens, le phénomène de contradiction énonciative est analogue au ressort de l'action rituelle en tant que les relations qui s'y expriment « condensent en elles une pluralité de relation qui, en dehors du rite, se réalisent de façon séparée » (Houseman et Severi 1994, p. 205). Sur la construction d'une position énonciative complexe dans le langage rituel, on consultera les analyses de Severi (2002 ; 2007, pp. 208-228), l'ethnographie des chants maraka des Kayabi par Oakdale (2005), l'analyse des chants chamaniques marubo (Cesarino 2006 ; 2008) ou ceux des Sharanahua (Déléage 2009).

35. L'autobiographie de Pablo Amaringo offre un exemple des motivations justifiant le choix d'entreprendre l'apprentissage chamanique (Luna et Amaringo 1999, p. 22). L'expérimentation d'un état liminal de quasi-mort est, dans bien des cas, un élément décisif, même si la liberté d'entreprendre une initiation reste entière.

36. On consultera le témoignage du chamane Alfonso Chango pour une description complémentaire de l'initiation chamanique chez les Quichua Canelos équatoriens (Chango 1984). Pour Alfonso Chango (*ibid.*, p. 19), le diagnostic apparaît sous forme de « photographies » ou de « textes » identifiant l'esprit pathogène ou le commanditaire de la vengeance sorcellaire.

37. L'incorporation s'effectue au cours des états de narcose répétés et s'associe à l'ingestion de nombreuses décoctions de plantes médicinales et de larves ayant valeur de matérialisation des esprits animaux rencontrés lors des rêves et visions (*muskuchi-*). Chaque esprit animal est le véhicule d'un chant ou d'une partie de chant *ikara*, qui sera récité lorsqu'un ensorcellement peut lui être associé (ce qui n'est pas toujours le cas). L'acquisition des *ikara* relatifs à d'autres classes d'esprits (les esprits

aquatiques *yaku runa*, les esprits noirs *yana nikru*, les âmes des défunts *alma*) s'effectue selon un procédé similaire : l'expérience d'une vision, d'une rencontre-transmission et d'une incorporation.

38. Il existe une troisième catégorie de chants thérapeutiques *ikara*, dont il ne sera pas question ici, qui inclut des énoncés composés dans un langage métaphorique dénué d'images sonores, énumérant les figures des esprits responsables de l'ensorcellement. Tous les chants analysés ont été recueillis auprès du chamane quechua de la communauté de Sabalo Yacu (Pastaza), José Chino K., puis transcrits et traduits avec sa précieuse collaboration.

39. L'usage de ce terme est exclusivement rituel et probablement hérité des prières employées par les missionnaires dans la région.

40. Les entretiens avec le chamane interrogé sur l'exégèse possible de son *ikara* permettent en effet de traduire l'image sonore */sisya/* comme un index se référant au sifflement serpentin (« sssss »), soit le sifflement émis par la langue de l'anaconda (*yaku mama kallunka uyarin* « *sak sak sek sek* » *nin* « *sisya sss* » *silwahuksina* : « la langue de l'anaconda retentit : "*sak sak sek sek*" il dit "*sisya sss*" comme un sifflement »).

41. Comme l'indique Sebag (1965, p. 96), les formules des chants *uhrnari* « se composent donc de phrases qui évoquent l'état initial de souffrance puis l'amélioration et la guérison, ainsi que d'onomatopées qui, de même, traduisent dans le domaine sonore l'acuité de la douleur et sa disparition ».

42. Précisons qu'une fois le diagnostic établi, le chamane peut transmettre provisoirement au patient l'identité de l'agent pathogène. Certaines images sonores peuvent par conséquent tout à fait présenter une certaine congruence avec les attentes perceptives de ce dernier, sans toutefois abolir le caractère globalement énigmatique des chants *ikara*.

43. L'ostension du référent (*i.e.* la représentation d'une perception directe de l'objet) est l'une des fonctions clefs du discours chamanique (Déléage 2009 ; Severi 2007). Tirant les conséquences d'une analyse du système évidentiel sharanahua, Déléage (2010) montre que ce qui distingue un énoncé chamanique d'un mythe relève d'un rapport distinct au savoir énoncé, fondé, dans un cas, sur l'ostension, dans l'autre sur la déférence de l'autorité du discours à des entités ancestrales (les ancêtres), disposant elles-mêmes d'un savoir ostensif sur les esprits.

44. Le terme *tinkuna* (de la racine verbale */tinku-/* « rencontrer, affronter ») recouvre dans son emploi rituel un contenu sémantique assez large : il dénote les « armes » du chamane (ses esprits auxiliaires) autant que les esprits pathogènes « affrontés » au cours du rituel thérapeutique. Cette ambivalence sémantique est attestée dans le chamanisme métis et quechua lamista (Luna et Amaringo 1999, pp. 33, 41) et trouve une représentation iconographique dans les peintures du chamane Pablo Amaringo (Luna et Amaringo 1999).

45. Voir dans le chant 4, les lignes 4 */atun yaku chawpi-pi-chul* : /grand rivière « au milieu de »-locatif-dubitatif/ et 5 : */atun pusa-pi-chu yayku-chi-shpal* : /grand « ancien.méandre »-locatif-dubitatif entreren-causatif-gérondif/ et, plus loin, les lignes 7-8 ; dans le chant 5, les lignes 6, 10, 12.

46. Le ressort et les implications d'une polyphonie énonciative au sein du discours rituel ont fait l'objet de brillantes analyses dans l'aire maya (Monod Becquelin 2000).

47. Les symptômes de l'ensorcellement sont en effet couramment représentés comme l'effet d'un « vent » *wayra* s'introduisant dans le corps du patient et produisant un refroidissement corporel et de fortes nausées.

RÉFÉRENCES CITÉES

BASSO Ellen B.

1985 *A musical view of the universe : Kalapalo myth and ritual performances*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

BRIGGS Charles L.

1992 « "Since I am a woman, I will chastise my relatives" : gender, reported speech

- and the (re)production of social relations in Warao ritual wailing », *American Ethnologist*, 19 (2), pp. 337-361.
- 1994 « The sting of the ray : bodies, agency and grammar in Warao curing », *Journal of American Folklore*, 107 (423), pp. 139-166.
- BROWN Michael F.
- 1981 *Magic and meaning in the world of the Aguaruna Jivaro of Peru*, PhD Dissertation, University of Michigan, Ann Arbor.
- 1984 « The role of words in Aguaruna hunting magic », *American Ethnologist*, 11 (3), pp. 545-558.
- BUCHILLET Dominique
- 1987 « Personne n'est là pour écouter : les conditions de mise en forme des incantations thérapeutiques chez les Desana du Vaupès brésilien », *Amerindia*, 12, pp. 7-32.
- CESARINO Pedro N.
- 2006 « De duplos e estereoscópios : paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios », *Mana*, 12 (1), pp. 105-134.
- 2008 *Oniska. A poética do mundo e da morte entre os Marubo da Amazônia ocidental*, tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro.
- CHANGO Alfonso
- 1984 *Yachaj sami yachachina*, Abya Yala, Quito.
- CHAUMEIL Jean-Pierre
- 1993 « Des esprits aux ancêtres. Procédés linguistiques, conceptions du langage et de la société chez les Yagua de l'Amazonie péruvienne », *L'Homme*, 33 (126-128), pp. 409-427.
- CROFTS Marjorie
- 1984 « Ideófonos na narração mundurukú », in Robert A. Dooley (éd.), *Estudos sobre línguas tupi do Brasil*, Summer Institute of Linguistics, coll. « Lingüística » 11, Brasília, pp. 207-218.
- DESCOLA Philippe
- 1986 *La Nature domestique : symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- DÉLÉAGE Pierre
- 2009 *Le chant de l'anaconda. L'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua, Amazonie occidentale*, Société d'Ethnologie, Nanterre.
- 2010 « Mythe et chant rituel chez les Sharanahua », *Ateliers*, 34 [<http://ateliers.revues.org/8566>, consulté le 03/02/11].
- ERIKSON Philippe
- 2000 « I, UUU, SHH : gritos, sexos e metamorfoses entre os Matis (Amazônia Brasileira) », *Mana*, 6 (2), pp. 37-64.
- FOX James J.
- 1988 *To speak in pairs. Essays on the ritual languages of Eastern Indonesia*, Cambridge University Press, Cambridge.

FRANCHETTO Bruna

- 2003 « L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (Caribe du Haut Xingu, Brésil) », *Amerindia*, 28, p. 213-248.

GENETTE Gérard

- 2004 *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, Paris.

GIDE André

- 1951 *Journal : 1889-1939*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1, Paris.

GOW Peter

- 2001 *A Amazonian myth and its history*, Oxford University Press, Oxford.

GRAHAM Laura

- 1984 « Semanticity and melody : parameters of contrast in Shavante vocal expression », *Latin American Music Review*, 5 (2), pp. 161-185.
1994 « Dialogic dreams : creative selves coming into life in the flow of time », *American Ethnologist*, 21 (4), pp. 723-745.

GUTIERREZ CHOQUEVILCA Andréa-Luz

- 2010 « Imaginaire acoustique et apprentissage d'une ontologie animiste. Le cas des Quechua d'Amazonie péruvienne », *Ateliers*, 34 [<http://ateliers.revues.org/8553>, consulté le 03/02/11].

HENDRICKS Janet

- 1993 *To drink of death : the narrative of a shuar warrior*, University of Arizona Press, Tucson/Londres.

HILL Jonathan D.

- 1993 *Keepers of the sacred chants : the poetics of ritual in an Amazonian society*, University of Arizona Press, Tucson/Londres.

HOUSEMAN Michael

- 2002 « Dissimulation and simulation as forms of religious reflexivity », *Social anthropology*, 10 (1), pp. 77-89.

HOUSEMAN Michael et Carlo SEVERI

- 1994 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions CNRS/MSH, Paris.

KOHN Eduardo O.

- 2002 *Natural engagements and ecological aesthetics among the Avila Runa of Amazonian Ecuador*, PhD Dissertation, University of Wisconsin, Madison.
2005 « Runa realism : upper Amazonian attitudes to nature knowing », *Ethnos*, 70 (2), pp. 171-196.
2007 « How dogs dream : Amazonian natures and the politics of transpecies engagement », *American Ethnologist*, 34 (1), pp. 3-24.

LÉVI-STRAUSS Claude

- 1971 *Mythologiques. IV. L'Homme nu*, Plon, Paris.

LUNA Luis Eduardo

- 1986 *Vegetalismo. Shamanism among the Mestizo population of the Peruvian Amazon*, Almqvist and Wiksell International, coll. « Stockholm Studies in Comparative Religion » 27, Stockholm.

LUNA Luis Eduardo et Pablo AMARINGO

- 1999 *Ayahuasca visions. The religious iconography of a Peruvian shaman*, North Atlantic Books, Berkeley.

MONOD BECQUELIN Aurore

- 1987 « Le tour du monde en quelques couplets : le parallélisme dans la tradition orale maya », in Jocelyne Fernandez-Vest (éd.), *Kalevala et traditions orales du Monde*, Éditions du CNRS, Paris, pp. 467-488.
- 2000 « Polyphonie thérapeutique : une confrontation pour la guérison en tzetzel », in Aurore Monod Becquelin et Philippe Erikson (éd.), *Les rituels du dialogue*, Société d'Ethnologie, Nanterre, pp. 511-553.

NUCKOLLS Janis B.

- 1993 « The semantics of certainty in Quechua and its implications for a cultural epistemology », *Language and Society*, 22 (2), pp. 235-255.
- 1996 *Sounds like life : sound-symbolic grammar, performance and cognition in Pastaza quechua*, Oxford University Press, coll. « Oxford studies in anthropological linguistics » 2, New York.
- 2000 « Spoken in the spirit of a gesture », in Kay Sammons et Joel Sherzer (éd.), *Translating native Latin American verbal art : ethnopoetics and ethnography of speaking*, Smithsonian Institution Press, Washington, pp. 233-251.
- 2008 « Deictic selves and others in Pastaza Quichua evidential usage », *Anthropological linguistics*, 50 (1), pp. 67-89.

OAKDALE Suzanne

- 2005 *I foresee my life : the ritual performance of autobiography in an Amazonian community*, University of Nebraska Press, Lincoln.

OLSEN Dale

- 1996 *Music of the Warao of Venezuela. Song people of the rainforest*, University Press of Florida, Gainesville.

POPJES Jack et Jo POPJES

- 1986 « Canela-Krahô », in Desmond C. Derbyshire et Geoffrey K. Pullum (éd.), *Handbook of Amazonian Languages*, vol. 1, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 128-199.

RUMSEY Alan

- 2000 « Agency, personhood and the "I" of discourse in the Pacific and beyond », *Journal of the Royal Anthropological institute*, 6 (n.s.), pp. 101-115.

SEBAG Lucien

- 1965 « Le chamanisme ayoréo », *L'Homme*, 5 (1), pp. 5-32 et 5 (2), pp. 92-122.

SEEGER Anthony

- 1987 *Why Suyá sing ? A musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge University Press, Cambridge.

SEVERI Carlo

- 2002 « Memory, reflexivity and belief : reflections on the ritual use of language », *Social Anthropology*, 10 (1), pp. 23-40.

- 2007 *Le principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*, Éditions rue d'Ulm/Musée du quai Branly, Paris.

SHERZER Joel

- 1983 *Kuna ways of speaking*, University of Texas Press, Austin.

SURRALLÉS Alexandre

- 2003 *Au cœur du sens : perception, affectivité, action chez les Candoshi*, Éditions CNRS/MSH, coll. « Chemin de l'ethnologie », Paris.

TAYLOR Anne Christine et Ernesto CHAU

- 1983 « Jivaroan magical songs : Achuar *anent* of connubial love », *Amerindia*, 8, pp. 87-127.

TAYLOR Anne Christine

- 1993 « Remembering to forget : identity, mourning, and memory among the Jivaro », *Man*, 28, pp. 653-678.

TOWNSLEY Greg

- 1993 « Song paths : the ways and means of Yaminahua shamanic knowledge », *L'Homme*, 126-128 (33), pp. 449-468.

URBAN Greg

- 1986 « The semiotic functions of macro-parallelism in the Shokleng origin myth », in Greg Urban and Joel F. Sherzer (éd.), *Native South American discourse*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 15-57.

- 1989 « The I of discourse », in Benjamin Lee and Greg Urban (éd.), *Semiotics, self, and society*, Mouton de Gruyter, coll. « Approaches to semiotics » 84, Berlin, pp. 26-51.

UZENDOSKI Michael

- 2005 *The Napo Runa of Amazonian Ecuador*, University of Illinois Press, Chicago.

WHITTEN Norman Jr.

- 1976 *Sacha Runa : ethnicity and adaptation of Ecuadorian jungle Quichua*, University of Illinois Press, Urbana.