



HAL
open science

Symboles mythiques andins : hétérogénéité et convergences dans la poésie andine contemporaine

Carolina Pinzon Hernandez

► **To cite this version:**

Carolina Pinzon Hernandez. Symboles mythiques andins : hétérogénéité et convergences dans la poésie andine contemporaine. "De l'Amérique aux Amériques: dynamiques d'un continent patch-work", Tiphaine DURIEZ, Maria Fernanda ACOSTA, Lamia MOKRANE, Nov 2014, Nice, France. halshs-01162972

HAL Id: halshs-01162972

<https://shs.hal.science/halshs-01162972>

Submitted on 12 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Symboles mythiques andins : hétérogénéité et convergences dans la poésie andine contemporaine

Carolina PINZON HERNANDEZ
Université de Nice Sophia Antipolis
Directeur de thèse : Patrick Quillier
CTEL Littérature comparée
UNIVERSITE DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS

Pour évoquer le problème des dynamiques qui composent l'Amérique d'aujourd'hui, je voudrais commencer par l'observation de cet objet. Le drapeau « Wiphala »¹, représentation structurée, symétrique, de l'arc-en-ciel est un symbole de résistance pour les communautés indigènes des Andes par ce qu'il signifie : égalité dans la diversité des peuples andins. Ses couleurs représentent l'irisation de la pensée andine, la conscience d'une existence profondément significative où tout est lié tel un tissage. Chaque couleur du drapeau représente un aspect de la vie universelle. Nous verrons par cette proposition d'analyse que la poésie et les symboles qui la composent, reflètent eux aussi cette pensée. Il faudra signaler tout de même la grande difficulté qu'implique la généralisation des cultures aussi sophistiquées et complexes que celles des sociétés andines dans un seul trait, notamment lorsque nous évoquons les symboles de leur mythologie à travers les textes poétiques contemporains. Pourtant, c'est justement dans cette logique que les couleurs aussi diverses rappellent la pluralité dans un système qui est pourtant revendiquée comme étant « andin » aujourd'hui et donc connotant leur unité.

Les symboles mythiques andins ne sont pas immobiles, ils répondent à un mécanisme de réactualisation, tel est le cas dans la poésie contemporaine andine où des éléments précolombiens et des unités symboliques de la tradition catholique sont perceptibles. La poésie indigène des Andes témoigne ainsi d'un processus de culturation et rend compte du conflit indéfectible entre deux identités.

¹ Le drapeau Wiphala est composé de quarante-neuf carrés à sept couleurs unis ; ils représentent les territoires ancestraux *Markas* (provinces) et *Suyus* (états ou pays). Cette représentation évoque l'unité dans la diversité géographique des Andes. Il serait donc l'expression dialectique du développement, sur tous les plans, de l'ancestrale culture de Tawantinsuyu. D'après les textes réalisés par les représentants des communautés andines, le drapeau connote aussi les quatre étoiles du firmament qui délimitent par ailleurs l'organisation géopolitique des Andes (Wuascar, 12). Il pourrait aussi faire référence aux quatre frères mythologiques. Le nombre quatre serait pluri-isotopique car il évoquerait non seulement les aspects physiques qui sont structurés par quatre segments mais aussi les fêtes annuelles qui célèbrent les quatre périodes de l'année. Une ligne en diagonale représente les dualités ; rappelons brièvement que le dualisme est l'une des caractéristiques de la pensée andine. Les cinq carrés centraux expriment les principes moraux de l'homme andin ainsi que les cinq pouvoirs du système social. L'ouvrage de l'anthropologue Inka Wuascar Chukiwanka « Origen y constitución de la Whipala » (2004). Du point de vue scientifique, Alejandro Quisbert a montré que la structure sert d'instrument de mesure astronomique. <http://www.katari.org/wiphala/la-wiphala-como-expresion-de-unidad-e-igualdad>

Patrice Bidou affirme que la pensée mythique travaille la matière narrative, que ce ne sont que les éléments porteurs de sens qui restent et qu'avec le temps, par les contacts des différentes cultures, les éléments instables disparaissent². A la lumière de ce postulat, nous pouvons nous poser les questions suivantes : quels sont donc ces éléments symboliques qui survivent malgré les cinq cents ans d'histoire de rencontres et mélanges ? Ces éléments qui résistent aux variations sont-ils les mêmes dans les cultures andines ? Nous aborderons la question par l'étude de quelques productions poétiques contemporaines représentatives de l'aymara, du camëntšá, du yanacona, et du quechua écrites en langue maternelle ou en espagnol et traduites en espagnol, dans certains cas, par les poètes eux-mêmes ou par les traductrices Maria Teresa Lima et Laurence Breysse-Chanet, pour ce qui est de la traduction en français³. Certainement, il s'agit d'un travail ambitieux qui demande une analyse mythocritique par la présence des isotopies connotatives⁴.

Fredy Chikangana, écrivain du massif central colombien, est représentant de l'« oraliture »⁵ yanacona. Partant de la tradition orale, son écriture explore les aspects les plus profonds de son âme ; c'est une écriture d'intériorisation où le « je » en tant que sujet est en consonance avec le « nous », en communion avec son peuple par ce qu'il évoque : les références aux ancêtres, à leur sagesse et à la valeur de la vie humaine et naturelle. Mais son écriture transcende la frontière de sa culture à travers l'écriture de poèmes en langue espagnole. Le poème « Cantos Yanaconas », ou chants yanaconas, saisit les aspects de cette culture, comme branche de la famille Kechwa, et esquisse une cosmovision pérenne.

Dans un premier temps, le lecteur n'est pas insensible au thème du texte. Le titre : « Cantos yanaconas »⁶, constitue déjà une invitation à l'écoute par un premier vers annonçant « les chants

² *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, sous la direction de Pierre Bonte et Michel Izard, Presses Universitaires de France, PUF, 2010, 864 p., p. 499.

³ Le choix des textes répond à l'intérêt qu'éveillent aujourd'hui les productions poétiques des auteurs autochtones. Il est indubitablement regrettable que notre étude ne se base pas sur des textes en langue native. Pourtant, compte tenu de l'implication des écrivains andins dans le monde littéraire, de leur travail d'écriture plurilingue et notamment de leur tentative de rapprocher leur imaginaire - et leur savoir du monde - avec les non-indigènes, nous voulons mettre en évidence les symboles qui circulent à travers des poèmes, de ces éléments qui parviendront à nous, lecteurs sensibles, et qui réactualiseront notre monde imaginaire, habité par les images que le christianisme et la tradition andine nous ont léguées.

⁴ Les isotopies, tel que Greimas les définit, se présentent dans les poèmes comme des catégories sémantiques construisant un ensemble redondant, permettant ainsi la lecture « uniforme » du texte.

⁵ Ce concept a été emprunté aux écrivains africains par des poètes indigènes afin de définir leurs productions, qui naissent *de* et s'appuient *sur* l'oralité. Chamoiseau qualifiait déjà d'« oraliture » tout discours qui relève de l'oralité. Développé par Ernst Mirville en rapport avec la littérature haïtienne, comme un genre de « l'art de la parole », le concept s'étend aux productions des poètes andins.

⁶ CHIKANGANA Fredy, *Antes del amanecer, Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, cord. Miguel Rocha Vivas, Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010, 744 p., p. 293.

silencieux qui se lèvent », ou à travers des vers qui énoncent des chants d'oiseaux, les sons des flûtes, des percussions : « le coup du tambour et la petite caisse de résonance » ; le poète convoque ainsi un univers musical autochtone et festif. Voici les lignes du poème :

*Cantos silenciosos que se levantan desde el universo yanacona
avanzan con rostro de neblina y cuerpo de laguna,
ahí tejen el chumbe de la vida y dan fuerza entre las aguas del
macizo.
A lo lejos se oye un canto de esperanza,
son algunas aves de colores que anuncian el verano
mientras la uvilla se amarilla bajo el sol.
¡Oh tierra amada! Del chiguaco en el atardecer,
de los seres misteriosos, de las piedras que vuelan,
de la hierba mojada de montaña,
aquí está entre nosotros el dulce beso de la flauta y el flautero,
el golpe de tambor y la cajita, el agua de lluvia en el rostro y
el canto saltarán del venado arisco*

En effet, dans la culture yanacona les festivités font partie intégrante de la vie en communauté. Il ne s'agit pas seulement des moments récréatifs et joyeux, mais aussi des composants des rituels qui connotent à leur tour une série de sentiments qui se dégagent de l'ensemble des croyances. Ces événements sont l'occasion de remercier et d'implorer la protection des forces majeures. La musique accompagne la narration des mythes lors des cérémonies, elle est d'autant plus significative que les groupes appelés « chirimías », par le jeu rituelle des flûtes (appelées elles aussi « chirimías »⁷), incarnent l'identité indigène. L'évocation du rituel raviverait-elle le mythe d'Alkuruna où l'on raconte l'origine de la musique ? Alkuruna est représenté dans les mythes comme celui qui octroie la musique à travers la flûte. En effet, « El dulce beso de la flauta y el flautero » se glisse dans nos oreilles, comme le tendre baiser d'un démiurge bon ; un baiser qui nous rappelle le son de la flûte, celle qui a été entendue par les ancêtres yanaconas pour la première fois.

L'isotopie /chant/ nous renvoie à des formes de construction non seulement musicales. Le chant que le poète évoque est associé à l'idée du tissage à travers ce vers : « Des chants silencieux qui se lèvent depuis l'univers yanacona, ils avancent à visage de brouillard et corps de lagune et là ils tissent le « chumbe »⁸ de la vie ». Si le chant, en tant que suite modulée de sons, fait de ceux-ci

⁷ Dans la culture andine, la « chirimía » ou « chirisuya » est un instrument à vent, retrouvée dans les rituels des autochtones des régions quechuas et aymaras. Il se peut que cet instrument arrive dans le territoire américain vers la fin du XVe siècle. Même si son origine est étranger, les communautés andines ont adopté comme sien cette flûte et constitue un instrument essentiel dans la musique indigène de la période coloniale. Dans la région du Cauca, en Colombie, ce lexème renvoie aussi aux groupes, ou ensemble de joueurs, d'instruments qui intègrent le tambour et souvent deux type de flûtes. Nous traduisons le terme par « chelémie » mais son origine en Europe est tout autre. La chalémie est un instrument à vent et anche double, de la famille du hautbois, très répandu au Moyen Âge et à la Renaissance, originaire de l'Espagne musulmane et cousin des Mizmars, Zurna, Rajtas et autre Ghaitas.

⁸ Ceinture tissée à plusieurs couleurs, généralement avec des formes représentant de scènes, ou portant des signes. Le chroniqueur aymara Guaman Poma de Ayala a documenté cette pièce dans son ouvrage. Richement décorée, elle aurait

une unité harmonique, nous pouvons comparer ce système au tissage du « chumbe ». Le poète évoque ainsi l'un des éléments centraux de la culture yanacona. En effet, les récurrences des sèmes et sémèmes associés au chant constituent les fils qui s'entrelacent : /cantos silenciosos/, dans la paradoxale association du chant au silence, les mots nous conduisent à des sons de la nature ; les eaux dans l'isotopie sémantique /aguas/ qui tient au bruit que les eaux du massif centrale produisent dans leur descente ; puis, dans le vers où le poète évoque un chant d'espoir /Un canto de esperanza/, le fil revient vers le chant, un chant d'espoir ; un point tisse le lien à la nature, cette fois-ci par les oiseaux /aves/ et /chiguaco/, oiseau dont la nature lui permet d'entonner des beaux chants ; ensuite, un croisement de fils nous amène à la musique que les instruments produisent par le sème /golpe/, le coup c'est le chant qu'émettent le tambour et la caisse de résonnance ; et de nouveau une torsion vers la nature, par l'évocation du chant du cerf⁹ /canto saltarín/. Dans ce parcours, les mots servent de lien, tel que les fils conducteurs du poème. Du point de vue de la structure, le tissage du poème par le chant répond à cette idée d'unité qu'établit le lien entre toute chose.

Le tissage, nous pouvons le comprendre donc comme la construction d'un discours non codifié qui rend compte de la connexion entre tout ce qui constitue la vie de l'homme. Le « chumbe », sème que l'auteur cite dans ces vers, fait référence à une ceinture tissée qui, d'après l'artiste Benjamín Jacanamijoy, désigne une forme artistique de représentation du monde ayant la fonction de support de la mémoire : elle peut contenir des images iconographiques représentant une histoire, un mythe ou même un conseil. Mais, ce n'est pas ici que le poète engage notre imaginaire pour nous transporter à l'image du tissu, comme construction essentielle, cette isotopie fonctionnerait dans le poème cité comme une isotopie connotative à caractère intertextuelle.

En revanche, c'est dans le poème « Pequeña ruana »¹⁰ que l'auteur désigne cet objet comme le thème central. Le poncho est transmetteur de mémoire et de sagesse. Pour son peuple, nous venons de le dire, le tissage est un outil de transmission de la connaissance. Ainsi, le poncho est symbole de l'union et de l'héritage culturel : « Lui, le petit poncho, celui que je trainais par les champs de maïs, hier, chaleureux tissu et pensée de grand-mère. »

Dónde estará mi ruanita

été utilisée dans le rite sacrificiel du Capacocha. Dans le passé, les ceintures avaient des figures symboliques exprimant messages, évoquant des récits mythiques et servant de mémoire d'une tradition andine. A ce propos, je renvoie au travail de Cristina Córdova Solís, *Fajas tradicionales análisis austro ecuatoriano* (2013) où l'on spécifie le sens de certaines figures représentés dans des anciens *chumbes*.

⁹ Le terme « ciervo » (cerf) connote déjà le grand cervidé qui renvoie à son tour à l'idée du chant, même si dans cette espèce il s'agit plutôt d'un bruit, d'un cri que l'on désigne par « brame », poussés notamment lors des périodes d'accouplement.

¹⁰ « mon petit poncho ».

*me pregunto,
aquella que deshilé con los dientes,
la que cabalgó en la yegua bizca
la ruana por la que el perro me correteaba
y cuyo color se desvaneció con el tiempo.:
Ella, la pequeña ruana,
la que arrastraba por los maizales
nunca volverá a mi cuerpo.
Ruana mía, ruana de todos los niños,
pequeña guerrera en el páramo bravo y la tierra negra,
ayer caluroso tejido y pensamiento de abuelita,
hoy sé que lloras conmigo la partida
en ese río oscuro y pedregoso
que nos regala un hilo de memoria.*

Les récurrences lexicales et sémantiques autour de l'isotopie /tisser/ sont présentes dans le poème. Le sémème /tissu/ autour duquel des isotopies sémantiques orbitent sont : la /ruanita/ ou /ruana/, le verbe effiler au passé simple /deshilé/, et les fils d'un tissu qui perdent la couleur dans le vers à double isotopie « y cuyo color se desvaneció con el tiempo » ; les couleurs se dissipent, l'isotopie sémantique autour de l'idée de disparition /desvanecer/ désigne la mémoire qui se dépense dans le temps. L'auteur nous rappelle que le tissu est un « texte », un registre de la mémoire, tel que la pensée de la grande-mère, /pensamiento de abuelita/, transmise aux petits-enfants, aujourd'hui éloignés de leurs traditions.

Un autre symbole très puissant dans la représentation de la cosmovision yanacóna est celui de l'eau. Les occurrences dans « Cantos yanacónas » nous révèlent le lien étroit entre l'homme indigène yanacóna et cet élément : /cuerpo de laguna/ le corps de lagune, /el agua de lluvia/ l'eau de la pluie, les fleuves et les rivières cités dans d'autres poèmes. Sur le plan des récurrences phonétiques, le jeu d'allitération en [s] nous rappelle le jaillissement de l'eau. Bien entendu, il s'agit du phénomène qui se présente lors de la lecture du poème en espagnol non péninsulaire. Il me semble pertinent ici de signaler que ce poème a été écrit par le poète en espagnol, répondant à son désir de partager avec les non-indiens la vision du monde yanacóna.

Revenons à l'isotopie de l'eau. L'appropriation culturelle que les indigènes font de l'eau suggère les mythes des « remanecidos », des figures sacrées qui sont apparues en forme de statues de vierges et des saints du massif central colombien. Je renvoie aux articles de Carlos Vladimir Zambrano¹¹ qui a brillamment expliqué l'existence des images des vierges « virgenes remanecidas » dans cette région du pays colombien. Ces images de divinités incarnées, que l'on croirait des vierges appartenant au dogme catholique, sont en effet des images que les Yanacóna

¹¹ « Remanecidos. Vírgenes y santos en el Macizo Colombiano », Carlos Vladimir Zambrano, Revista colombiana de antropología, Vol. XXXIII, 1996-1997, Instituto Colombiano de Antropología, p. 271.

vénèrent et respectent car elles détiennent des puissances naturelles et aussi car, d'après les récits mythiques, leurs apparitions ont lieu dans les lacs et lagunes étant d'ailleurs à l'origine de la fondation des villages. Il est question du rapport au territoire et des sources d'eaux¹² dans plusieurs traditions mythiques andines, étudiées par Watchel, Murra et des anthropologues qui trouvent dans la société andine une tradition fortement liée aux éléments de la nature, et plus particulièrement aux sources d'eau¹³.

Les animaux cités dans le poème sont aussi en rapport avec l'eau. Le « chiguaco » est un oiseau qui, lorsqu'il chante, annonce les pluies. Quant au cerf farouche « El venado arisco », il rappelle la catégorisation froid-chaud propre à la cosmovision yanacóna, froid correspondant aux êtres d'en haut, sauvages, et donc appartenant au monde des lagunes et des sommets¹⁴, comme les « remanecidos » et d'autres entités sacrées. Mais observons un autre poème, issu d'une tout autre tradition.

Du côté de la vallée du Sibundoy, la vallée Interandine, une poésie de couleurs est composée par l'écrivain Camëntšá Hugo Jamioy Juajiboy. Ses poèmes sont une invitation à sentir la terre et à écouter les enseignements des ancêtres. Dans les lignes du poème « La danza del maiz »¹⁵ ou la danse du maïs, les isotopies lexicales et sémantiques nous placent à l'intérieur d'un rite qui rappelle « El Carnaval del Perdón » : « la fête commence aujourd'hui, le « clestrinye » du Camëntšá ». Ces vers parlent du *Clestrinye* ou carnaval du pardon, résultat d'une transformation culturelle où sont intégrés les rites catholiques et les fêtes indigènes traditionnelles. Le terme du pardon connote le rituel catholique de la réconciliation ; il faut signaler que cet événement a officiellement lieu le lundi qui précède le mercredi des Cendres, date imposée aux indigènes de sorte que leurs célébrations païennes coïncident avec la fête chrétienne, conséquence de la forte implication des communautés religieuses, et plus particulièrement de l'offensive des missionnaires capucins pour vider la communauté de tout rituel et idolâtrie. Exemple d'un exercice de reconstruction, le carnaval demande un regard qui perçoive l'hétérogénéité des symboles. Plus que la réparation d'une faute, le

¹² La première image de l'eau en tant que substance sans ordre ni apparence fixe, de substance inconsistante, rapproche l'image de l'eau à celle du Chaos ; si elle apparaît dans les récits du déluge, c'est par son caractère purificateur et transformateur.

¹³ WATCHEL Nathan, (1978), ZAPATA TORRES Jair (2010), MAYER Renata et MILLONES Luis (2013).

¹⁴ *Hanan Pacha* ou monde d'en haut, où habitent les êtres supérieurs : *Inti* (soleil), *Quilla* (lune), les étoiles *Quyllur* (ou en quechua cuzquéenien moderne ch'aska), *Illapu* le dieu de l'éclaire, l'arc en ciel, et *Tici Viracocha* créateur du monde. Celui-ci étant le premier plan qui ultérieurement aurait pu faciliter l'adoption de l'idée du ciel que les évangélistes désiraient transmettre. Le principe du *haut* et du *bas* est d'ailleurs visible dans des textes et récits narratifs modernes des communautés andines. GUTMANN Margit (1993).

¹⁵ JAMIOY JUAJIBOY Hugo, *Antes del amanecer, Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, cord. Miguel Rocha Vivas, Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010, 744 p., p. 103.

poème met en valeur la vie en communauté grâce aux divinités « Madre Tierra, Padre Sol », et aux bienfaits du maïs. La célébration du maïs, aliment de base, connote, elle, le parcours cyclique de la vie, le début, la fin, et puis le nouveau commencement des choses.

*Con chicha y guarapo festejó,
al Sol con un brindis coqueteó
y el universo entero sus destellos entregó.*

*Madre Tierra, Padre Sol,
juntos la alegría desbordó
por fecundar a mi Pueblo Camëntsá,
por parir a mi pueblo ancestral.*

*Ya en la Tierra, bajo el sol
danza y chicha listas van,
mote y carne pa, comer,
el festejo empieza hoy
el clestrinye del camëntsá.*

*Cintas, mantas, flautas, bombos
cuernos, loinas, cascabel,
todos juntos suenan hoy
pay mamita, pay señor,
gracias Tierra, gracias Sol.*

La récurrence lexicale de termes en rapport à la célébration et la musique sous-entend le mythe qui explique l'origine de cette fête ; les isotopies lexicales et sémantiques autour du lexème /Clestrinye/ s'articulent pour donner sens au poème, entendu comme un chant joyeux d'appel à la célébration. Le classème « fête » qui se désigne par /festejó/, /brindis/, /alegría/¹⁶ tous trois sont des référents au passé originaire de cette fête car les verbes qui les accompagnent sont exprimés au passé simple par contraste avec les strophes suivantes. Suite à cette délimitation temporelle et sémantique, l'invitation à la fête s'exprime par les éléments qui la composent, tout en respectant la tradition, avec la danse, la musique et les aliments propres à la notion de prospérité : /danza y chicha/ la danse et la chicha¹⁷, /mote y carne/ du maïs et de la viande ; le lexème /festejo/ renforce la connotation festive de l'événement ; sans oublier que les isotopies lexicales des instruments musicaux qui sont interprétés lors de la célébration du *Clestrinye* assurent linguistiquement le sens du poème.

¹⁶ A fêté, toast et joie ; les trois termes connotent la fête du Clestrinye.

¹⁷ Boisson qui résulte de la fermentation du maïs. Il est nécessaire de reconnaître que les produits alimentaires tels que le maïs, la pomme de terre et la quinoa ont bénéficié d'un statut sacré dans la culture andine précolombienne. Le maïs détient son importance dans ces espaces géographiques où les céréales poussaient avec plus de facilité ou dans des régions où les différents écosystèmes permettaient son exploitation ainsi que celle de la pomme de terre.

Bernardo Javier Tobar¹⁸ définit le carnaval camëntšá en tant qu'expression ritualisée du mythe, de la mémoire et la cosmovision dont dépendent la pensée et les comportements quotidiens. Lorsque les Camëntšás racontent le récit d'origine du Clestrinye, ils disent qu'avant, il y avait un temps sans fête, mélancolique, sans joie ni danse. Un être héroïque apparut pour ordonner les Camëntšás de se lever contre la tristesse et l'obscurité. Avant de partir, ce héros leur demanda de réaliser une grande fête chaque année et de jouer les instruments qu'il leur avait apportés, appris à fabriquer et à jouer, « des flûtes, des grosses caisses, des cornes, des harmonicas, des grelots, ils sonnent tous ensemble aujourd'hui. » À ce personnage, on lui attribue aussi l'apparition de la musique, des arts manuels, la création du carnaval ainsi que les rapports sociaux basées sur des valeurs comme le don, l'hospitalité, le respect et le pardon.

Partons maintenant aux régions de la culture aymara. En ce qui concerne la poésie aymara, c'est la « Qullasuyu » ou « la nation aymara » le thème le plus récurrent dans les textes recueillis par Félix Layme et Xavier Albó (2007). En effet, les nouvelles productions poétiques prônent un héritage culturel qu'il faut maintenir et mettre en valeur. Les poèmes de Tomas Roque, Victor Ochoa, Germán Quispe Quispe, Rufino P'axsi, entre autres, sont chargés d'isotopies qui insistent sur l'identité de la nation Aymara : les termes « nation aymara », « peuple aymara », des références aux communautés et d'autres expressions identitaires y sont évidentes. Celles-ci sont en rapport à des structures de la pensée d'une tradition andine.

Je citerai le poème « Pacha Mama » de Victor Ochoa qui associe l'âme aymara à une authentique forme de pensée où l'existence humaine est en rapport direct avec la nature et la force de la tradition. Ainsi, les isotopies lexicales et sémantiques rendent compte de l'immuable lien entre l'Aymara et la Terre en tant que mère nourrice. Elle est protectrice : « Pacha Mama, tu es le bien suprême : / de toi nous surgissons, de toi nous parvenons à la lumière/ en toi nous grandissons et nous existons, / et à toi aussi nous retournerons »¹⁹. Je citerai ici l'intégralité du poème traduit au français par Maria Teresa Lema :

*Pacha Mama qui est partout, toi notre protectrice,
en ton giron tous nous avons vu le jour, les animaux, les plantes,
les hommes, tous les êtres vivants.
Tous, nous sommes nourris de ton sein.*

*Pacha Mama, toi qui fais vivre le peuple aymara,
tu es le tissu de notre être.
Accueille-nous, pauvres orphelins qui souffrons.*

¹⁸ *Historia y relatos míticos de pueblo Kamentsa*, (2004), Boletín electrónico Ciencias Sociales, <http://socialesboletin.udenar.edu.co/?p=626>

¹⁹ Traduit de l'espagnol au français par Maria Teresa Lema.

Mère ispalla, insuffle-nous toute ta force.

*Ces pelés de blancs, dans leur méchanceté
foulant ton sol, se prennent pour des vrais hommes,
ils font ruisseler sur toi jusqu'au sang des morts.
Mais ils ont beau faire, tu sais fort bien nous protéger.*

*Pacha Mama, tu es le bien suprême:
de toi nous surgissons, de toi nous parvenons à la lumière,
en toi nous grandissons et nous existons,
et à toi nous retournerons.*

C'est effectivement le rapport qui unit à jamais l'homme aymara à la nourrice, à la Terre, ce qui soude et permet de confédérer les nouvelles familles quechuas. Rappelons ici que dans la hiérarchisation du monde andin, le plan *Kai Pacha* ou plan terrestre est dominé par la Pachamama. Les malfrats ont ensanglanté les terres aymaras et du surcroît l'identité du peuple ; mais l'auteur assigne à la Pacha Mama les caractéristiques d'une mère puissante : elle est /partout/, omniprésente ; elle est /protectrice/, autour de cette isotopie sémantique tournent les lexèmes /giron/, /nourris de son sang/, /tissu de leur être/, /force/, /protéger/ ; elle a la force /suprême/.

Du même auteur, « Sarnaquäwisa »²⁰, dont la traduction en français est « Le génie de notre peuple », constitue l'un des poèmes qui reprend les aspects identitaires aymaras : la sagesse ancestrale et la force de la culture.

*Aymara, à la sagesse et à la volonté éternelles
Aymara, à la force indomptable
Aymara, à l'amour constant,
Grande et ancienne est notre culture.*

*Notre discours est droit et clair,
Nos ouvrages, nos constructions sont fermes comme le roc,
Notre esprit et nos pensées ont acquis force et fermeté,
Notre grande nation ne disparaîtra jamais.*

*Avec des pierres dures pour chaîne et des pierres dures pour trame,
sur cette terre nous avons tissé un réseau d'admirables forteresses.
Nous faisons trembler et la grêle et le gel.
Notre sang bouillonne, notre pensée étincelle.*

*Nous autres, Aymara, nous sommes le feu qui se répandra
en s'étendant comme l'ombre née du soleil.
Thunupa et Iqiqu sont toujours là, puissants.
Devant notre histoire et notre culture s'ouvre une voie lumineuse.
Ce sont d'autres à présent qui vont trembler.*

²⁰ OCHOA Victor, *Poésie Aymara*, publication de Félix Layme et Xavier Albó, Genève : Editions Patiño, 2007, p. 222.

Les isotopies qui signifient la force mettent en valeur l'esprit des communautés andines notamment de l'aymara : « la force indomptable », « nos constructions sont fermes comme le roc », « nos pensées ont acquis force et fermeté », « avec des pierres dures pour chaîne, et des pierres dures pour trame », ils composent ainsi le profil de l'homme Aymara. L'isotopie de la /force de l'âme aymara/ se construit par les lexèmes et isotopies sémantiques tels que /force/, /indomptable/, /constant/, /grande/, /droit/, /fermes/, /roc/, /force et fermeté/, /pierres dures/, /chaîne/, /terre/, /forteresses/, /grêle/, /puissants/ ; puis, le rapport de la force et l'illumination de l'esprit aymara se dessine à partir de la fin de la deuxième strophe : /clair/, /étincelle/, /soleil/, et /lumineuse/.

Le dernier vers contient un référent mythique, cette isotopie des dieux protecteurs : « Thunupa et Iqiqu sont toujours là, puissants », complète le tableau d'une culture aymara forte dans la tradition et dans le rapport aux ancêtres. Thunupa et Iqiqu, les deux personnages auxquels le vers fait allusion, sont des héros mythiques, symbolisant l'origine et la puissance de leur caractère. D'après les récits, Thunupa était autrefois un volcan femelle qui, comme les autres volcans, pouvait marcher et parler. Les différentes versions du mythe de Thunupa s'accordent à dire qu'elle a eu un enfant ; le lait qui jaillissait pour allaiter son enfant, ou bien les larmes versées par sa perte, ont formé un lac de sel à l'origine des salines d'Uyuni. De l'autre côté, Iqiqu, aujourd'hui dieu de l'abondance, de la fécondité et de la joie, est présenté dans les versions du mythe comme un Aymara de petite taille, mais débordant de qualités, qui désirait l'harmonie chez les hommes. Dans la mythologie aymara montagnes et volcans sont des êtres tutélaires²¹. Dans cette logique, les entités tutélaires permettraient d'achever l'idée de supériorité de la culture aymara face à la culture imposée.

Vu les caractéristiques des poèmes cités et de leur tissu textuel, il serait pertinent de faire converger certains symboles au sein d'une création poétique « indigène et andine » générale. Dans les cultures indigènes du Pérou et d'autres régions des Andes, anthropologues et ethnologues ont retrouvé des visions parallèles entre les différentes cultures andines. Les anthropologues Wachtel (1971), Murra (1972) et Faust (1989) ont signalé que dans ces cultures il y existe un phénomène qu'ils appellent « le culte des divinités aquatiques ». Nous avons repéré cet intérêt chez les

²¹ L'homme andin vivait et vit encore dans un monde animé où les entités qui l'entourent, arbres, montagnes ou les sources d'eau ont une présence, elles ont conscience et volonté, il faut partant savoir cohabiter avec cette nature vivante. Par ailleurs, les aspects géographiques jouent un rôle important dans la constitution d'un imaginaire mythologique. Les montagnes et les plaines, les lacs et les rivières évoquent aux indigènes l'équilibre de la nature, la perfection mathématique, la proportion et l'esthétique. Les Quechuas, par exemple, habitaient les vallées et s'installaient près des rivières, facteurs qui leur ont accordé les conditions pour une civilisation prospère mais surtout pour la reconnaissance de ces éléments comme fondamentaux pour leur existence.

Yanacona et les Camëntšá, toutefois, les textes aymaras privilégient les êtres tutélaires comme les montagnes et les volcans.

D'un autre côté, lors que le poète Victor Ochoa dit : Pacha Mama « tu es le tissu de notre être », il souligne l'importance capitale que les Andins accordent au tissage. Pour les femmes aymara, comme pour les yanacona – tel que nous l'avons signalé plus haut -, le tissu est un élément d'expression où elles reflètent des pensées sur la vie, la famille et la société. Les couleurs sont aussi un langage car des messages sont transmis par les tons employés et la disposition sur les tissus. C'est ce que Veronica Cereceda²² a tenté de démontrer dans sa recherche sur le langage plastique et la sémiologie des tissus des Andes. Cet art représente la vision d'un monde où chaque segment qui le compose est intimement lié. Selon Cereceda, la structuration des lignes de couleur rendrait compte du mythe d'origine où l'on explique qu'avant il y avait une autre humanité et que celle-ci vivait dans l'ombre. Le monde du passé ou l'autre monde, « ch'amak pacha » en langue aymara, serait ainsi représenté par un tissu ocre à contours peu précis. Le monde de la lumière est celui du soleil et il serait représenté par les couleurs vives dont la disposition géométrique rappelle le passage de l'ombre à la lumière. Malheureusement, nous devons admettre que, même si cette interprétation paraît plausible, les thèses de Cereceda sont des interprétations intéressantes mais sans fondements mythocritiques. C'est pour cette raison-là que notre intérêt envers les tissus et l'art maîtrisé par les communautés andines n'est évoqué que pour son usage rituel et l'importance que les tissus avaient dans les rapports sociaux.

Dans le poème de German Quispe Quispe « Sata Phaxi »²³ traduit en français comme « Le temps de semer et de planter », les isotopies renvoient à la couleur et au tissu en rapport à la production, à la semence, et donc à la vie : « Fêtons le jour de semailles / avec beaucoup de fleurs, avec des jupes de couleur », « Plantons les pommes de terre, en arborant le bel *awuayu* de toutes les couleurs, plein de promesses », je continue la citation : « Portons le poncho le plus beau pour semer et planter /semons avec le vent, sous le soleil sacré ».

*Voici venu le temps de semailles. Travaillons la terre labourée,
mettons le joug aux taureaux de couleur.
Voici venu le temps de semailles. Retournons la terre encore une fois,
attachons avec des cordes les taureaux tachetés.
Voici venu le temps de semailles. Répandons le fumier,
chargeons-en le petit-âne aux pattes de pierre.*

²² CERECEDA Verónica. *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga*. Chungará (Arica) [online], 2010, vol.42, n.1 [citado 2014-10-27], pp. 181-198. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0717-7356. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562010000100029>.

²³ QUISPE QUISPE Germán, *Poesie Aymara*, publication de Félix Layme et Xavier Albó, Genève : Editions Patiño, 2007, p. 202.

*Voici venu le temps de semailles. Ouvrons des sillons du matin au soir,
plantons-y la meilleure pomme de terre, la toute belle chapara.
Voici venu le temps de semailles. Félicitons-nous les uns les autres,
partageons la douce feuille de notre mère la coca.*

*Il nous faut boire
à la Pacha Mama, aux ancêtres tutélaires.
et ne jamais oublier
les esprits de la pomme de terre, les esprits protecteurs.
Fêtons le jour de semailles
avec beaucoup de fleurs, avec des jupes de couleurs.
Vivons ensemble le jour de semailles,
en jonchant le sol de fleurs, et en agitant un beau drapeau blanc.
Plantons la pomme de terre,
en arborant le bel awayu de toutes les couleurs, plein de promesses.*

*La waych'a, la qhut'a, la t'ula,
toute la pampa fleurit jaune et blanc,
les papillons volètent et les poules s'ébrouent.
A l'odeur de la fleur de la pomme de terre
même les renards et les putois commencent à s'agiter,
et leurs cris nous disent qu'il est temps de planter.
Allons tous ensemble planter la pomme de terre,
ornons le joug des attelages
portons le poncho le plus beau pour semer et planter
semons avec le vent, sous le soleil sacré.*

Lorsque nous observons la matière langagière de ce poème, le sens se construit avec cohérence et se dévoile à nous de façon logique. Autour de la thématique de la célébration rituelle et les costumes, le poème fait correspondre la terre et le travail de semailles avec les tissus : /semailles/, /travailler/, /terre/, /taureau/ avec /couleur/ ; /semailles/, /retourner/, /terre/, avec /attacher/, /cordes/ et /tacheté/ ; /semailles/ et /fleurs/ avec des /jupes de couleurs/ ou un /drapeau blanc/ ; la /pomme de terre/ avec un /awayu²⁴ de toutes les couleurs/ ; /joug et attelages/ est mis en rapport avec /ornier/ ; /semer/ et /planter/ avec /porter le poncho/ ; puis, dans le vers « toute la pampa fleurit jaune et blanc », le lexème pampa a une double connotation en langue aymara, s'il s'agit d'une plaine herbeuse, il est employé lors de la description des tissus utilisés pour fabriquer les *awayus*, dans le sens où il est la couleur de base du tissu, il dénote les espaces de couleur homogènes²⁵.

La musique serait un autre élément commun. Si les Yanacona et les Camëntšá jouent, dansent et chantent pendant les carnivals et les rites des Vierges « remanecidas », les Aymaras célèbrent eux aussi avec des rituels multicolores en l'honneur du soleil. La Fête du Soleil est

²⁴ L'*awayu* ou *awuayo* (en langue aymara) est une pièce textile andine, utilisée par hommes et femmes permettant de transporter des produits, les enfants ou tout simplement pour se couvrir.

²⁵ « *Aguayo*.- (*Awayu*) Tejido multicolor listado en *pallay* sobre *pampa*. », DE ROJAS SILVA David Vicente, *Los tokapu: graficación de la emblemática inka*, Producciones Cima Editores, 2008, 273 p., p. 249.

clairement évoquée dans le poème de Rufino P'axsi « Inti Raymi »²⁶, titre qui en langue quechua traduit la fête du soleil : « Avec les zampoñas, avec la plainte des instruments sacrés, / au rythme du tambour nous dansons en ton honneur, nous tous, / pleins de joie nous chantons et dansons le wayñu, le waruru / le jour de la fête de notre père, la fête du Soleil, / comme nous allons le célébrer, comme nous allons d'ornements le parer ! ». C'est dans la célébration ritualisée que la communauté se rejoint, renforce les rapports de la vie quotidienne au sacré :

*O le soleil bien-aimé, éternel, rayonnant et sacré!
Le jour de sa fête est arrivé.
Le Soleil rayonnant, qui illumine et embrase,
remplit nos cœurs de joie
par son immense amour.*

*C'est la fête du Soleil, parlons à notre père souverain:
Nous nous adressons à toi, pleins d'amour.
Nous invoquons ton aide, nous tous, les hommes,
nous toutes, les femmes, et toi, notre père,
tu guériras tous les corps malades.*

*Tu es le temps éternel, qui ne se consomme pas. Comme l'or précieux
tu remplis toute chose d'éclat et de chaleur; les riches récoltes
et les plantes tirent de toi leur joie, tous les animaux rois
se réjouissent, les grands esprits fécondateurs de toutes les plantes,
et tous les mallku revêtus de peaux de tigres.*

*Avec les zampoñas, avec la plainte des instruments sacrés,
au rythme du tambour nous dansons en ton honneur, nous tous,
pleins de joie nous chantons et dansons le wayñu, le waruru.
Le jour de la fête de notre père, la fête du Soleil,
comme nous allons le célébrer, comme nous allons d'ornements le parer!*

*Vive! Vive la Fête du Soleil, le Soleil Rayonnant!
Aide-nous de ta clarté!*

Certes, Camëntšás, Yanaconas, Aymaras ont construit une tradition mythique qui diffère sur le point de vue anthropologique, linguistique et ethnologique, mais aussi par les variations dans les symboles, les choix esthétiques et les thèmes dans leur production poétique²⁷. Pourtant, les éléments

²⁶ P'AXSI Rufino, *Poésie Aymara*, publication de Félix Layme et Xavier Albó, Genève : Editions Patiño, 2007, p. 215.

²⁷ Pierre-Yves Jacopin signale que l'influence des Colonisateurs espagnols a modifié chez les Indigènes leur rapport au langage et du surcroît à la fonction des mythes : « [...] le mythe est aux fondements de la solidarité sociale, une fois la présence des blancs devenue irrévocable, la nature de la solidarité Indienne ne pouvait que changer et, partant, la parole mythique s'adapter à la complexité et à la multiplicité de ces nouvelles paroles primordiales. Il en est résulté d'innombrables assimilations et accommodations : rejet et résistance contre les paroles consacrées étrangères (religieuses ou profanes), stylisation et épuration des discours traditionnels ou au contraire incorporation de nouveaux 'contenus' à d'anciennes 'formes', ou encore apposition de 'formes' naissantes sur des 'contenus' consacrés, créations de genres originaux, mouvements messianiques, remplacement intégral du 'message' tout en conservant les dispositifs rituels traditionnels ou à l'inverse rites renouvelés et conservation des propos ou de l'intention, transformations improbables, amalgame de modèles incompatibles, etc. Les cas de figures sont innombrables. ». Dans : « La parole mythique à l'ère des moyens d'enregistrement et de reproduction électroniques », Cahier des Amériques Latines, N°26, p.p., 5 – 23.

cités précédemment, à l'intérieur des textes poly-isotopiques, paraissent accorder aux symboles mythiques des liens interculturels.

Ce qui est mis en évidence c'est que l'écriture des poètes cités converge dans l'évocation des symboles qui représentent les mythes fondamentaux : origine du peuple, de la musique, naissance de l'homme grâce aux forces démiurgiques, le passage de l'ombre à la lumière, ainsi que les rituels autour des entités divines, et les rapports aux éléments de la nature essentiels pour leur existence comme l'eau et le maïs. Mais plus particulièrement, leur pensée se rencontre dans le concept d'unité dans la reconstruction de la mémoire ancestrale.

Comme le tissu d'un poncho conçu pour entourer et protéger, comme les couleurs du drapeau Wiphala²⁸, les symboles dans chaque poème forment des nœuds, ils relient chaque élément reconstruisant le monde et la pensée précolombienne, système qui recouvre les communautés et qui les préservent de la perte de repères. Compte tenu de la difficile traversée des siècles de ces familles culturelles, les poètes se hissent, à l'instar du drapeau Wiphala, afin de clamer une identité survivante et commune. Les poètes andins, nous nous permettrons de les nommer ainsi, reconstruisent un monde mythique commun par l'idée d'unité dans la diversité. C'est l'une de démonstrations de ce patchwork que sont les Amériques.

²⁸ Les couleurs sont porteurs de sens. D'après les sources documentaires proposées par les associations et conseils des communautés andines, les couleurs du drapeau Whipala auraient les significations suivantes : le rouge représente la terre et la connaissance ; l'orange représente la société et la culture ; le jaune est signe d'énergie et de force, cette couleur représente les principes moraux de l'homme andin ; la couleur blanche représente le temps et le développement technologique ; le vert est symbole de la richesse naturelle, de l'économie et la production andine ; le bleu représente l'espace cosmique, l'infini, et tous les phénomènes naturels ; finalement, le violet représente la politique et l'idéologie andine comme expression du pouvoir communautaire harmonieux.

BIBLIOGRAPHIE

ALBO Xavier et LAYME Félix, *Poesie Aymara. Edition trilingue*, Genève : Editions Patiño, 2007, 294 p.

Antes del amanecer, Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta, coord. Miguel Rocha Vivas, Bogotá : Ministerio de la Cultura, 2010, 744 p., p. 293.

ARRIVE Michel, *Pour une théorie des textes poly-isotopiques*, dans : *Langages*, 8e année, n°31, *Sémiotiques textuelles*, 1973, pp. 53-63.

BIDOU Patrice. *Le Mythe : une machine à traiter l'histoire Un exemple amazonien*, dans : *L'Homme*, 1986, tome 26, n°100, pp. 65-89.

CERECEDA Verónica, *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. Chungará (Arica)* [online], 2010, vol.42, n.1 [citado 2014-10-27], pp. 181-198, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562010000100029&lng=es&nrm=iso,

CORDOVA SOLIS Cristina, *Fajas tradicionales análisis austro ecuatoriano*, 2013, <http://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/2591/1/09779.pdf>

CHIKANGANA Campo et ROMEIRO Fredy, *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño = Samay piscocok pponccopi muschcoypa*, 1964, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010, 124 p.

Historia y relatos míticos de pueblo Kamentsa, *Boletín electrónico Ciencias Sociales*, 2004, <http://socialesboletin.udenar.edu.co/?p=626>

DE ROJAS SILVA David Vicente, *Los tokapu: graficación de la emblemática inka*, La Paz: Producciones Cima Editores, 2008, 273 p., p. 249.

GUTMANN Margit, « Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú », Dans : *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, dir. URBANO Henrike, Cusco : Centro de estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1993, 323 p., p. p. 239-258.

JACOPIN Pierre-Yves, *La parole mythique à l'ère des moyens d'enregistrement et de reproduction électroniques*, Cahier des Amériques Latines N°26, p.p., 5 – 23.

MALENGREAU Jacques, *Sociétés des Andes : des empires aux voisinages*, Paris : Karthala Editions, 1 janv. 1995 - 454 p.

MAYER Renata et MILLONES Luis, *Dioses y animales sagrados de los Andes peruanos* (manuscrito de Huarochirí), Madrid : Ediciones doce Calles et Universidad Pablo de Olavide, 2013, 169 p.

MIGNOLO Walter D., *La opción descolonia: El Pachakuti conceptual de nuestro tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones sociales, 2006, 10 p.

NATEZ CRUZ Beatriz, *De lo bravo a lo manso: territorio y sociedad en los Andes (Macizo colombiano)*, Editorial Abya Yala, 1 janv. 2002 - 180 p., p. 79 – 93.

OCAMPO LÓPEZ Javier, *Mitos colombianos*, Áncora Editores, 1988, 254 p.

Poètes indigènes de Colombie, in: *Revue Europe* N° 979-980, Miguel de Cervantès, novembre-décembre, 2010

ROCHA VIVAS Miguel, *Antes del Amanecer, Antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*, Biblioteca Básica de los pueblos indígenas de Colombia, Tomo 1, Bogotá : Ministerio de Cultura, 2010, 744 p. 372 p.

WASKAR CHUKIWANKA Inka, *Origen y constitución de la Whipala*, La paz: Fondo editorial de los diputados, 2004, 389 p.

WACHTEL Nathan, « Hommes d'eau : le problème uru (XVIe-XVIIe siècle) » Dans : Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 33e année, N. 5-6, 1978, pp. 1127-1159. /web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1978_num_33_5_294005

WACHTEL Nathan, *Les transformations de Tunupa. Restructurations religieuses dans les Andes méridionales (XVIe-XVIIe siècles)*. Dans : Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerranée T. 101, N°2, 1989, pp. 839-873.

ZAPATA TORRES Jair, *Espacio y territorio sagrado: lógica del ordenamiento territorial indígena*, Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Arquitectura, 2010, 101 p., p. 2, <http://www.alberdi.de/ESPACIO%20%20Y%20TERRITORIO%20SAGRADO-Jair,actu,02.06.07.pdf>