



HAL
open science

De la tradition orale à l'ouvrage publié

Audrey Louyer

► **To cite this version:**

Audrey Louyer. De la tradition orale à l'ouvrage publié. Anne-Élisabeth Halpern; Alain Trouvé. Lecture littéraire et archives du personnage, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (17), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.105-125, 2026, 978-2-37496-264-1. <10.4000/164x8>. <hal-05619902>

HAL Id: hal-05619902

<https://univ-reims.hal.science/hal-05619902v1>

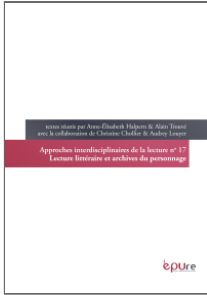
Submitted on 12 May 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Sous la direction de Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé

Lecture littéraire et archives du personnage

De la tradition orale à l'ouvrage publié

Archives des récits et personnages de la forêt amazonienne péruvienne

Audrey Louyer

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 27 avril 2026
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-264-1



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Louyer, Audrey. « De la tradition orale à l'ouvrage publié ». *Lecture littéraire et archives du personnage*, édité par Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2026, <https://doi.org/10.4000/164x8>.

Ce document a été généré automatiquement le 12 mai 2026.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0 sauf mention contraire.

De la tradition orale à l'ouvrage publié

Archives des récits et personnages de la
forêt amazonienne péruvienne

No vayas a alterar la realidad del sueño, no divorcies la magia de la historia ni la vigilia del mito. No te olvides que los ríos pueden existir sin agua, pero no sin orillas. Créeme: la realidad no es nada si no se llega a verificar en los sueños¹.

L'une des nombreuses fonctions d'une archive est la préservation : comment des histoires nées et transmises en forêt amazonienne – espace qui véhicule des récits peuplés d'êtres magiques – peuvent-elles trouver leur place dans des archives ?

D'abord, parler de littérature amazonienne au Pérou ne va pas de soi, pour trois raisons au moins. La première est d'ordre socioculturel : le Pérou est resté très longtemps concentré sur la littérature de la côte et l'héritage occidental, marqué par la culture du grand roman. L'intérêt pour les Andes, ses textes, ses auteurs et ses traditions est récent, tout comme celui pour l'Amazonie, déconsidérée, stigmatisée, et bien peu valorisée. La deuxième est d'ordre historique : il est parfaitement arbitraire de parler d'Amazonie « péruvienne » en la comparant à l'Amazonie de l'Équateur, du Brésil ou de la Colombie. Les frontières politiques instaurées comme telles au cours de la constitution des États-nations que nous connaissons aujourd'hui imposent un découpage qui n'est en rien superposable à la réalité géologique et géographique de la forêt amazonienne qui, d'ailleurs, est à envisager avant tout à partir des cours d'eau qui la traversent. La troisième pose la question même de la nature des textes : comment

1. « N'altère pas la réalité du rêve, ne sépare pas la magie de l'histoire, ni l'état de veille du mythe. N'oublie pas que les rivières peuvent exister sans eau mais pas sans berges. Crois-moi : la réalité n'est rien si elle ne trouve pas écho dans les rêves. » César Calvo, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* [Les trois moitiés d'Ino Moxo et autres sorciers de l'Amazonie] [1981], Lima, Peisa, 2015, p. 249. Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons. Par ailleurs, nous faisons le choix de présenter directement la traduction française des textes en espagnol, avec la référence au texte original en note de bas de page, pour que le lecteur puisse se référer à la version originale si besoin.

ne pas considérer à première vue l'idée de littérature orale comme un oxymore ? Comment ne pas risquer de la réduire à l'idée de mythe, de légende ou de conte transcrit qui propose un mode de fiction dont l'articulation avec le réel est souvent codifiée, voire ritualisée ?

Nous entendrons l'idée d'archive comme celle d'une trace écrite reconnue par des instances légales et conservée, mais aussi comme un avant-texte, sorte de brouillon préparatoire ; et nous ajoutons à ces deux conceptions l'archive comme résistance culturelle, un enjeu en Amérique Latine à l'heure de la perspective décoloniale et de la question environnementale. La notion de « pensée magique » sera elle aussi fondamentale pour aborder les textes choisis : « Pour la pensée magique de la cosmovision indigène amazonienne, la réalité a des aspects matériels et non matériels, visibles et non visibles, ordinaires et extraordinaires² ». Nous nous demanderons donc de quelle manière une série d'énoncés portés par un locuteur dans un discours articulé à l'attention d'un public se cristallise dans un récit et passe de l'oral à l'écrit. Certains auteurs ont relevé le défi de raconter l'Amazonie, sa matière, sa texture, à travers une production littéraire : un texte en prose réputé stable, publié par une maison d'édition, avec un ISBN et conservé en bibliothèque, reflète alors l'idée d'une mythologie que nous considérerons en mouvement. Nous avançons ainsi l'hypothèse d'une construction en cours, où les textes édités sont autant d'étapes ou de tentatives pour fixer les récits de la forêt. Pour cela, après avoir cerné quelques écueils et présenté un outil de travail, nous aurons recours à plusieurs textes que l'on peut considérer comme des archives, et nous nous centrerons en lecture de détail sur une figure particulière, celle du *chullachaqui*, un personnage typique, et sur la manière dont il est convoqué dans les textes.

2. Roger Rumrill, « Arte, postmodernidad y el realismo mágico en la literatura amazónica del Perú » [Art, postmodernité et réalisme magique dans la littérature amazonienne du Pérou], *Cuadernos arguedianos*, n° 7, 2006, p. 103.

L'Amazonie, territoire de constitution des archives du présent

L'Amazonie est d'abord à envisager comme un territoire palimpseste, support de projections idéalisées. Marquée par l'expansion de la colonisation et les rencontres conflictuelles entre cultures, elle revêt un aspect guerrier dans l'imaginaire européen, accentué par l'hostilité de la nature dans cette région, faisant de l'Amazonie un terrain de récits d'aventures idéal. Jules Verne, dans *La Jangada, 800 lieues sur l'Amazone*, publiée en 1881 un roman qui se passe entre Iquitos et Belém do Pará, et contribue à transmettre cet imaginaire. Néanmoins, si certains personnages de la forêt interviennent effectivement dans la trame narrative, ils sont surtout mentionnés pour la menace qu'ils représentent, et l'exotisme de leur description, comme le *minhocão* ou *mãe d'Água*. Plus récemment, un personnage de Mario Vargas Llosa propose un autre regard :

Et nous savons bien maintenant ce que c'est atroce que d'amener le progrès à un peuple primitif et de vouloir le moderniser. Simplement, cela signifie en finir avec lui. Ne commettons pas ce crime. Laissons-les avec leurs flèches, leurs plumes et leur nudité. Si tu les approches et les observes, avec respect, avec un peu de sympathie, tu te rends compte qu'il n'est pas juste de les traiter de barbares ni d'attardés. Pour le milieu où ils se trouvent, pour les circonstances dans lesquelles ils vivent, leur culture est suffisante. Et de plus, ils ont une connaissance profonde et subtile de choses que nous avons oubliées, nous. La relation de l'homme avec la nature, par exemple. L'homme et l'arbre, l'homme et l'oiseau, l'homme et le fleuve, l'homme et la terre, l'homme et le ciel. L'homme et Dieu, aussi. Cette harmonie qui existe entre eux et ces choses nous ne savons même pas ce que c'est, car nous l'avons brisée à tout jamais³.

3. Mario Vargas Llosa, *El hablador* [1987], Barcelone, Debolsillo, 2015, p. 115. Traduction : Albert Bensoussan, *L'Homme qui parle*, Paris, Gallimard, 1989.

Si la vision essentialiste et l'oscillation entre fascination élogieuse et condescendance occidentale sont manifestes, et que cet extrait est une caricature du regard du colon qui transparait dans les mots de son personnage, on retiendra que le matériau des histoires qui circulent dans la forêt suppose une intrication complexe.

Par ailleurs, il est impossible de faire abstraction des épisodes historiques qui ont affecté la région. Pensons à la colonisation, d'abord, qui a d'ailleurs mené à la création d'un mythe dans les Andes, celui du Pishtaco⁴, un être qui capture les humains pour leur voler leur graisse. La fièvre du caoutchouc, active dans la région entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, marque l'exploitation systématique du territoire en vue de l'extraction de la sève de l'hévéa. Les chercheurs d'or, notamment dans la région de Madre de Dios, sont encore à l'œuvre aujourd'hui. La région a elle aussi souffert du conflit armé interne dans les années 1980. Et plus récemment, on pense à la déforestation et à l'exploitation pétrolière, induisant une pollution massive et des conflits territoriaux.

Enfin, on ne peut considérer des archives du présent sans envisager la langue dans laquelle on les écrit : cette diversité contraste avec l'impression d'homogénéité du territoire. On dénombre dix-sept familles de langues dans l'Amazonie péruvienne (bora, huitoto, jívaro, tupi guaraní parmi les plus célèbres) qui intègrent des langues telles que le cocama, le shipibo, le cashinahua, le bora, comprenant elles-mêmes des dialectes, et implantées dans des régions spécifiques. Soulignons donc une première difficulté dans ce travail : il semble arbitraire de choisir le castillan comme langue des textes édités et publiés. Néanmoins, une certaine porosité se fait jour dans les textes parus : des mots du lexique local, des noms d'oiseaux, de plantes, sont maintenus en langue originale dans les textes et font parfois l'objet d'un glossaire en fin de volume ; par ailleurs, il existe une langue, castillan d'Amazonie, ou de la *selva*, qui présente des variantes morphosyntaxiques du castillan standard.

4. Sur la question du Pishtaco dans les Andes, voir Vanessa Mayoraz Santiago, « Le pishtaco ou la perpétuelle réactualisation d'un mythe andin », *ASDIWÁL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n° 8, 2013, p. 189-194, DOI : [10.3406/asdi.2013.1008](https://doi.org/10.3406/asdi.2013.1008).

Il faudrait ajouter un troisième aspect relatif à l'élaboration de ces discours : celui de la trace mnésique, c'est-à-dire ce qui continue de vivre dans la mémoire des conteurs et qui perpétue et infléchit à la fois les canevas narratifs reçus des ancêtres.

Un autre aspect à considérer est le contenu des histoires. Il convient d'envisager qu'il s'agit d'une mythologie en construction, une mythographie, ou ce que nous avons appelé « mythologie du présent », fondée sur la transmission d'histoires très anciennes, mais pour lesquelles les êtres sont toujours présents :

Le « naturel » est en possession de récits immémoriaux pour expliquer sa société inaltérable. Ces récits, ces mythes, sont semblables à ceux de l'Occident dans un passé lointain, avant qu'ils ne se soient transformés de théogonie en mythologie. Freud, Frazer, Jung et Heidegger esquissent un retour à ces origines, ou la rémanence souterraine de celles-ci dans l'être individuel ou collectif. L'anthropologie les retrouve dans le monde contemporain des « naturels » qui subsistent encore. Le roman latino-américain moderne est écrit à partir du modèle de ces études anthropologiques. De la même manière que le roman du XIX^e siècle a fait de l'Amérique latine un objet d'étude scientifique, le roman latino-américain moderne transforme l'histoire de l'Amérique latine en un mythe originaire, afin de se percevoir lui-même comme l'autre qui habite encore les commencements⁵.

Un autre élément qui peuple l'imaginaire européen, et plus largement occidental, ce sont les pratiques chamaniques, lors desquelles des récits de visions insistent sur l'idée de transmutation, c'est-à-dire la capacité à passer d'un état à un autre, d'un corps à un autre. Il s'instaure, dans ce partage, un équilibre nouveau entre trois activités, à savoir raconter, écouter et voir, remodelant le rapport entre auteur, public et référent :

5. Roberto González Echevarría, *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana* [Mythe et archive, une théorie de la narration latino-américaine] [1990], México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 45.

Du point de vue du mythe, lorsque celui-ci est raconté, il se produit quelque chose que les auditeurs ou les lecteurs vivent à cet instant même, non comme quelque chose qui s'est produit ou se produira à un autre moment. Il n'existe pas cette division que la théorie littéraire explore entre la fiction ou le mythe, d'une part, et la réalité-vérité, d'autre part. Il ne faut donc pas s'étonner qu'un natif puisse avoir l'âme d'un animal qui le protège, et que cet autochtone puisse même se transformer, par exemple, en otorongo ou en serpent⁶.

Finalement, une grande héroïne de la forêt amazonienne, souvent personnifiée d'ailleurs, est celle qui mène à ces visions : la plante, l'ayahuasca, au cœur des pratiques des communautés. « Ayahuasca » en quechua signifie *soga de los espíritus* (corde, ou liane des esprits). Notons d'emblée qu'elle est un paramètre important pour comprendre les descriptions faites dans les textes :

Voici donc des gens sans microscope électronique ni formation en biochimie, qui choisissent les feuilles d'un arbuste parmi les quelque quatre-vingt mille espèces amazoniennes de plantes supérieures, contenant une hormone cérébrale précise, qu'ils combinent avec une substance bloquant l'action d'une enzyme précise de l'appareil digestif, trouvée dans une liane, dans le but de modifier délibérément leur état de conscience. C'est comme s'ils connaissaient les propriétés moléculaires des plantes et l'art de les combiner. Et lorsqu'on leur demande comment ils savent ces choses, ils répondent que leur savoir provient directement des diverses plantes hallucinogènes⁷.

Ce premier état des lieux permet d'envisager des difficultés de différents ordres : stratigraphie des imaginaires, langue choisie pour rendre compte d'une expérience, nature du langage de l'échange et

6. Gonzalo Espino Relucé, « La narrativa indígena amazónica escrita. Una cartografía » [La narration indigène amazonienne écrite. Une cartographie], *Historia de las literaturas en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú & Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú, 2022, p. 468.

7. Jeremy Narby, *Le Serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, Genève, Georg, 1995, p. 18.

importance de la pratique ou conception chamanique sur la possibilité d'une écriture mais aussi dans son rapport à la fiction.

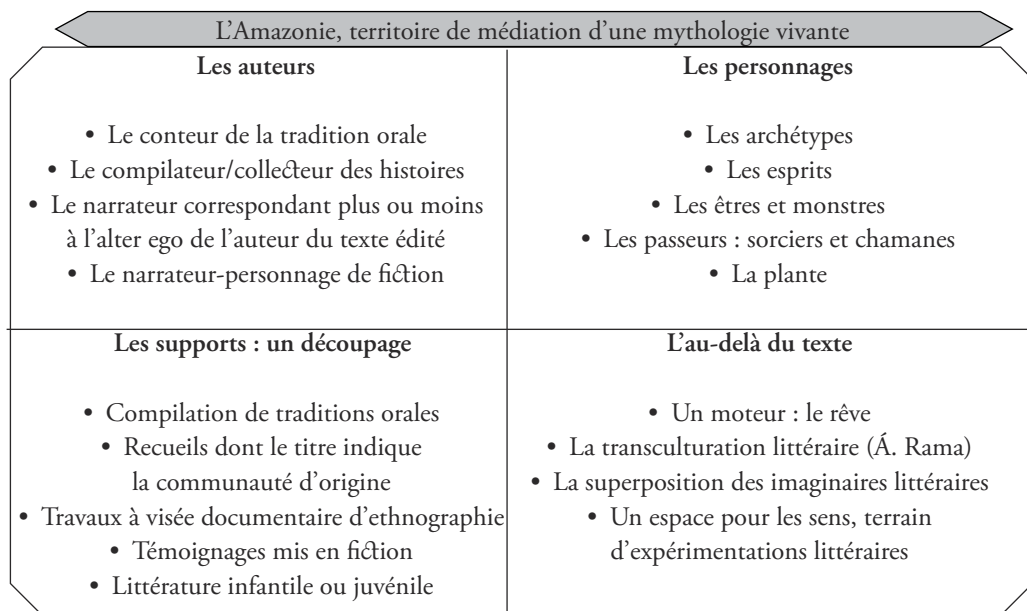
Mythographie : dynamiques de l'écriture et de la médiation

On commencera, avec Morgana Herrera, par envisager les récits de la forêt sous l'angle de la carence, présente dès les textes d'Arturo D. Hernández. Celui-ci écrit en 1942 le roman *Sangama*, ouvrage qui n'a bénéficié d'une reconnaissance au Pérou qu'à partir du moment où il a été traduit en français, soit dix ans plus tard. D'où le sentiment d'un oubli délibéré de cette partie du Pérou jusque très tard dans l'étude des lettres, et d'une marginalisation ; néanmoins, à en croire les programmes d'étude de l'université San Marcos et les événements (journées d'étude, séminaires) centrés sur la forêt amazonienne, un tournant montre le regain d'intérêt pour la région. L'archive prend alors toute sa place dans un contexte où elle permet une reconstitution et une réparation d'autant plus complexes que les conditions de la région rendent difficile la pérennité de la conservation en raison de l'humidité. La carence est donc constitutive du récit sur l'Amazonie :

Au lieu de proposer une autre littérature, qui ne partirait pas de l'histoire, mais d'une réalité amazonienne qu'il connaît de première main – comme il l'affirme à plusieurs reprises – et où, en effet, des peuples comme le sien disparaissent, où l'idée de conservation, de perpétuation et d'archive ne peuvent s'imposer de la même manière que dans d'autres régions, que ce soit en raison des conditions climatiques ou de l'influence des sociétés indigènes amazoniennes dans lesquelles les objets culturels ne sont pas conçus pour durer mais pour se transformer, Hernández interprète l'Amazonie uniquement à partir d'un manque, d'une absence d'histoire⁸.

8. Morgana Herrera, « Dos escritores de la Selva en el Primer encuentro de narradores peruanos de 1965: Francisco Izquierdo Ríos y Arturo D. Hernández representantes de lo amazónico en Arequipa » [Deux écrivains de la Selva lors de la première rencontre des narrateurs péruviens en 1965 : Francisco Izquierdo Ríos et Arturo D. Hernández, représentants de l'Amazonie à Arequipa], *Crisol*, hors-série « Selvas, forêts et jardins dans les mondes hispaniques. Mélanges pour Catherine Heymann », n° 27, 2023. <https://doi.org/10.58079/tikq>.

Pour ce travail, on avancera l'hypothèse de la médiation dans la constitution et la circulation des archives de la forêt amazonienne, justement pour compenser ces carences. Celle-ci doit alors s'aborder non pas comme simple relais, mais comme une dynamique génératrice. Pour en délimiter les contours, nous proposons quatre pôles et des interactions multiples entre eux, synthétisées dans le schéma suivant :



La question de l'auteur des textes édités est loin d'être simple. Prenons l'exemple de l'anthologie de José María Arguedas et Francisco Izquierdo Ríos, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* [Mythes, légendes et contes péruviens], publiée en 1947 : s'ils sont effectivement présentés comme les compilateurs des histoires, ils ont été amenés à les remanier pour la mise en texte, et même simplement à effectuer une sélection, ce qui suppose des biais plus ou moins conscients. C'est ce que Jean Franco résume sous l'idée de « piraterie

post-moderne⁹ » : une appropriation, souvent non problématisée, des voix, récits, mythes ou pratiques culturelles des groupes subalternes par des écrivains ou ethnographes. Ceux-ci se servent de ces matériaux pour nourrir leurs propres œuvres, parfois sous couvert de sauvetage ou de représentation des cultures marginalisées. Dans cette mesure, un auteur dont le nom apparaît sur la couverture d'un livre ne saurait être un simple passeur de textes dans une transposition de l'oral à l'écrit.

Depuis la publication du livre d'Arguedas et d'Izquierdo Ríos, Roger Rummell a effectué un travail considérable de compilation, de réflexion théorique et de valorisation du patrimoine à travers le groupe Bubinzana, né dans les années 1960 et réunissant peintres, sculpteurs, journalistes, écrivains, animés de la volonté de rendre visible cette culture : il est un des auteurs de l'Amazonie les plus reconnus aujourd'hui.

Les supports choisis, quant à eux, supposent un type de découpage du référent, considérant que l'ouvrage vient poser des limites, des frontières au matériau foisonnant qu'est la forêt. Ainsi, la compilation de traditions orales demande de passer du discours oral au texte édité. Et les recueils édités, dont le titre indique la communauté d'origine tels que les *Aguarunas*, les *Shipibos* ou les *Sharanahuas* par exemple, supposent un découpage par région de l'Amazonie. Les travaux scientifiques à visée documentaire d'ethnographie, comme ceux de Jean-Pierre Chaumeil, analogues à ceux de Philippe Descola pour l'Équateur, de l'Italien Stefano Varese sur les Asháninka (*La sal de los cerros* [Le sel des collines], 2006), ou encore d'André Marcel d'Ans sur les Indiens Cashinahua dans *Le Dit des Vrais Hommes* (1978) avec la particularité de son narrateur, Bishko Hinakene, donnent à lire des descriptions de coutumes, mais aussi des histoires : ces textes sont parfois à cheval entre l'anthropologie, l'ethnographie et la littérature. Quant aux témoignages plus ou moins mis en fiction, on pense notamment à ce que fait César Calvo dans *Las tres mitades de Ino*

9. Jean Franco, « ¿La historia de quién? La piratería postmoderna », *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 33, 1991, p. 11-20, <https://rclllettras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/1122>. [consulté le 3/08/2025]

Moxo, dont il sera question un peu plus loin, et à Jérémy Narby qui, dans *Le Serpent cosmique*, explique toute l'importance de l'ayahuasca dans la culture amazonienne. Enfin, la littérature de jeunesse, en plein essor actuellement, comme en témoigne le catalogue de la maison d'édition Trazos Editores, montre à quel point la thématique est susceptible d'intéresser de jeunes lecteurs. Il y a là finalement une gageure : face à ce foisonnement, les ouvrages édités ne sont qu'une partie de la vaste cartographie amazonienne.

Dans ces textes, les personnages peuvent être une occurrence d'un archétype, ou bien un être qui porte un nom, un animal, une plante, voire une entité dématérialisée appelée « esprit ». Pour amorcer une typologie de ces personnages, nous nous appuyons en partie sur le travail de l'imaginaire dans une proposition faite par Paul Ricoeur dès 1975¹⁰. Il s'agit d'un schéma composé de deux axes, de « présence » en « absence » en abscisse, et de « croyance » en « non-croyance » en ordonnée. Il situe quatre différents types d'images qui résultent du croisement de ces axes : le « tableau » du côté de la présence et de la distance critique, la « fiction » vers l'absence et la non-croyance, la « trace » du côté de la présence-croyance, et l'« hallucination » vers l'absence articulée à la croyance. L'idée d'« image mentale » occupe le point central, à l'intersection des deux axes.

Ainsi, même si les idées de « fiction » ou d'« absence » restent problématiques, il est possible de situer les divers personnages évoqués sur ce plan cartésien, au centre duquel se trouve l'image mentale présente dans le texte. Prenons un exemple : le chamane de *Relatos de un chamán de la Amazonía peruana, las palabras de Don ignacio Duri Palomeque* [Récits d'un chaman de l'Amazonie péruvienne, les paroles de Don Ignacio Duri Palomeque], de Camila Villalobos Contreras (2022), personne réelle, se situe dans la « trace », fortement polarisée du côté de la présence. Un cas plus problématique est celui des personnages de la forêt, tels que le *chullachaqui*, le *tunche*, la *runa mula* et autres êtres, car si leur image mentale est bien identifiable, la notion d'existence peut demeurer douteuse pour les cartésiens occi-

10. Paul Ricoeur, *Leçons on imagination* [Conférences sur l'imagination], Chicago, The University of Chicago Press, 2024, p. 11.

dentaux, ce qui demande l'abandon de cadres rationnels pour accepter d'autres formes de présence de l'imaginaire. Il en résulte une oscillation entre les différentes zones selon la nature des textes, la trame choisie et les descriptions qui sont faites d'un même personnage.

Aux supports, auteurs et personnages s'ajoute un quatrième pôle, qui infléchit les modalités narratives : l'arrière-texte, un au-delà du texte, où interviennent les composantes de cette notion. Par exemple, l'un des moteurs de la narration est le rêve. En effet, le rythme de la forêt, conjugué aux altérations des états de conscience, conduit certains textes à brouiller la frontière entre veille et sommeil, voire à intégrer le rêve dans la veille et réciproquement, ce qui est accentué par le pouvoir de transmutation. La prise en charge du récit du rêve enrichit la progression narrative ainsi que le travail du lecteur. Un autre élément est l'idée de transculturation littéraire, développée par l'Uruguayen Ángel Rama et qui, dans le cas concret, a généré des croisements avec la religion catholique : le personnage de la *runa mula* constitue un exemple du passage du païen à l'incorporation de la question morale chrétienne, sans pour autant effacer les traits de la version originale. Plus encore : les imaginaires littéraires se superposent et s'entrecroisent, faisant ainsi passer du cadre exotique de l'œuvre de Jules Verne à des textes constituant des traces du vraisemblable¹¹. Enfin, le texte se fait caisse de résonance d'expérimentations littéraires. En effet, face à ces découpages et sélections, l'enjeu devient celui d'inscrire dans un ouvrage un témoignage sur la forêt par le biais du langage littéraire : l'ouvrage publié devient alors archive d'une expérience, médium qui témoigne d'une mythologie vivante.

11. Camila Villalobos Contreras précise dès l'introduction : « La publication de ce livre n'avait pas pour objectif de faire connaître un matériel de nature scientifique, ni de servir de base pour aborder la thématique complexe du chamanisme. Il ne s'agit pas non plus d'un recueil de récits fantastiques, car nous sommes face à un texte dont le fond et la forme ne permettent pas de l'insérer dans les genres littéraires traditionnels, ni de l'expliquer à travers le prisme de la rationalité occidentale. » (*Don Ignacio Duri Palomeque : relatos de un chamán de la Amazonía peruana*, Lima, Colmena Editores, 2019, p. 8).

Deux exemples d'archives publiées

L'analyse de deux exemples permet une application de notre approche. La première est une archive classique : *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, de José María Arguedas, mais surtout de Francisco Izquierdo Ríos (1947) nous intéresse pour son introduction qui expose les choix opérés par les compilateurs et le processus d'écriture, dans une sorte d'encyclopédie de la littérature orale indiquant les étapes depuis l'oralité vers la trace écrite :

Une partie du matériel de ce livre provient de sources relativement indirectes. Les élèves du collège Miguel Grau ont rédigé les contes et légendes de leurs villages d'origine, tels qu'elles s'en souviennent ; les instituteurs et les élèves du collège Nuestra Señora de Lourdes citent, quant à eux, la source d'origine. Toutefois, la langue dans laquelle sont écrits les récits des élèves du collège Miguel Grau montre qu'il n'y a pas eu d'excès de réinterprétation de la part des jeunes filles, qui, conformément aux instructions données, ont respecté autant que possible la pureté originelle des récits. Néanmoins, cette partie du matériau de notre ouvrage peut susciter les légers doutes habituellement associés à une collecte indirecte, même si, comme c'est le cas ici, les garanties sont relativement solides¹².

Mais l'écriture ne s'arrête pas là : Francisco Izquierdo Ríos, dans une forme de continuité, a repris ces histoires. Il est d'abord compilateur de ces récits, puis en tant qu'auteur, il va en écrire d'autres, comme *Cuentos del Tío Doroteo*, *Los cuentos de Adán Torres*, *Sinti e viborero* [Contes de l'oncle Doroteo, Contes d'Adán Torres, Sinti le charmeur de serpents]. Ces textes présentent des marques d'élaboration narrative telles que le narrateur en première personne, la présence de dialogues, de descriptions, un cadre historique : le texte premier a donc servi d'archive pour une écriture ultérieure.

12. José María Arguedas et Francisco Izquierdo Ríos, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* [Mythes, légendes et contes péruviens], Lima, Ministerio de Educación pública, 1947, p. 17.

Notre attention se portera ensuite sur une archive particulière : *Las tres mitades de Ino Moxo*, de César Calvo (1940-2000). Le texte a rapidement été traduit en italien en 1982 puis en anglais en 1995, et réédité dans une maison d'édition reconnue au Pérou, Peisa. Si l'on résume rapidement l'argument, il s'agit d'un récit de voyage du narrateur, César Soriano, accompagné de son cousin César Calvo et deux autres personnages depuis Lima jusqu'à Pucallpa, puis dans la forêt, jusqu'à leur rencontre avec Ino Moxo. On dénombre quatre parties : *Las visiones*, *El viaje*, *Ino Moxo* et *El despertar* [Les visions, le voyage, Ino Moxo et le réveil]. Le roman fait cohabiter plusieurs voix, que l'on ne peut pas toujours identifier, et la dernière partie donne leur sens aux précédentes, interrogeant la notion même de voyage et suggérant un dédoublement entre deux personnages, César Soriano et César Calvo, qui ne sont qu'un.

Ce qui en fait un texte à part parmi les textes les plus connus sur l'Amazonie, c'est d'abord le statut du livre et son hybridité : il contient, en plus du récit, un glossaire et des photographies, comme si l'ouvrage devenait archive. Dans ce livre, personnages et personnes réelles coexistent : ainsi apparaissent Julio Cortázar et José María Arguedas, dont la présence sera interprétée différemment selon le degré de connaissance du lecteur. Julio Cortázar y est perçu comme un étranger, un « invité » à la différence d'Arguedas, qui fait partie du territoire ; mais on peut aussi se rappeler la célèbre querelle culturelle entre les deux auteurs à propos de la légitimité d'un auteur, transposée ici dans le discours d'un personnage.

Nous évoquions le rêve comme vecteur de réflexion sur l'au-delà du texte : les visions, dans ce texte, sont autant d'éléments de révélations et conduisent à certaines expressions qui peuvent nous sembler poétiques, mais qui témoignent en réalité du pouvoir de la méditation et de la transmutation déjà évoquée. Pensons au passage de la prise d'ayahuasca et des impressions associées :

Boire l'ayahuasca, ce fut aussi observer le fonctionnement de mes organes internes, mon cœur, mon estomac, les voir bouger, mes poumons, mes entrailles, les voir mourir. Ce fut marcher dans une immense pièce, lors d'une veillée funèbre avec plusieurs morts, et voir

que les cercueils étaient occupés par mes amis, et que tous mes amis avaient des yeux fermés sur un visage identique, sur mon visage¹³.

La dimension poétique est exacerbée lorsque les idées sont personnifiées et prennent forme hors des êtres humains :

Les pensées des belles personnes vivent dans l'air, elles demeurent dans l'air tout comme nous dans notre maison. Avant même d'être consignées dans des livres, rien qu'en étant pensées et même si elles ne sont jamais écrites, elles vivent déjà dans l'air. Le maître Ino Moxo m'a révélé que les idées s'inscrivent mieux dans l'air que dans les cahiers¹⁴...

Nous évoquions également la superposition des imaginaires littéraires : César Calvo réhabilite les pratiques artistiques de la région et pointe certaines erreurs d'interprétation. On prendra pour exemple caractéristique la réduction occidentale dans l'interprétation du célèbre motif kéné des Shipibo-Konibo. Comme le rappelle Gonzalo Espino Relucé :

Le kéné n'est pas simplement un art décoratif ni une représentation de mots. Le kéné possède une force qui transforme l'état des personnes ou des choses qu'il recouvre : il les purifie, les guérit, les renforce. Plus que de signifier quelque chose comme le ferait un symbole, le kéné est chargé d'un pouvoir issu de la résonance entre sa créatrice et les énergies invisibles de l'univers vivant. Associé aux rêves, le kéné est une écriture onirique à travers laquelle les Shipibo-Konibo laissent entrevoir leur monde¹⁵.

Chez César Calvo, il s'agit d'exprimer le sens de ces dessins par le biais d'une écriture poétique. Le texte final vient alors rendre compte de la connaissance du protagoniste, dont la propre parole

13. César Calvo, *op. cit.*, p. 171.

14. *Ibid.*, p. 107.

15. Gonzalo Espino Relucé, *op. cit.*, p. 461.

devient archive, par la justesse d'une interprétation qui déconstruit les préjugés :

Chacun de ses dessins est le portrait de l'âme d'un parent, d'un être très cher. Les Shipibo sont des portraitistes d'âmes ; c'est pourquoi tu ne trouveras jamais deux motifs identiques sur leurs ponchos même si, à première vue – je parle du regard d'un étranger – toutes leurs peintures peuvent se ressembler. Regarde ce dessin sur le mur. Joli ? À tes yeux, ce n'est sûrement rien de plus qu'un joli dessin. Moi, je le regarde en sachant déjà ce qu'il est et ce qu'il a été, en sachant que chaque ligne qui descend ou s'arrête exprime une relation, un lien irrévocable avec la conduite, les sentiments, les expériences ou les faiblesses particulières de l'âme de quelqu'un. Il y a un fil invisible, donc, qu'on peut finir par voir, qu'on apprend à percevoir et qui ne se voit pas avec les yeux du corps matériel. Je contemple ce mur peint, et en réalité, je ne contemple pas un mur peint. Là, il y a nettement le visage de l'âme d'un homme ! Là, il y a les traits de son âme, clairs¹⁶... !

D'ailleurs, cette expression passe par une remise en question de la langue castillane, incapable de rendre compte, et pas seulement pour des raisons de pauvreté de vocabulaire, du territoire :

Pour voir, comprendre et nommer un tel monde, il nous faut aussi parler comme lui. Une langue qui descend ou s'élève sans prévenir, des fourrés de mots qui aujourd'hui sont ici et demain se réveillent au loin, et à cet instant même, dans la même bouche, se peuplent d'autres signes, de nouvelles résonances. En castillan, il te sera difficile de le comprendre. Le castillan est comme une rivière calme : quand il dit quelque chose, il ne dit que cela, rien de plus. Pas l'*amawaka*. En langue *amawaka*, les mots contiennent toujours. Ils contiennent toujours d'autres mots¹⁷...

16. César Calvo, *op. cit.*, p. 161.

17. *Ibid.*, p. 204.

Et pourtant, le texte qui nous est donné à lire est écrit en castillan : pari risqué ? Bien au contraire : en jouant selon les règles du jeu du texte écrit, César Calvo parvient à laisser une trace d'une pensée, d'une approche, et fixe dans la linéarité du texte des impressions d'ordre plus éclaté, comme une constellation.

Finalement, l'hypothèse que nous avançons, celle d'une construction en cours, se confirme à l'échelle de l'écriture. *La Jangada*, comme *Sangama*, ou *Las tres mitades de Ino Moxo* ont ce point commun de raconter des cheminements ou des parcours de leurs personnages : si l'on peut considérer le premier comme un récit de voyage prétexte à l'exploration du territoire, les deux autres intègrent davantage un cheminement intérieur des personnages en parallèle avec leur voyage. Ainsi, l'archive en mouvement, qui s'élabore à mesure que le récit progresse, bouscule les certitudes et les préjugés et s'institue en témoignage.

Étude de cas d'un personnage :
le chullachaqui, apparences et évolution

Observer comment les personnages sont décrits et intégrés dans les textes – c'est-à-dire quels sont les témoignages qui en sont faits – est une des manières de voir comment s'opère le passage de la tradition orale à la mise en récit. Dans notre corpus, on remarque une tension entre deux pôles : la dynamique mythique et la dynamique auctoriale. Soit le texte reflète la voix du collectif, comme le ferait un conteur de plus, et reprend les caractéristiques du personnage, selon ses attributs, ou selon l'histoire – au sens de série d'aventures –, et dans ce cas, on peut l'étudier par le prisme des classifications des mythes à la manière de Joseph Campbell, Eliade ou Dumézil, soit il bénéficie d'une actualisation du personnage, et donne à lire un récit marqué du style de l'écrivain. Cela pose la question de l'archive en termes de malléabilité, de modelage des récits où interviennent des personnages et archétypes. On prendra pour cela l'exemple du *chullachaqui* et de différentes sources et supports.

La maison d'édition Trazos Editores, de Tarapoto, a publié depuis les années 2010 de courts ouvrages portant dès le titre la mention

« *chullachaqui* », qui retracent l'histoire du personnage ; on y trouve des illustrations et, dans les récits, une insistance sur les particularités du personnage, ses attributs, son apparence physique. Il est au cœur de la progression narrative : c'est son histoire qui prime. Il s'agit souvent d'ouvrages de la littérature de jeunesse.

Arturo Hernández, dans *Sangama*, le mobilise de manière ponctuelle, tel un habitant comme un autre de la forêt. Il le place d'ailleurs dans une catégorie d'êtres, non pas comme un être unique qui en ferait un seul personnage ou héros :

– C'est le Chullachaqui qui a voulu jouer avec moi aussi – assura le Matero, sans accorder beaucoup d'importance à l'incident. Une de ces nuits, nous verrons les traces de ses pas dans les cendres. Puis il nous expliqua que les chullachaqui sont les petits diabolins malicieux de la forêt, qu'ils ne font pas de mal et qu'on les reconnaît à ce qu'ils ont un pied grand et l'autre petit, une difformité qui leur donne leur nom.

Toro et Piquicho, dont les cheveux s'étaient dressés sur la tête en croyant que l'apparition avait voulu tuer Fababa, montrèrent une grande satisfaction en entendant cette explication¹⁸.

Chez Arguedas et Izquierdo Ríos, on trouve trois versions de récits relatifs au *chullachaqui* : deux de Loreto, une de San Martín. On relève dans ces courtes histoires les traits communs avec Hernández de la peur des personnes qui le rencontrent et de son caractère joueur et espiègle. Ce qu'ajoute plus tard Francisco Izquierdo Ríos dans *Pueblo y bosque*, et qui confirme l'oscillation entre plusieurs pôles dans la représentation commune de l'imaginaire de ce personnage, c'est la possibilité de métamorphose : « Le *Chullachaqui* prend n'importe quelle apparence, celle d'un homme, d'un animal, d'un arbre, d'une fleur, d'un ruisseau, pour tromper les gens et se moquer d'eux¹⁹ ». Il ne s'agit pas d'un être monolithique, que l'on trouverait dans une région spécifique de l'Amazonie péruvienne, ayant réalisé une série

18. Arturo Demetrio Hernández, *Sangama*, Lima, Populibros peruanos, 1942, p. 152.

19. José María Arguedas et Francisco Izquierdo Ríos, *op. cit.*, p. 50.

de prouesses dans un ordre établi tel un héros : un lecteur saura donc à quoi renvoie le terme « *chullachaqui* », mais ce que l'on en dit n'est pas stable ni figé.

Roger Rumrill, lui, dans le recueil *Amazonía mágica*, fait du *chullachaqui* un personnage protecteur de la forêt. Il contribue ainsi à déconstruire le sentiment de peur et amorce une prise de conscience environnementale :

Les chullachaquis sont de petite taille, ce qui leur permet de se déplacer plus aisément dans la forêt. Ils ont la peau sombre et une tête disproportionnée par rapport à leur corps ; mais plus que leur petite taille, leur grosse tête ou leur couleur sombre, c'est une caractéristique très particulière de leurs pieds qui les distingue. Ceux-ci sont inégaux, et c'est de là que vient leur nom dans la langue des Incas : *chulla*, inégal, et *chaqui*, pied. L'un de leurs pieds pointe vers l'avant, l'autre vers l'arrière. Et dans leurs pieds résident la clé de leur secret, l'énigme de leur existence et le mystère de leur relation avec les humains.

Bien souvent, des hommes ou des femmes marchant dans la forêt ou le long d'un ruisseau trouvent les traces d'un pied qui semble avoir pris une direction. S'ils sont perdus, ils peuvent suivre ces empreintes – qui ne mènent nulle part ; mais il peut aussi arriver qu'ils les suivent en sens inverse, et qu'ils se retrouvent au point d'où ils étaient partis. Alors, hommes et femmes, en suivant ces traces, vont et viennent dans un aller-retour sans fin, tournant en rond, circulant comme le temps et la vie dans la forêt, sans commencement ni fin.

Le *chullachaqui* a bon caractère, il aime jouer et c'est un être souriant. Il adore les enfants. Lorsque ceux-ci restent seuls parce que leurs parents sont partis aux champs, à la pêche ou à la chasse, il s'approche et joue avec eux. Pour ne pas les effrayer avec sa grosse tête et ses pieds différents, il se transforme en père, en mère, en frère, en sœur, en oncle ou en ami²⁰.

20. Roger Rumrill, *Amazonía mágica: antología narrativa* [Amazonie magique : anthologie narrative], Lima, Chiprapaq, 2000, p. 57.

Enfin, dans l'ouvrage de César Calvo, le recours au personnage s'articule au projet auctorial et au style de l'écrivain plus qu'à une simple restitution. On se concentrera pour la fin de ce travail, en *close reading*, sur trois courts extraits et sur la manière d'insérer ce personnage dans la trame. En effet, Calvo, après avoir rappelé avec élégance les pouvoirs du personnage, insiste à travers lui sur l'idée de la transmutation et instaure une tension dramatique :

Selon notre guide, le *chullachaqui* rôdait autour de nous, le démon des forêts, cherchant à nous surprendre cette nuit-là. Peut-être que l'âme maudite, l'âme solitaire, s'était glissée dans notre sommeil ; peut-être avait-elle marché en nous, de ses pas trompeurs, déguisée en humain, sans jamais parvenir à dissimuler son pied droit – celui qui laisse des traces impossibles, difformes, comme une griffe de tigre ou un sabot de cerf maléfique²¹...

De plus, il est plus précis que la plupart des autres sources, car il mentionne l'existence de deux *chullachaquis* et complexifie la documentation sur ce personnage, qui peut en venir à perdre l'une de ses caractéristiques essentielles :

Le *chullachaqui* créé pour porter le mal – répète don Juan Tuesta –, là-bas, lors d'une lointaine nuit éveillée sur l'île Muyuy, ce *chullachaqui*, valet du Malin, on peut le reconnaître à l'empreinte qu'il laisse avec son pied droit : celle d'un tigre ou d'un cerf, même s'il prend l'apparence de l'un de nos amis. L'autre *chullachaqui*, en revanche, est une tromperie qui sert la vérité, une personne du bien, et nul ne peut le distinguer : ses pieds sont parfaits, il est parfait en tout, humainement humain²².

Le *chullachaqui* s'apparente finalement à une coquille, une enveloppe, et il faudrait alors ajouter un troisième axe, une troisième dimension au schéma de Ricœur précédemment étudié, qui irait de

21. César Calvo, *op. cit.*, p. 76.

22. *Ibid.*, p. 168.

l'immatériel à la matérialisation, donnant ainsi plus ou moins de substance à l'image mentale de l'imaginaire :

Un *chullachaqui* n'est plus une personne – poursuit Ruth Cárdenas –, un *chullachaqui*, par exemple Aroldo, est une apparence de personne, c'est comme un être sans identité, un récipient vide que les sorciers remplissent à leur guise en lui donnant l'apparence des corps qu'ils veulent, des corps avec lesquels ils souhaitent tromper. À l'intérieur de ce « personne » qu'est le *chullachaqui*, et qui pourtant possède de grands pouvoirs, ils mettent les personnes qu'ils veulent nous faire croire réelles²³.

En synthèse, au lieu de se servir du texte comme prétexte à figer une histoire, pour transposer à l'écrit un récit recensé d'une parole transmise à l'oral, César Calvo part d'une logique autre, celle du récit de la forêt ; et plutôt que de tisser autour des axes syntagmatiques et paradigmatiques, il donne à lire un réseau d'impressions, de cheminements matériels et immatériels, déconstruisant et reconstruisant à l'envi les figures connues. Le renversement final, accentué par la présence de photographies venant « donner image » aux personnages ébauchés dans le texte, en confirme la valeur d'archive, mais une archive qui manie les ressources du littéraire pour en faire un objet de lecture.



Finalement, comment archiver ce qui semble inarchivable ? Entre diabolin malicieux, gardien écologique, souffle migrant d'un être vivant à un autre, l'exemple du *chullachaqui* montre bien cette difficulté de fixation. Et cette plasticité révèle la nature même des récits amazoniens : ils vivent, mutent, résistent aux catégorisations. C'est donc une tâche malaisée que de rendre compte des archives multiples que présente le territoire, si l'on entend par « archive » un texte édité, imprimé et publié. Les textes que nous avons étudiés ne conservent

23. *Ibid.*, p. 197.

pas les mythes : ils les transforment. Chaque passage de l'oral à l'écrit génère une nouvelle version, chaque auteur réinvente la tradition. Ce qu'il est intéressant d'étudier, ce sont ces textes-expériences, ou textes-ponts, témoignages qui ont recours au littéraire et à la fiction pour s'essayer à d'autres moyens d'expression, en serpentant entre les diverses stratégies d'écriture formelle possibles, comme la confusion des personnages, les vides du texte et ses ambiguïtés, les descriptions, les structures à rebours... autant de transmutations du réel par le langage. L'archive amazonienne n'est donc pas un dépôt figé mais un processus créatif permanent. Alors, cette archive, un fragment arraché à la forêt, trouve une voix dans le texte : tantôt écho des récits oraux, tantôt recreation, cette voix prend forme au fil des pages et contribue à son tour à la conservation des images mentales partagées et des figures de l'Amazonie. Demeurera cependant une question : qui peut légitimement porter cette voix ? Peut-être celui qui saura continuer à faire vivre la « pensée magique » par ses propres expérimentations littéraires, sans la dénaturer.

Audrey Louyer
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France