

l'art poétique quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala

Jean-Philippe HUSSON

Tenter de coller une étiquette sur l'ouvrage magistral du chroniqueur indigène péruvien Felipe Waman Puma (GUAMAN POMA) de AYALA n'est pas chose facile. Sans équivalent dans l'histoire de la littérature, *El primer nueva corónica y buen gobierno*¹ - C'est son titre - pourrait être classé dans bien des genres ; il est tout à la fois un témoignage sur l'histoire et la mythologie andines, une enquête ethnographique, une oeuvre d'art - ses quatre cents dessins, curieux mélange de réalisme et de candeur, ont maintenant acquis une notoriété mondiale -, une analyse sociologique du Pérou colonial, un cahier de doléances dénonçant le drame de la condition indigène, un pamphlet politique, un récit autobiographique... Il est aussi un important recueil de textes en langue quechua, dont l'ensemble, très limité au regard des douze cents pages du manuscrit, n'en constitue pas moins en valeur absolue l'un des corpus quechuas les plus notables de la période qui suit la conquête. Parmi ces textes quechuas, les poèmes occupent une place à part, tant par leur valeur littéraire que par le lien qui les unit à la tradition préhispanique. C'est sur eux, et plus particulièrement sur les procédés qui président à leur création, que nous concentrerons notre attention.

I. Poèmes, fêtes ou chants et danses ?

Mais peut-être le terme de "poème" mérite-t-il quelques explications. Lorsque le chroniqueur, mentionnant l'existence de poètes dans le Pérou

¹ Le manuscrit, découvert en 1908 dans les archives de la bibliothèque Royale de Copenhague, a vraisemblablement été achevé en 1615 par son auteur.

précolombien, les compare à Jules César et Pompée²(!), nous sommes en droit de douter qu'il ait eu conscience de nous transmettre des "poèmes" quechuas. D'ailleurs, il ne désigne jamais ainsi les textes qui nous intéressent dans cette étude : sous sa plume, il n'est question que de *fiestas*, *danzas*, *bailes*, *regocijos*, *canciones*, etc., comme l'indique le titre du chapitre consacré à l'art lyrique au temps des Inka "CAPITVLO PRIMERO DE LAS FIESTAS PASQVAS y dansas taquies de los yngas..."³. Le fait que trois mots castillans soient nécessaires pour tenter de restituer la valeur du terme quechua *taki* prouve à quel point le sens de celui-ci est complexe : son existence ne saurait être dissociée d'une double fonction ludique (*fiestas*) et magico-religieuse (*pascuas*) et, par ailleurs, les éléments musicaux et chorégraphiques (*danzas*) y jouent un rôle essentiel.

Ces divers aspects sont parfois évoqués par Waman Puma avec un grand luxe de détails. Le chroniqueur ne manque pas en effet de nous renseigner, par le texte et par l'image, sur la composition de telle ou telle danse, sur les instruments qui accompagnaient les exécutants, ou encore sur les costumes revêtus par ceux-ci. Le dessin de la page 322, par exemple, représente une figure caractéristique d'une danse de l'Antisuyu. Celui de la page 320 a pour thème une autre danse, le *wawku*. Un extrait du chant qui l'accompagne apparaît au *verso* : il y est question de deux cervidés andins, le *taruka* et le *lluychu*. Or, la scène montre les hommes en train de souffler dans les crânes de ces animaux, alors que les femmes frappent sur un tambourin. Waman Puma reste plus discret sur les éléments proprement mélodiques, faute bien sûr de connaître une notation adéquate. Néanmoins, il essaye parfois de nous suggérer les rythmes sur lesquels sont exécutées les danses indigènes. C'est ce qu'il fait notamment avant de nous livrer un extrait d'un chant épique appelé *hatun taki*, "ayauaya ayaua .ayauaya ayauaya - al son desto cantã hatun taqui..."⁴, et aussi lorsqu'il évoque les chants de l'Antisuyu, dont la langue lui est visiblement inconnue :

"cantan y baylan los antis y chunchos dici asi - caya caya. cayaya caya - caya caya - cayaya caya. cayaya caya. al son desto cantan y dansan y hablan lo que quiere en su lengua..."⁵

² "de como eran filosofos y astrologos gramaticos *puetas* con su poco sauer cin letra nenguna que fue mucho para yn[di]o ser ponpelio julio zezar"(p. 68).

³ p. 315. Le chapitre s'étend jusqu'à la page 328.

⁴ p. 321.

⁵ p. 323.

Peut-on dans ces conditions parler de poésie ? Nous pensons malgré tout que oui car, dans leur grande majorité, les textes quechuas de *Nueva corónica* que Waman Puma qualifie de "chants" ou de "dances" se distinguent des autres par leur composition particulière, faisant appel à un certain nombre de procédés stylistiques nettement identifiables, et dont l'essence poétique est indéniable. Les plus caractéristiques d'entre eux ont en commun de viser à l'obtention d'un effet de parallélisme, par l'intermédiaire notamment de ce que nous appellerons des *doublets sémantiques*, couples de termes homologues liés par une affinité de sens. C'est à cette création poétique, dont l'origine indigène est indiscutable, que nous allons nous intéresser ; en appelant "poèmes" les textes dans la construction desquels elle peut être mise en évidence, nous voulons marquer que nous les envisageons d'abord sous l'angle de leur élaboration littéraire.

Ces textes, nous les trouvons principalement dans le chapitre *Fiestas, pascuas y danzas...*, bien que plusieurs d'entre eux, et non des moindres, figurent dans d'autres chapitres de la chronique. Leurs thèmes sont variés et touchent aux aspects les plus divers - rites religieux, pratiques guerrières, travaux agraires, moeurs juridiques - de la vie indigène. Rien d'étonnant donc à ce que Waman Puma les emploie volontiers pour illustrer son exposé de la civilisation du Pérou précolombien.

A cette diversité des thèmes s'ajoute celle des genres nous avons mentionné plus haut le *hatun taki* et le *wawku*. Le *waqaylli* revêt une fonction propitiatoire : son but est d'émouvoir les divinités tutélaires pour obtenir d'elles la venue de la pluie⁶. Le *haylli* est, lui, un hymne triomphal. Il est présent sous deux formes distinctes dans *Nueva corónica* comme chant de travail, destiné à exalter l'ardeur à la tâche du paysan andin⁷ ; comme péan guerrier, galvanisant l'enthousiasme belliqueux des combattants⁸. La *qachwa* est encore différente ; le texte que nous en laisse le chroniqueur est assez leste, voire égrillard, et suggère une danse qui accorde une place importante au symbolisme sexuel⁹. Ce texte possède en outre la particularité, qu'il partage avec celui du *wawku*, de se

⁶ Quatre versions de ce chant figurent dans *Nueva corónica* elles présentent, en dépit de leurs différences, des similitudes évidentes pp. 190-191, 255, 285, et dans le calendrier agraire placé en fin du volume, à la page de texte consacrée au mois de novembre.

⁷ p. 319 et dans le calendrier agraire terminant le manuscrit, sur le dessin consacré au mois d'août.

⁸ p. 314. Le thème de ce chant est le châtement réservé aux *kuraka* qui se rebellaient contre le pouvoir impérial. Il n'est pas indifférent de savoir qu'un chant presque identique a été recueilli par le linguiste et folkloriste péruvien Farfán au cours d'un recensement de musique traditionnelle dans le département de Ancash (FARFAN [pseud. AYERBE], 1944, pp. 145-146).

⁹ p. 317.

présenter dans une langue où sont perceptibles des traits typiques des parlers "centraux", ancêtres des variétés actuelles constituant le groupe quechua¹⁰ ; la plupart des chants de *Nueva corónica* sont, eux, en "langue générale". Pourtant, certains aussi sont en langue aymará, tel le *wanka*¹¹ et ceux que Waman Puma attribue aux populations du Qollasuyu¹².

Le genre poétique préféré de Waman Puma est apparemment le *harawi*, car nous ne relevons pas moins de six pièces s'y rattachant dans son oeuvre. Mais, plus que leur quantité, c'est leur qualité qui les distingue parmi l'ensemble des poèmes quechuas de *Nueva corónica*, car certains sont d'une facture remarquable. Le chroniqueur définit le *harawi* comme une *canción lastimosa*¹³, autrement dit une plainte, et il faut reconnaître que, dans les exemples qu'il nous en donne, la souffrance n'est jamais absente. 'Elle peut être celle du vaincu, comme dans le beau poème que Waman Puma attribue à Atawallpa¹⁴, ou celle du criminel en proie au remords et au désespoir au fond de sa geôle¹⁵. Elle peut enfin être d'ordre sentimental : c'est le cas du *harawi* que nous allons étudier maintenant, celui qui ouvre le chapitre des *Fiestas, pascuas y danzas*. Nous l'avons choisi pour deux raisons : tout d'abord parce qu'il est le plus représentatif de l'art poétique quechua et des procédés qu'il met en oeuvre ensuite pour son degré de perfection qui en fait le poème le plus réussi de *Nueva corónica*¹⁶.

II. Transcription du *harawi* de Waman Puma

Nous reproduisons ci-après le texte du *harawi* de Waman Puma tel qu'il se présente dans sa chronique¹⁷. Nous en fournissons ensuite une transcription dans un système reflétant les caractéristiques phonologiques du parler quechua de l'auteur. L'élaboration de ce système est le résultat d'une analyse de sa graphie, portant aussi bien sur les mots castillans que sur les mots quechuas. En effet, Waman Puma perçoit la phonétique du castillan à travers le prisme déformant des habitudes articulatoires que lui impose la pratique du quechua. L'examen attentif de ses "erreurs", dans l'immense *corpus* que constitue son

¹⁰ On relève notamment dans la *qachwa* plusieurs occurrences du grammème *-ma-* caractéristique de la 'première personne objet' dans les variétés quechua 1, et dans le *wawku* deux occurrences du progressif *-yka-*, de même origine.

¹¹ p.317.

¹² pp. 325 et 327.

¹³ p. 319.

¹⁴ p. 388.

¹⁵ Ce thème est le plus fréquent, puisqu'il est celui de trois *harawi* de *Nueva corónica* (pp. 302, 304 et 319).

¹⁶ p. 317.

¹⁷ L'édition à laquelle nous nous sommes référés est le fac-similé réalisé grâce aux efforts de Paul RIVET : GUAMAN POMA de AYALA, 1968.

oeuvre, permet de discerner les oppositions qui sont pertinentes dans sa langue de celles qui ne le sont pas ; on aboutit donc à la connaissance de la structure phonologique de la variété de quechua qu'il utilise. Voici à quelles conclusions nous a mené cette analyse :

1. occlusives

Elles constituent la série suivante :

/p/ /t/ /k/ /q/

L'opposition k/q est attestée par le *c* double par lequel Waman Puma transcrit parfois l'uvulaire dans certains termes où celle-ci précède le phonème /ɾ/. Ainsi, dans le terme *waqra* ('corne'), qui apparaît à deux reprises à la même page comme constituant d'un anthroponyme indigène, sous les formes "guacra" et "guaccra"¹⁸. Cette seconde variante n'a pas pour objet de noter de façon spécifique l'uvulaire, que l'auteur transcrit systématiquement par un *c* simple en d'autres contextes : elle est plutôt destinée à rendre compte du surcroît d'énergie articulatoire nécessaire à la prononciation du groupe *-qr* mais, ce faisant, elle établit l'existence du phonème /q/ dans le parler de Waman Puma.

Non seulement les occlusives de la série ci-dessus ne connaissent pas d'opposition sourde/sonore, mais il ne semble même pas se produire de sonorisation après nasale, contrairement à ce que laisseraient penser des graphies comme "tanbo", "condesuyo" ou "ynga", extrêmement fréquentes dans *Nueva corónica*. De telles graphies concernent en effet les termes quechuas les plus usuels, ceux qui ont été incorporés d'emblée au lexique du castillan péruvien. Il est significatif que les termes relativement peu usités comportent généralement les lettres transcrivant un phonème sourd en castillan, comme d'ailleurs les termes, même très courants, relevés dans les textes quechuas de *Nueva corónica*.

2. affriquées

En toute rigueur, les signes *ch* pourraient représenter aussi bien l'affriquée palatale /č/ que l'affriquée rétroflexe /ç/. La présence dans *Nueva corónica* des mots "atra anaco"¹⁹ désignant un vêtement indigène, et dans lesquels nous reconnaissons les termes *aq̄ca* ('fente', 'ouverture'), attesté dans le

¹⁸ p. 434. Nous retrouvons "guaccra" à la page suivante.

¹⁹ p. 77.

parler *wanka* contemporain²⁰, et *anaku* (variété de tunique), nous prouve que Waman Puma réservait les signes *tr* pour noter la rétroflexe. Partant, il est raisonnable de penser que lorsqu'il écrit *ch*, ces lettres correspondent exclusivement à l'affriquée palatale.

3. sifflantes et chuintantes

La présence de signes *x*, *j* et *g* (devant *e* et *i*) dans un petit nombre (quelques unités) de mots quechuas figurant dans *Nueva corónica* conduirait à penser que ces signes ont pour objet de transcrire le son chuintant [ʃ], puisque telle était leur valeur en castillan à l'époque de Waman Puma. Mais les fluctuations observables dans la graphie des mêmes termes contredisent cette interprétation : l'opposition *s/š* n'était vraisemblablement pas phonologiquement pertinente dans la langue du chroniqueur, les notations *s*, *z*, *x*, *j*, plus *c* et *g* lorsqu'elles précèdent *e* ou *i*, transcrivant un phonème unique fondamentalement sifflant /s/.

4. aspiration

Le signe *h* présent à l'initiale de divers termes quechuas de *Nueva corónica* coïncide, dans les termes homologues de la plupart des parlars quechuas, avec une "aspiration", c'est-à-dire une fricative glottale.

5. nasales

Le signe *m* correspond systématiquement au phonème bilabial nasal /m/. En ce qui concerne le signe *n*, le chroniqueur ne l'affecte que très rarement de la tilde, en laquelle il ne voit manifestement qu'une convention graphique dépourvue de signification phonétique : *ñ* ne figure que dans quelques très rares mots castillans (*año*, *señor*) et dans un seul mot quechua, "año", désignant un tubercule andin²¹, sous l'influence évidente du terme castillan approximativement homophone. L'emploi occasionnel des lettres *ni* pour transcrire un son palatal en castillan tend à prouver que la langue de Waman Puma a subi un phénomène de dépalatalisation, réduisant l'opposition entre /n/ et /ñ/ au profit du premier de ces phonèmes²². Une preuve supplémentaire est constituée par la graphie "cino" qui, dans les textes quechuas, et notamment

²⁰ CERRON-PAIAMINO, 1976. L'uvulaire n'est pas prononcée dans la plupart des parlars du groupe *wanka*.

²¹ p. 69.

²² Exemple : "companionero", p. 718.

dans celui que nous allons étudier, se substitue systématiquement à l'orthographe *señor*.

L'opposition entre /m/ et /n/, en revanche, semble être vivante en presque toutes les positions, n'étant neutralisée en finale de syllabe que devant une bilabiale.

6. latérales et vibrantes

Diverses hésitations mettant en cause les signes *l*, *ll*, et *r* sont perceptibles dans la graphie des termes tant castillans que quechuas de *Nueva corónica* ; elles se regroupent en deux séries de phénomènes :

- confusions entre *l* et *ll*
- confusions entre *l* et *r*

Ces confusions nous font conclure à l'inexistence, dans la langue de Waman Puma, d'un phonème latéral alvéolaire /l/. Seuls sont présents les phonèmes- /r/ et /ll/, transcrits en général par *r* et *ll* respectivement, mais parfois aussi, pour l'un comme pour l'autre, par *l*.

7. semi-consonnes

La semi-consonne /w/ est généralement rendue par le signe *u*, l'hispanisme *gua* étant néanmoins très utilisé pour transcrire le groupe /wa/, du moins dans les termes quechuas isolés : sa fréquence, en effet, décroît très sensiblement dans ceux qui figurent au sein des textes quechuas.

La semi-consonne /y/ est, elle, systématiquement notée *y* excepté dans les mots écrits en majuscules, où la lettre *I* représente à la fois /i/ et /y/.

Le tableau de la page suivante établit la correspondance entre les signes employés par le chroniqueur et les phonèmes consonnes existant dans son parler.

En ce qui concerne le système vocalique, il ne diffère pas de celui des autres variétés de quechua :

u	i
noté <i>u, o</i>	noté <i>i, y, e</i>
	a
	noté <i>a</i>

CONSONNES

point mode	bilabiales	alvéolaires	palatales	vélaires	uvulaires	glottales
occlusives	p noté p, b	t noté t, d		k noté c, g*, qu, gu**	q noté c, g*, qu, gu** cc****	
affriquées			ch noté ch*****			
fricatives		s noté c, g** s, z, j, x				h noté h
nasales	m noté m, ~	n noté n, ~				
latérales			ll noté ll, parfois l			
vibrantes		r noté r, parfois l				
semi- consonnes	w noté u, gu*****		y noté y, I majuscule			

* devant *a, o, u*.

** devant *e* et *i*.

*** devant *r* uniquement (irrégulier).

**** affriquée rétroflexe *ç* transcrits *tr* dans un terme attesté dans le parler *wanka* actuel.

***** dans le groupe *gua*, rare en contexte quechua.

La transcription que nous allons donner fera apparaître une division en morphèmes séparés par des tirets (-). Les lexèmes seront glosés par leur traduction française (en lettres droites), les grammèmes par le terme définissant la catégorie grammaticale qu'ils incarnent (en italiques). Le signe + indiquera une ancienne division morphématique, figée par lexicalisation.

Les morphèmes grammaticaux qui apparaissent dans le *harawi* de Waman Puma sont les suivants :

grammèmes nominaux

- désinences casuelles : **-ta** accusatif **-man** directionnel
 -wan sociatif **-pi** locatif **-paq** datif
- suffixes possessifs : **-y** 1ère pers. **-yki** 2ème pers. **-n** 3ème pers.

-nchik réunion 1ère + 2ème personnes

(un **-ni-** d'euphonie s'intercale entre la racine nominale et le possessif si la première se termine en consonne)

- modificateurs nominaux : **-y** et **-chu** emphase poétique **-yuq** possesseur

grammèmes verbaux

- désinences pronomino-temporelles :

-ni	1ère personne	-sun	futur réunion 1ère + 2ème personnes
-nki	2ème personne	-man	conditionnel
-n	3ème personne	-y	impératif
-wanchik	1ère + 2ème personnes objet		
-wasun	1ère + 2ème personnes objet futur		
-yki	1ère personne sujet, 2ème personne objet		

- modificateurs verbaux :

-ykacha	fréquentatif
-yku	centripète
-ri	inchoatif

- nominalisateurs :

-spa	subordonateur sujet unique
-q	agentif / fréquentatif
-pti	subordonateur sujets distincts
-y	infinitif

grammèmes ambivalents

-qa	top calisateur/formulation de l'hypothèse		
-m	assertif	-chu	interrogatif/négatif
-pas	additif	-taq	contrastif
-lla	limitatif, affectif	-puni	assurance absolue

texte de Waman Puma

"haray harau - acoyraquicho - coya .
raquiriuanchic - tiyoyraquicho nusta .
raquiriuanchic - ciellallay.chinchircoma
captiquicho - umallaypi . sonco rurollaypi
apaycachayquiman - unoy rirpo . llullam
canqui - yacuy rirpo . pallcom canqui -
maytac . zallayuan - caynayconicho - chay .
palleo . mamayquim . uanoypac . raduicninchicca
chay auca yayayquim . uacchaeninchicca
ychapas - coya . capac apo dios niptinca .
uaquitac . tincuson . diostac . tinquiuason .

chay asic nauiquita yuyaripa . utinipini . chay
 puellac . nauiquita yuyaripa . oncoymanchayani .
 chicalla ynca . chicalla cino . uacay . niclla
 uaytac . suncoyoccho tianqui . yacuytam yacta .
 uacaspas . cantut patapi . zapi uaycopi . suyayq̃[ue] .
 cicllallay"

transcription et glose

haray , **harawi**
interjection (désespoir) *annonce du genre* ("ouverture")²³

aqu+y+ raki -chu , quya, raki - ri - wanchik
 sable division, *emphase* reine séparer *inchoatif* 1°+2° pers. objet
 innombrable séparation *poétique*
 malheur individuel

'le malheur²⁴ se met à nous séparer, reine'

tiyu+y+ raki -chu , nusta, raki - ri - wanchik
 sable division, *emphase* reine séparer *inchoatif* 1°+2° pers. objet
 innombrable séparation *poétique*
 malheur individuel

'l'infortune²⁴ se met à nous séparer, princesse'

siklla -lla- y, chinchirkuma ka - pti -[y]ki - chu,
 1) fleur de *limit. poss.1°p.* fleur de couleur être *subord. poss.2° pers. emphase*
 couleur bleue jaune utilisée *sujets poétique*
 2) jolie femme comme parure *distincts*

uma -lla -y -pi, sunqu ruru -lla -y -pi
 tête *limit. poss.1°p. locat.* coeur, fruit, *limit. poss.1° locat.*
 mémoire noyau>centre

apa+ykacha- yki - man
 porter *fréquent* 1°p.suj. 2°obj. *conditionnel*
 emporter avec soi

'si tu étais, ma belle, fleur de *Chinchirkuma*, je te porterais comme parure sur ma tête, je te garderais au plus profond de mes pensées'.²⁵

²³ L'existence d'une telle "ouverture", nous le verrons, est un trait caractéristique de plusieurs genres poétiques quechuas. En ce qui concerne l'interjection **haray**, nous la retrouvons sous la forme **aray** dans le dictionnaire de HOLGUIN, qui en donne la définition suivante "Aray, o, yk, o, yk (dize). O noramala, o mal hayas. Es muestra de la yra" (GONÇALEZ HOLGUIN, 1952). Cette définition ne reflète pas le sens de l'interjection présente dans le poème de Waman Puma, d'où la haine est absente, et qui exprime plutôt l'impuissance devant le malheur.

²⁴ Les termes **aquyraki** et **tiuyraki**, que nous avons traduits respectivement par 'malheur' et 'infortune', seront explicités par la suite.

²⁵ Cette séquence présente une difficulté particulière : clichés, métaphores, jeux de mots poétiques y abondent, requérant une étude spécifique. Nous l'aborderons à la fin de ce travail.

unu y rirpu llulla- m ka-nki
 eau emphase miroir mensonger, assertif être 2°p.
 (Cuzco) poétique >reflet illusoire

'[pareille au] reflet des eaux, tu es illusion'

yaku -y rirpu pallqu- m ka-nki
 eau *emphase* miroir trompeur *assertif* être 2°p.
 (langue *poétique* >reflet
 générale) (métonymie)

'[pareille au] reflet des ondes, tu es apparence'

may -taq salla -y wan qayna -yku -ni-chu ?
lexème contrastif l'être aimé *poss.1°p. sociatif* se reposer *centripète 1°p emphase*
inter- en chemin *poétique*
rogatif(lieux) et se réjouir

'où donc ai-je joui du repos auprès de ma bien-aimée ?'²⁶

chay pallqu mama -yki m -wanu -y -paq raki -q -ni-nchik-qa
démonstr. trompeur mère *poss.2°p.assert.* mourir inf. datif séparer *agentif euph.poss.topic.*
 1°+2°p.

'celle qui nous sépare pour (nous faire) mourir, c'est ta mère, cette perfide'

chay awqa yaya -yki -m wakcha -q -ni-nchik-qa
démonstr. traître père *poss.2°p assert.* rendre orphelin *agentif euph.poss.topic.* 1°+2°p.

'celui qui nous rend orphelin (l'un de l'autre)²⁷, c'est ton père, ce fourbe'

icha+pas, quya, qapaq apu Dios ni -pti -n -qa
 ou *additif* reine puissant seigneur dire *subord.* 3°p. *topic.*
 peut-être >décider *sujets distincts* >*hypothèse*

waki -taq tinku -sun, Dios -taq tinki -wasun
 ensemble de *contrast.* rencontrer *futur* *contrast.* rassembler 2 ou *futur* 1°+2°p. *objet*
 2 éléments 1°+2°p plusieurs éléments

'mais peut-être, reine, si le tout-puissant seigneur Dieu l'ordonne, nous nous réunirons, Dieu nous rassemblera'²⁸

²⁶ Le terme *salla* apparaît dans cette définition tirée de Diego GONÇALEZ HOLGUIN "Sallalla o sallay. Los enamorados, o amancebados" (1952). La racine verbale *qayna-* figure dans cette autre définition du même auteur : "Kaynacuni. Descansar holgando algún día en el camino". *qayna-yku-* est sans doute de sens très voisin, bien que le grammème centripète *-yku-* y remplace le réflexif présent chez Holguín. *-yku-* spécifie toujours, dans *Nueva corónica*, un mouvement dirigé 'vers l'intérieur', le plus souvent dans un sens abstrait (exemple *riku-yku-* 'voir en pensées', p. 319) ; *qayna-yku-* aurait donc le sens de 'jouir du repos de l'esprit'.

²⁷ Le terme *wakcha-q-ni-nchik-qa*, où l'on reconnaît *wakcha* (à la fois 'orphelin' et 'pauvre') a en général été interprété 'celui qui nous plonge dans la misère'. Le thème du *harawi*, qui est celui de la séparation des amants, et le parallélisme entre les racines verbales *wakcha-* et *raki-* nous poussent à attribuer à la première le sens de 'séparer deux êtres' (rendre orphelin de quelqu'un).

²⁸ Le rôle du topicalisateur *-qa* dans la formulation de l'hypothèse est attesté par GONÇALEZ HOLGUIN, 1607, fol. 132 *recto*.

chay asi-q nawi-[y]ki -ta yuya-ri -spa, uti -ni-puni²⁹
démonstr. rire agentif oeil *poss.2°p. accus.* penser *inchoatif subord.* être hébété *1°p. assurance*
subj. unique *absolue*

'chaque fois que je me mets à penser à tes yeux rieurs, je reste hébété'

chay puklla -q nawi-[y]ki -ta yuya -ri -spa,
démonstr. jouer agentif oeil *poss.2°p. accus.* penser *inchoatif subord.*
 sujet unique

unqu -y -man chaya -ni
être malade infinitif. directionnel arriver *1°p.*
 tomber malade

'quand je me mets à penser à tes yeux espiègles, je sombre dans l'abattement'³⁰

chika-lla, inka, chika-lla, señor, "waqa -y" ni -q -lla, wayta -q
autant limit *autant limit* pleurer *impér. dire agentif limit.* nager *agentif*
'cela suffit' *'cela suffit'* *fréquentatif* *fréquentatif*

'il suffit, *Inka*, il suffit, seigneur, (qu'elle ne fasse) que nager et me dire de pleurer'³¹

sunqu -yuq -chu, tiya -nki ?
 coeur *possesseur interrog.* rester *2°pers.*

't'en souvient-il encore?'³²

yaku -y -ta -m yakta waqa -spa, qantut pata -pi,
 eau *emphase accusatif assert.* 'en vain' pleurer *subord.* fleur terrasse *locatif*
poétique *subj. unique* andine

sapi wayqu -pi, suya -yki, siklla -lla -y
 1)racine vallée *locatif* attendre *1°p. subj.* 1) fleur de *limit. poss. 1°p.*
 2)rivière ravin *2°p. obj.* couleur bleue (*affectif*)
 près de Cuzco 2) jolie femme

'en versant vainement³³ des flots de larmes, à *Qantut Pata* ('la terrasse aux *qantut*') et dans la vallée de la rivière *Saphi*, je t'attends, ma belle'³⁴

²⁹ Le grammème d' 'assurance absolue' **-puni** exprime le caractère inéluctable d'une action ou d'un état. Nous avons choisi de rendre cette valeur en français par une tournure itérative.

³⁰ La séquence **unqu-y-man chaya-ni** ('je tombe malade') ne pose aucun problème de compréhension. Toutefois, l'emploi du verbe **chaya-**, dont le sens habituel est 'arriver', 'parvenir à destination', surprend car il ne semble pas avoir subsisté dans la langue actuelle. Mais la consultation de Diego GONÇALEZ HOLGUIN ("Oncco manchayani, oncco huanmi. Caer enfermo, o estarlo", 1952) et du manuscrit quechua de Huarochiri ("Mana onccoymán chayasac" signifiant littéralement "je ne tomberai pas malade", TAYLOR (ed.), 1980, p. 118) nous montre que l'expression *onqoy-man chaya-* était une lexie figée à l'époque de Waman Puma.

³¹ Le sens de cette séquence, pour laquelle notre interprétation diverge des traductions antérieures, sera analysé plus loin.

³² Le terme *sonqo*, traditionnellement assimilé à 'coeur', est en réalité l'objet d'une riche polysémie (voir plus loin). Comme pour l'occurrence précédente de ce terme, c'est le sens de 'mémoire' qui nous paraît le plus approprié au contexte.

III. Signification du poème

Ce pur joyau de la poésie quechua appelle des commentaires de tous ordres. Nous ne nous attarderons pas sur sa valeur esthétique ; elle n'a guère besoin d'être soulignée, non plus que la beauté et l'intensité des sentiments qui s'y expriment. On relèvera que ces sentiments gardent une grande dignité dans leur pathétique ; l'amant malheureux reste serein, refusant de s'attendrir avec complaisance sur sa douleur. Il est pourtant sujet aux effets de la passion, qui sont évoqués avec un réel souci de la vérité psychologique : nous le voyons tour à tour en proie à la révolte (**chika-lla Inka!**), à la résignation (**yaku-y-ta-m yakta waqa-spa**), à l'hébétude (**uti-ni-puni**) et à la langueur (**unqu-y-man draya-ni**). Le plus remarquable, et le plus surprenant par sa modernité, est sans doute l'expression d'une certaine angoisse existentielle, liée à l'effacement de la frontière entre rêve et réalité : les séquences **unu-y rirpu llulla-m ka-nki** et **yaku-y rirpu pallqu-m ka-nki** évoquent l'impossibilité de se fier à une réalité immuable. Les pensées du jeune homme semblent se brouiller, comme si le miroir liquide auquel fait allusion le poète était agité par quelque brise soudaine.

Les termes **aquyraki** et **tiyuyraki** sont les mots-clés du poème. Leur signification dans celui-ci est indissociable de leur emploi conjoint, lui-même à mettre en relation avec le parallélisme des processus ayant abouti à leur formation. Le dictionnaire de Holguín rend bien compte de ce parallélisme ; à l'origine sont les termes **aqo** et **t'iyu** qui, tous deux, désignent le sable :

"Acco, o ttiu. La arena."

"Accoy, ttiuy. Cosa innumerable."

"Accoyraqui, ttiuyraqui Infortunio grande calamidad, aduersidad, desgracia particular de alguno, como Pachacuti, es infortunio general de muchos. Chhusarihuascayqui, o haqueta muhuascayqui ñocapakmi hatunnin accoyraqui, ttiuyraqui casca. Tu

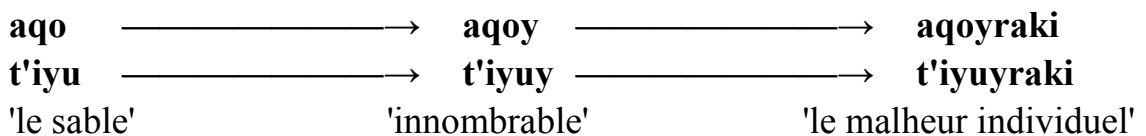
³³ Le terme écrit "yacta" par Waman Puma n'a pas été traduit par les auteurs des diverses interprétations du *harawi*. Ce mot n'apparaît effectivement dans aucune source classique ou contemporaine. Nous le rapprochons cependant du terme *yapta*, attesté par le dictionnaire I.E.P. du parler *wanka* avec la définition suivante "en vano, apenas"(CERRON-PALOMINO, *op.cit.*) Le premier sens de cet adverbe coïncide parfaitement avec le contexte du poème ('en versant *vainement* des flots de larmes,...'). Il n'en reste pas moins que la présence d'un trait aussi typique du groupe quechua 1 ne laisse pas d'étonner. Elle concorde mal avec la langue dans laquelle est écrit le *harawi* et qui, hormis ce point, ne se distingue en rien de la langue générale. Elle est surtout contradictoire avec une autre caractéristique du poème, son origine indiscutablement "cuzquénienne", que nous allons bientôt évoquer. Nous l'interprétons comme la marque d'une intervention personnelle, non du chroniqueur --celui-ci s'exprime spontanément dans une variété de la langue générale-- mais de son informateur. La transcription du terme noté "yacta" est rendue problématique par l'absence de source le mentionnant tel quel. Toutefois, le rapprochement avec l'adverbe *wanka yapta* nous incite à opter, entre ***yakta** et ***yaqta**, pour la première de ces formes, celle qui comporte la consonne dont le point d'articulation est le plus proche de celui de /p/.

³⁴ Autre séquence présentant une difficulté de compréhension, et sur laquelle nous reviendrons.

ausencia, et dexarme y yrte, es para mi la mayor desgracia o infortunio. Huati samca, o Huañuy accoyraqui. Terrible, enorme desgracia"

Plusieurs points se dégagent de ces définitions pleines d'intérêt :

- il existe une opposition fondamentale entre d'une part **pachakuti**, la calamité qui s'abat sur la collectivité entière (catastrophe naturelle, épidémie, guerre désastreuse) et d'autre part, **aqoyraki** et **t'iyuyraki** qui, eux, expriment la détresse d'un individu.
- si **aqoyraki** et **t'iyuyraki** ne désignent pas forcément une infortune à caractère sentimental³⁵, ils sont tout de même étroitement liés au thème de l'amour malheureux et, plus particulièrement, à celui de la séparation. L'exemple choisi par Holguín pour illustrer sa définition est à cet égard révélateur, et rejoint l'étymologie des deux termes, dans lesquels apparaît clairement la racine **raki-** ('diviser', 'séparer'). **Aqoyraki** et **t'iyuyraki** appartiennent donc à un registre essentiellement lyrique.
- un parallélisme rigoureux est maintenu entre les dérivés respectifs de **aqo** et **t'iyu** ; le schéma qui a donné naissance à ces dérivés est le suivant :



S'il existe un lien sémantique évident entre l'objet 'sable' et le concept d'infini, justifiant ainsi sans difficulté le passage de **aqo/t'iyu** à **aqoy/t'iyuy**³⁶, en revanche le passage de **aqoy/t'iyuy** à **aqoyraki/t'iyuyraki** est beaucoup moins immédiat (peut-être suggère-t-il l'immensité du malheur de celui qui en est frappé). Mais précisément, parce que cette étape est artificielle, qu'elle est dépourvue de motivation sémantique flagrante, elle est l'expression d'une volonté de *création*. Tout aussi factice est le maintien de la synonymie entre les dérivés respectifs de **aqo** et **t'iyu**, maintien qui correspond, non certes à une nécessité interne de la langue, mais à la recherche d'un effet de parallélisme à caractère éminemment poétique.

Nous constaterons que ces deux propriétés caractéristiques du doublet *aqoyraki/t'iyuyraki* (appartenance à un registre lexical spécifique ; emploi en vue de l'obtention d'un effet de parallélisme) constituent les fondements de l'art

³⁵ Ils figurent dans le chapitre de *Nueva corónica* consacré aux croyances magiques des indigènes (p.282) et évoquent un événement funeste lié à l'apparition d'un signe prémonitoire.

³⁶ Encore que ce passage ne soit pas fondé sur un procédé de composition vivant en quechua. Nous rapprochons le **y** de **aqoy** et **t'iyuy** du grammème d'emphase poétique dont nous traiterons par la suite.

poétique dont le *harawi* de Waman Puma est l'illustration. Mais revenons au sens des termes qui composent ce doublet. Il semble bien qu'il corresponde à un thème essentiel de la tradition andine, puisque nous en relevons des traces dans d'autres oeuvres littéraires du Pérou colonial. Pour nous limiter à un seul exemple, que penser de ce court passage de Juan de Santa Cruz Pachakuti Yamki Sallqamaywa, l'autre chroniqueur indigène péruvien,

"En este tiempo abían hallado a vnos moços y moças que se amaban demaçiadamente, el qual, por el dicho ynga dizen que fue preguntado los dichos moço y moça, y los confesaron en acto público que no podía ser apartados"³⁷,

passage d'autant plus énigmatique qu'il apparaît totalement détaché de son contexte ? Nous y voyons pour notre part une allusion limpide à *l'aqoyraki* (évoqué ici de façon positive par l'impossibilité de se séparer), élément essentiel du *harawi* quechua.

On relèverait même dans le poème de Waman Puma, et notamment dans le fait qu'il comporte une mise en cause indirecte mais explicite de l'*Inka* - par les mots **chika-lla inka**, **chika-lla señor**, l'amant infortuné lui attribue nommément une part de responsabilité dans son malheur - des réminiscences du drame *Ollantay*³⁸, pièce maîtresse de la littérature quechua coloniale. Sans aller jusqu'à avancer l'hypothèse d'une filiation, toutes proportions gardées, entre les deux oeuvres, il importe néanmoins de nous rendre compte que le *harawi* de Waman Puma n'est pas situé en dehors de l'espace et du temps il évoque au contraire un cadre précis, celui du Cuzco préhispanique.

Plusieurs indices présents dans le texte du poème tendent en effet à attester une origine nettement cuzquénienne. L'un d'eux réside dans une séquence assez obscure, celle dont la graphie originale est "uacay nicllauaytac". Cette séquence a fait l'objet de diverses interprétations qui, toutes, nous semblent erronées. Leur défaut le plus courant est de ne faire aucun cas du *c* intercalé entre la racine verbale **ni-** et le limitatif **-lla-**, et de voir dans "nicllauaytac" un composé formé à partir d'un lexème unique. La présence du signe *c* est pourtant dépourvue de toute ambiguïté, et indique clairement l'existence d'un grammème intermédiaire, qui, en l'occurrence, ne peut être qu'une marque de l'agentif, autrement dit un nominalisateur. Le composé **ni-q-**

³⁷ SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI (SALCAMAYGUA), 1968, p. 289.

³⁸ Ce drame met en scène les aventures du général Ollanta qui, épris de la *ñust'a* Kusi Qoyllur, ose demander sa main à l'*Inka* Pachakuteq son père. Ayant essuyé du souverain un refus cinglant, il entre en rébellion ouverte contre lui et tient ses armées en échec dans la forteresse d'Ollantaytambo jusqu'à ce qu'une ruse permette aux troupes impériales de pénétrer dans la place forte. La fin est marquée par le pardon de l'*Inka* qui comble Ollanta d'honneurs et lui accorde de surcroît la main de Kusi Qoyllur.

Ila a donc le statut de déverbal et, en tant que tel, refuse toute adjonction de grammèmes spécifiquement verbaux comme les désinences pronomino-temporelles. Dans ces conditions, les lettres "ua" ne peuvent en aucun cas figurer le grammème de 'première personne objet' (-**ma**-), dont la présence à cette place serait rigoureusement agrammaticale. Nous proposons une autre solution, la seule compatible avec le respect des règles morphologiques de la langue quechua : le mot "nicllauaytac" transcrirait en réalité **ni-q-lla wayta-q**, c'est-à-dire un ensemble de deux déverbaux agentifs consécutifs, respectivement formés sur les lexèmes verbaux **ni-** ('dire') et **wayta-** ('nager'), et la séquence dans laquelle il prend place signifierait : 'il suffit, *Inka*, il suffit, seigneur, qu'elle ne fasse que nager et me dire de pleurer'.

316

Cette phrase peut paraître quelque peu sibylline. Son sens s'éclaire pourtant dès lors que l'on rapproche le poème de Waman Puma du dessin (reproduit ci-dessous) qui figure au recto dans le manuscrit³⁹. Qu'y voyons-nous en effet? Deux jeunes filles sont en train de se baigner dans l'eau d'une rivière, au pied d'une colline au versant escarpé. Assis sur le sommet de cette colline, deux joueurs de flûte tirent des sons de leur instrument. Représentées le doigt pointé vers les jeunes gens, les naïades semblent vouloir attirer leur attention et les interpeller. N'y a-t-il pas un lien évident entre cette scène et la phrase que nous tentons d'interpréter?



"Pleure", disent les jeunes filles à leurs soupirants. Sans doute désirent-elles les voir ainsi manifester leur flamme ; mais le verbe **waqa-** évoque également, pour un instrument de musique, le fait d'émettre un son⁴⁰. Le dessin est donc le reflet fidèle de l'expression "waqa-y" **ni-q-lla wayta-q**.

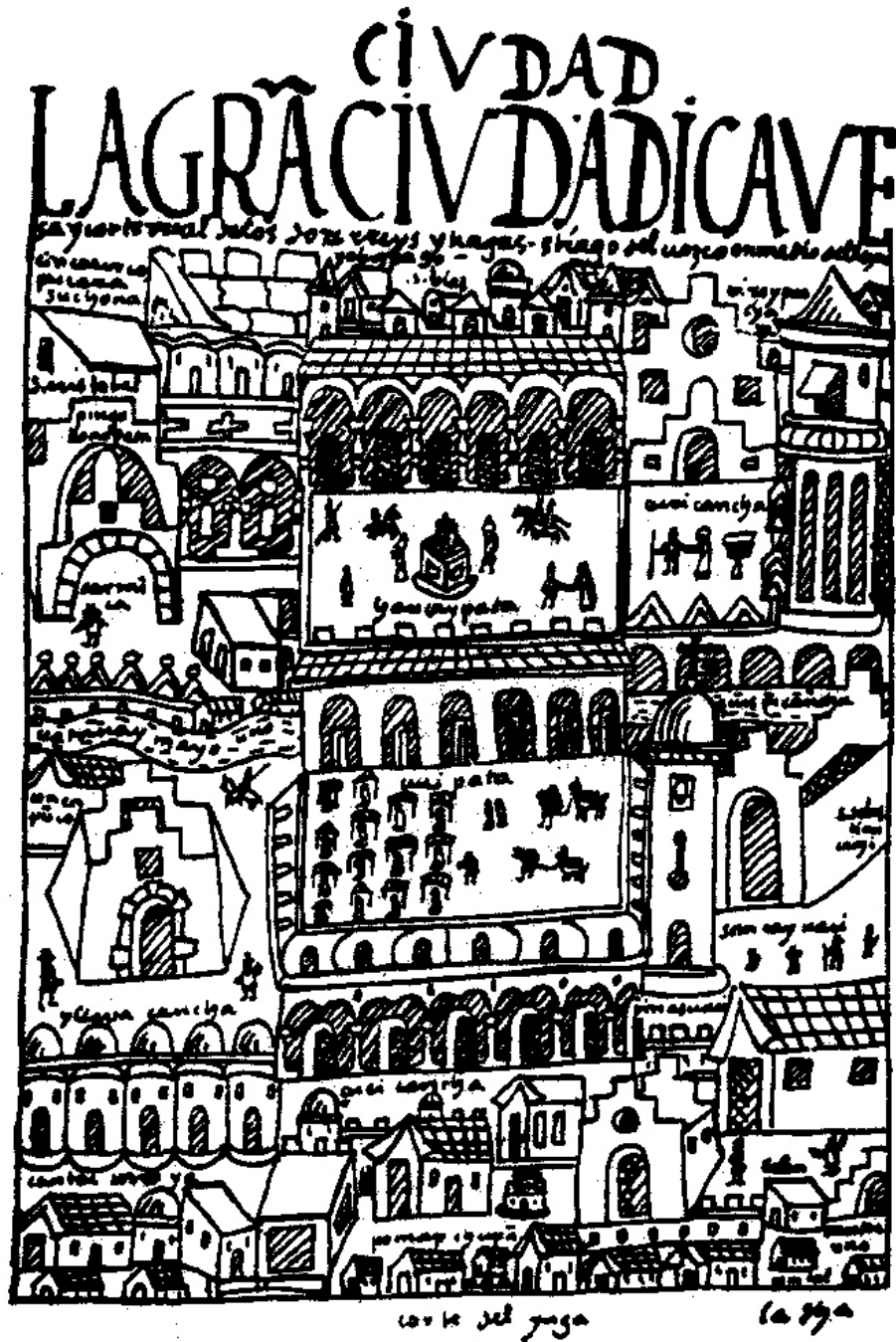
Il nous faut donc, même si aucun élément de la page 316 (titre, légende)-ne l'indique expressément, considérer le dessin qui y figure comme illustrant de

³⁹ p. 316.

⁴⁰ Ce qui apparaît à la consultation de diverses sources, tant classiques que contemporaines. Parmi les premières, Diego GONÇALEZ HOLGUIN (*op. cit.*) nous fournit ces définitions: "Huaccan. Sonar campana" et "Huaccachini. Hazerla sonar, o tañer". Au nombre des secondes, Jorge A. LIRA définit ainsi l'un des sens du verbe **waqa-**: "vibrar intensamente instrumentos músicos que se tañen" (LIRA, 1944).

façon spécifique le *harawi* de la page suivante. D'ailleurs, la falaise abrupte qui empêche les joueurs de flûte de rejoindre leurs bien-aimées n'est-elle pas le symbole même de cette 'séparation infinie' qu'est l'*aqoyraki* ?

1051



Cette correspondance étant maintenant établie, elle est susceptible de nous fournir d'importantes précisions sur l'origine du poème que nous a transmis Waman Puma. Nous remarquons en effet sur l'illustration une série de toponymes qui, tous, font référence au Cuzco préhispanique ; la plus grande partie apparaît également sur le "plan" du Cuzco colonial qui figure dans le chapitre *Ciudades y villas* (reproduit page suivante)⁴¹. Sur les ondulations de la rivière, nous observons les mots "uatanay mayo" (**watanay mayu** : rivière Watanay), nom du cours d'eau traversant la ville impériale. Sur la rivière également (dessin de la page 316), "uaca punco" (**waka punku**), présent à la page 1051 sous la forme "uaca pũco" ; **punku**, 'la porte' évoque ici, selon Garcilaso de la Vega, le lieu où le Watanay fait son entrée dans la cité⁴². Sur la plaine (p. 316), nous voyons écrits les noms "uiroy paccha", "collque machacuay" et "cantoc uno" Le second (**qullqi machaqway**, littéralement 'les couleuvres d'argent') est le seul que nous ne retrouvons pas sur le plan de Cuzco ; il n'en est pas moins attesté par le même Garcilaso comme étant le nom de deux conduites d'eau qui serpentaient dans la capitale des *Inka*⁴³. Sur la colline, enfin, nous relevons les désignations "cinca urco", "queancalla" et "pingollona pata" qui figurent également, à l'exception de la seconde, sur le plan de la page 1051. Nous rapprochons "cinca urco" (**sinqa urqu**) du terme **orqo-p senqa-n**, littéralement 'le nez de la colline' qui désigne une arête rocheuse⁴⁴: il s'agit effectivement d'une éminence située, comme Queancalla, dans le voisinage de Cuzco⁴⁵. "Pingollona pata" n'est pas moins intéressant, par son origine étymologique (**pinkullu-na pata** : 'la terrasse où l'on joue du *pinkullu*'⁴⁶) nous ramène au sujet du dessin et à sa fonction d'illustration du *harawi*. D'ailleurs, d'une façon générale, il semble bien que la plupart des toponymes figurant sur ce dessin - et donc, dans leur majorité, sur le plan de Cuzco - aient été liés aux chants et aux fêtes qui se déroulaient dans la capitale de Tawantinsuyu ; nous les retrouvons en effet dans un passage de *Nueva corónica*

⁴¹ p. 1051.

⁴² "Volviendo con el cerco hacia el oriente está luego el barrio llamado *Huacapunco* ; quiere decir la *puerta del santuario* (...) llámáronle así porque por aquel barrio entra el arroyo que pasa por medio de la plaza principal del Cozco (...) Llamaron aquella entrada Puerta del Santuario o del Templo, porque (...) tuvieron toda aquella ciudad por cosa sagrada" (GARCILASO DE LA VEGA, 1963, pp. 257-258).

⁴³ "Cerca de aquel camino están dos caños de muy linda agua, que va encañada por debajo de tierra; (...) Lllaman *Collquemachachuy* a aquellos caños; quiere decir culebras de plata porque el agua se asemeja en lo blanco a la plata, y los *caños* a las culebras, en las vueltas que van dando por la tierra"(Ibid., p. 257).

⁴⁴ "Cencca. Nariz, o la cuchilla de monte. Vrcop cencan. Lo que está entre dos quebradas" (GONÇALES HOLGUIN *op. cit.*)

⁴⁵ ZUIDEMA, 1982, p. 131.

⁴⁶ Formé de **pinkullu-** (jouer du *pinkullu* ou flûte andine), **-na** (nominalisateur, indiquant ici le lieu où se réalise l'action verbale) et **pata** qui désigne la partie supérieure d'une éminence ou une zone plate sur son versant.

consacré à Rawa Oqlllo, épouse de l'Inka Wayna Qhapaq, passionnée, si l'on en croit Waman Puma, de musique et de danse :

"..y tenia mil yn[di]os rregocijadores unos dansauan otros baylauan otros cantauan cõ tanbores y mucicas flautas y pingollos y tenia cantoras harau en su casa y fuera de ella para oyr las d[ic]has mucicas ñ[ue] hacian harau en *uaca punco*. y el pingollo en *pincollona pata en cantoc* . y en *uiroy pata cinga urco*..."⁴⁷

Le chroniqueur a donc voulu clairement signifier que la scène qu'il a choisie pour illustrer son poème avait pour cadre le Cuzco préhispanique. On peut certes s'étonner de voir cette scène prendre place dans un décor bucolique. Nous pensons que celui-ci est en réalité une représentation idéalisée du Cuzco des *Inka*, auquel d'ailleurs Waman Puma ne prête jamais un visage urbain⁴⁸. Quoiqu'il en soit, cette empreinte "cuzquéenne" est sans équivoque et nous éclaire sur la séquence finale du *harawi*, qui n'a pas, à notre avis, été correctement interprétée jusqu'à présent : les mots "cantut patapi zapi uaycopi" ont systématiquement été pris dans leur sens littéral par les auteurs des diverses traductions du poème. Or, si **qantut pata-pi** peut être compris 'sur les *qantut*', il signifie aussi 'à Qantut Pata' ; car Qantut Pata est le nom d'un quartier du Cuzco impérial, où précisément se trouvait une terrasse (*pata*) ornée de *qantut*, fleurs andines que Garcilaso compare aux oeilletts :

"Luego se sigue, yendo en cerco hacia el oriente, otro barrio llamado *Cantutpata*, quiere decir *andén de clavelinas*. Lllaman *cantut* a unas flores muy lindas, que asemejan en parte a las clavelinas de España"⁴⁹

De la même façon, les mots **sapi wayqu** (littéralement : 'le ravin⁵⁰ aux racines') désignent un lieu précis, en l'occurrence la vallée de la rivière Saphi, nom que porte le Watanay en amont de Cuzco. Nous ne saurions dire, en l'absence de plus amples précisions du chroniqueur, à quel mythe ou légende précis fait référence le *harawi* qu'il a transcrit. Ce qui, en revanche, ne nous

⁴⁷ p. 141. Souligné par nous.

⁴⁸ Un exemple de ce curieux parti-pris est celui du dessin de la page 318 qui figure l'*Inka* en train de chanter en réglant sa voix sur la hauteur du cri de son *puka llama* ('lama rouge'). Seuls les mots "haucay pesta", visibles au bas de l'illustration, nous indiquent que la scène se déroule sur la place principale de Cuzco. Plus généralement, un examen de la façon dont la ville est représentée dans *Nueva corónica* met en évidence la primauté absolue du symbolisme sur le réalisme. Les dessins des cités coloniales du chapitre *Ciudades y villas* frappent par leur aspect conventionnel, et sont plus destinés à suggérer l'injustice et le chaos social (hommes en armes, exécutions capitales, piloris), qu'à donner une idée même lointaine du caractère de chaque agglomération. A l'opposé, mais tout aussi symboliques, sont les représentations du Cuzco préhispanique, lieu idyllique consacré aux réjouissances. La seule exception est constituée par le "plan" du Cuzco colonial (p. 1051) qui fourmille de détails réalistes et restitue assez fidèlement leur localisation topographique.

⁴⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁰ Le terme **wayqu** (*wayq'o* dans le parler cuzquéen-bolivien), généralement traduit *quebrada* en castillan péruvien, évoque une dépression bordée de versants abrupts.

paraît pas contestable, c'est que ce poème est directement tiré de la tradition cuzquéenienne préhispanique.

IV. Clichés, emphase poétique et doublets sémantiques

L'analyse du sens de **aquyraki** et **tiyuyraki** nous a permis d'établir que ces deux termes répondaient à une double fonction poétique d'une part, ils se situent dans un registre spécifique, distinct du registre quotidien de la langue ; d'autre part, grâce à leur synonymie et à la similitude de leurs étymologies, ils participent d'un effet de parallélisme entre séquences voisines.

Ces deux traits sont des constantes du *harawi* de Waman Puma. Voyons d'abord l'aspect lexical : il se traduit par l'importance des clichés, puisés dans un lexique élaboré spécialement en vue de la création lyrique. L'un de ces clichés, **haray harawi**, remplit une fonction particulière, puisqu'il ouvre le poème et définit en même temps sa catégorie. Ce n'est pas une exception plusieurs poèmes quechuas de *Nueva corónica* comportent une semblable "ouverture" rituelle incluant une annonce du genre⁵¹. Mais c'est dans : **siklla-lla-y, chinchirkuma ka-pti-[y]ki-chu, uma-lla-y-pi, sunqu ruru-lla-y-pi apa+ykacha-yki-man**, que la présence des clichés est la plus manifeste ; cette séquence est à elle seule un petit chef-d'oeuvre de composition poétique, dans lequel il n'est guère de terme qui ne revête, en plus de son sens concret, une valeur métaphorique.

siklla, tout d'abord, dont la polysémie (la jolie femme ; une fleur andine de couleur bleue⁵²) est à la base d'un jeu de mots poétique : évoquant la femme aux traits gracieux, **siklla** fait référence à l'être aimé ; désignant une fleur, il connote avec **chinchirkuma**, dont la signification est voisine : "Chinchircuma. Vna flor amarilla que es plumaje. Huayarcuma, la colorada"⁵³. Le mot *plumaje* prend tout son sens lorsque nous le rapprochons de l'expression **uma-lla-y-pi** signifiant 'sur ma tête' : la fleur **chinchirkuma** est une parure dont les indigènes ornaient leur coiffure⁵⁴.

Autre rapprochement : celui de **uma** avec **sunqu ruru**. Gardons-nous de prêter à **sunqu** l'acception de 'coeur' qui lui est généralement attribuée ; son contenu sémantique est infiniment plus vaste : "el coraçon y entrañas, y el

⁵¹ Ainsi le *haylli* agraire commence-t-il par "ayau haylli yau haylli", et le *waqaylli* par "aya uya uacaylli".

⁵² "Siclla. Yerua de comer y su flor azul y hermosa y bien hecha y agraciada" (GONÇALEZ HOLGUIN, *op. cit.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Waman Puma représente fréquemment des indigènes du Pérou préhispanique (exemple : p. 250) ou colonial (exemple : p. 865) portant des rameaux de fleurs fixés à leur turban.

estomago y la consciencia, y el juyzio o la razon, y la memoria, y el coraçon de la maderá y la voluntad y entendimiento"⁵⁵. De cette polysémie, retenons la valeur 'memoria' qui connote avec **uma. sunqu ruru** signifierait alors 'le plus profond de la mémoire, des pensées' en prêtant à **ruru** le sens figuré de 'foyer', 'point central'⁵⁶. Relevées dans le dictionnaire de Jorge Lira, les définitions suivantes, "*Sónkko rúru* : Lo íntimo del alma.(Expresión siempre de ternura, de dulzura). *Sónkko rurulláy* : Idolatrado de mi alma, fruto de mis entrañas", nous assurent de la validité de cette hypothèse, tout en attestant que les mots *sonqo ruru* constituent un cliché, une lexie figée.

Cliché aussi, le verbe **apa+ykacha-**, qui ne résulte pas d'une libre composition entre la racine **apa-** et le modificateur verbal **-ykacha-** ; certes, ce grammème a normalement un sens fréquentatif, comme l'atteste Holguín : "Entra con los verbos y les haze significar frequentacion de aquella action, o hazerla a menudo, o andarla haziendo"⁵⁷ ; mais le même auteur donne de *apa-ykacha-* une définition qui contredit, au moins dans ce cas précis, son affirmation précédente : "Apaycachani. Lleuar consigo, o en si mismo, o soncoypi yuyaypi apaycachani. Traer en la memoria"⁵⁸. L'exemple illustrant cette définition est si proche des termes mêmes du *harawi* de Waman Puma que son origine lyrique n'est pas douteuse ; *apa-ykacha-* est une construction figée, lexicalisée, dont le domaine poétique constitue le champ d'application privilégié.

Nous rencontrons encore des clichés dans d'autres séquences du *harawi*. L'un d'eux est l'expression **unu-y rirpu**, attestée telle quelle par le dictionnaire de Holguín : "Vnuy rirpu. Espejo claro como agua". Observons en passant que cette définition ne coïncide pas avec le sens de **unu-y rirpu** dans le poème de Waman Puma : la comparaison y porte à l'évidence sur l'être aimé et le miroir (ou son reflet: métonymie), non sur le miroir et l'eau. Cette divergence n'est pas fortuite et nous nous en expliquerons bientôt. Une autre expression figurant dans le *harawi*, **asi-q nawí** ('les yeux rieurs'), est mentionnée, sous la même forme, par le *Vocabulario* anonyme de 1586 ("Acic ñauí. ojos risueños")⁵⁹ et, sous une forme légèrement distincte, par ceux de Holguín ("Aciyñauí. El alegre de rostro") et de Domingo de Santo Tomás ("Acijñauí - ojos risueños")⁶⁰. De telles

⁵⁵ GONÇALEZ HOLGUIN, *op. cit.*

⁵⁶ "Ruru. Riñones, fruto de arbol, pepita o huesso de fruta" (*Ibid.*)

⁵⁷ GONÇALEZ HOLGUIN, 1607, *folio* 112 verso.

⁵⁸ GONÇALEZ HOLGUIN, 1952.

⁵⁹ ANONYME, 1951.

⁶⁰ SANTO TOMAS, 1560.

coïncidences révèlent l'existence, dans le lexique quechua, d'un domaine à part, résultant d'une élaboration entreprise dans un but, consciemment poétique, et dont l'emploi était étroitement lié aux manifestations lyriques accompagnant les fêtes traditionnelles. Preuve de l'épanouissement de la poésie quechua et de sa consécration en tant que genre littéraire.

Les clichés constituent la face lexicale de l'art Poétique dont le *harawi* de Waman Puma est l'illustration. Sa face grammaticale est constituée par l'emploi de ce que nous avons appelé des 'grammèmes d'emphase poétique', grammèmes revêtant en contexte poétique une valeur radicalement distincte de celle qui est habituellement la leur. Nous en avons relevé deux, **-chu** et **-y**, respectivement interrogatif/négatif et possessif 1ère personne dans la langue courante.

Quatre occurrences du premier figurent dans le poème. Deux d'entre elles entrent en composition avec les termes **aquyraki** et **tiyuyraki**. Leur attribuer leur sens habituel - interrogatif dès lors que l'énoncé ne comporte pas de négation - donnerait aux séquences correspondantes ('est-ce le malheur qui nous sépare, reine ?') un tour bien artificiel, et les mettrait en discordance avec le ton général de la plainte, dont l'objet est toujours très concret. Une troisième occurrence apparaît dans le déverbal **ka-pti-(y)ki-chu** ; le subordonateur **-pti-** y introduit une condition ('si tu étais...'), formulation inconciliable avec le contenu normalement interrogatif de **-chu**. Quant à la quatrième occurrence, elle prend place dans la séquence **may-taq salla-y-wan qayna-yku-ni-chu**, qui s'ouvre sur le lexème interrogatif **may** régissant le domaine spatial. Un éventuel doublement de l'interrogation constituerait une redondance insupportable ; quelle est alors la raison d'être de **-chu** ? Nous pensons qu'elle relève de l'emphase, une emphase qui aurait pour but, non de mettre en relief un constituant déterminé de l'énoncé, mais de manifester la nature poétique de celui-ci dans son ensemble - d'où la désignation d' 'emphase poétique'. Il est symptomatique qu'une telle valeur n'apparaisse à notre connaissance jamais dans un texte quechua en prose, et qu'elle ne soit en outre mentionnée dans aucune grammaire ou description linguistique. Nous la relevons en revanche dans d'autres poèmes quechuas de Nueva corónica⁶¹, ainsi que dans divers textes contemporains tirés de la tradition orale⁶².

⁶¹ une occurrence figure dans le *harawi* attribué à Atawallpa (p. 388), une seconde sur le dessin consacré au supplice de Tupaq Amaru (p. 451), dans un texte qui s'apparente au précédent.

⁶² Voici deux exemples tirés de l'ouvrage de Raoul et Marguerite d'HARCOURT (1925) : "Hakuču, yanačakusun" traduit "Allons, nous nous aimerons" (p. 442) ; "Wañučiwaytaču munankil!" traduit "Tu voudrais me tuer!" (p. 513).

Autre grammème d'emphase poétique, la particule **-y**, dont nous relevons trois occurrences dans le *harawi* : **unu-y rirpu llulla-m kanki; yaku-y rirpu pallqu-m ka-nki yaku-y-ta-m yakta waqa-spa**. De toute évidence, **-y** n'a pas, dans ces énoncés, le sens de 'possessif 1ère personne' ; a-t-il celui que Holguín croit discerner dans ce passage :

"Y, o ylla compuesta con nombres que tienen alguna propiedad natural conocida (...), la y, o ylla significã semejança en aquella propiedad, o qualidad natural"⁶³

Si une telle interprétation est cohérente avec le sens que Holguín attribue à **unu-y rirpu**, elle est contredite - nous l'avons vu - par le contexte de cette expression dans le *harawi*. Elle est contredite aussi par le contexte de l'expression synonyme **yaku-y rirpu** et, bien plus encore, par la présence de **yaku-y-ta-m**, dans lequel **-y** est suivi d'une marque de cas. D'autres poèmes quechuas de *Nueva corónica* mettent en évidence de semblables incompatibilités⁶⁴. Qu'en conclure ? Notre opinion est que Holguín a tenté d'expliquer la présence insolite de **-y** dans certaines expressions sans disposer de toutes les indications nécessaires sur leur contexte. Or, l'élément pertinent réside précisément dans le contexte : en choisissant les exemples suivants,

"Vnuy vequeñau, o pucuy ñau el lloroso que trae los ojos hechos fue(n)tes Vnuy-runalla, o vnuy soncolla el tierno de coraçon. Collpay succay ñauilla el que trae lagrimales como salitre, vnuy vnuy simiyoc el de las palabras tiernas y suaues..."⁶⁵,

tous peu ou prou liés au langage poétique, pour illustrer son propos, le grammairien montre à son corps défendant que **-y** n'a d'autre rôle que d'accompagner le discours lyrique.

C'est cependant par sa structure, et spécialement par l'effet de parallélisme qui le caractérise, que le *harawi* de Waman Puma est le plus représentatif de l'art poétique quechua. Cet effet de parallélisme est fondé sur l'existence de couples de séquences voisines dont la seconde "répond" à la première', s'en faisant en quelque sorte l'écho. Les séquences - nous pouvons maintenant les appeler vers⁶⁶ d'un même distique ne diffèrent que par les signifiants d'un nombre restreint de termes, dont les signifiés, pour des éléments homologues, sont toujours liés par une quelconque affinité. Parmi ces paires de

⁶³ GONÇALEZ HOLGUIN, 1607, f. 106 *recto*.

⁶⁴ Nous relevons **uchu-y tunpalla** ('sous prétexte des piments') et **tika-y tunpalla** ('sous prétexte des fleurs') dans le *haylli* agraire, **unu-y wiqi** (eau-emphase-larmes) et **yaku-y pata** (eau-emphase-pluie) dans un *harawi* (l'ensemble page 319). Dans tous ces cas, la présence du **-y** ne modifie en rien la relation déterminant-déterminé qui lie les deux substantifs.

⁶⁵ GONÇALEZ HOLGUIN, *op. cit.*, f. 106 *recto-verso*.

⁶⁶ Le terme est légitime, dès lors que, grâce au parallélisme, nous avons un *versus*, c'est-à-dire *un retour*.

termes homologues, que nous avons appelés "doublets sémantiques", nous avons déjà relevé le couple **aquyraki/tiyuyraki**. En fait, le poème ne comporte pas moins de dix doublets⁶⁷:

aqu+y+raki	/	tiyu+y+raki	quya	/	nusta
unu-y rirpu	/	yaku-y rirpu	llulla-m	/	pallqu-m
pallqu	/	awqa	mama	/	yaya
raki-q-ni-nchik-qa	/	wakcha-q-ni-nchik-qa	asi-q	/	puklla-q
uti-ni-puni	/	unqu-y-man chaya-ni	inka	/	<i>señor</i>

Nous constatons que tous ces doublets sémantiques ne sont pas formés selon un mode unique de création. Certains d'entre eux - c'est le cas notamment de **aquyraki / tiuyraki** - ont pour termes constituants des synonymes parfaits, dont la construction volontairement symétrique n'a de raison d'être qu'en vue d'un emploi exclusivement poétique. Il en est de même du doublet **unu-y rirpu / yaku-y rirpu**, dont les constituants sont eux aussi formés de façon rigoureusement symétrique à partir d'éléments de base qui, comme les synonymes **aqo** et **t'iyu** (le sable), désignent une même réalité concrète (ici l'eau). Une légère différence est néanmoins perceptible entre, les deux doublets : alors que **aqo** et **t'iyu** ne semblent pas appartenir en propre à une variété déterminée de quechua (ils figurent l'un et l'autre dans plusieurs lexiques se référant à des parlers tant quechua 1 que quechua 2), *unu* et *yaku* se distinguent, eux, par leur origine dialectale : *unu* est en effet le terme spécifiquement cuzquézien, *yaku* celui en usage dans l'ensemble de l'aire quechuaphone. Nous voyons ici se dessiner un procédé de création de doublets sémantiques, consistant à jouer sur les différences lexicales qui séparent diverses variétés de quechua. *Nueva corónica* nous offre plusieurs exemples de ce procédé⁶⁸.

Néanmoins, les constituants de la plupart des doublets présents tant dans le *harawi* que nous étudions que dans les autres textes poétiques quechuas de Waman Puma ne sont pas des synonymes ; certains doublets rassemblent des termes de sens voisin, d'autres des représentants d'une même classe sémantique. Au nombre des premiers, nous relevons par exemple **llulla-m/pallqu-m** et **pallqu/awqa** ; ou encore **asi-q/puklla-q** dont les termes constitutifs sont formés

⁶⁷ Et encore n'avons-nous pas tenu compte des couples de termes présentant eux ainsi une affinité de sens (**siklla/chinchirkuma** ; **uma/sunqu ruru** ; **qantut pata/ sapi wayqu**) mais appartenant à une même séquence, Leur action se situe donc au niveau, non plus paradigmatique, mais syntagmatique.

⁶⁸ Ainsi dans un texte religieux (p. 50), **qapari-** ('crier'), attesté dans toutes les variétés de quechua, "rime"-t-il avec **qaya-**, de sens voisin ('appeler') mais de diffusion plus restreinte (il est inconnu dans l'ensemble Cuzco-Collao).

respectivement sur les racines verbales **asi-** ('rire') et **pullka-** ('jouer'). Parmi les seconds, figurent **quya/nusta** et **mama/yaya** ; leurs composantes appartiennent dans un cas à la classe des "membres féminins de la noblesse impériale", dans l'autre à celle des "relations de parenté". Quel que soit le mode de formation de ces divers doublets, il repose toujours sur un lien de nature sémantique (d'où la désignation de "doublet *sémantique*") entre les termes qui le composent. Lien qui peut aller de la simple appartenance à un domaine commun à l'identité totale, fruit d'une synonymie artificiellement provoquée.

Le cas du doublet **inka/señor** mérite une attention spéciale. La nouveauté tient bien sûr à ce que l'un de ses constituants est un emprunt au castillan. Ceci nous amène à dire un mot de la présence d'hispanismes lexicaux dans les poèmes quechuas de Waman Puma. Dans le *harawi* que nous étudions, ils sont au nombre de deux : *Dios* (deux occurrences) et *señor* (une occurrence). La présence du premier n'est dictée par aucune considération d'ordre poétique et relève plutôt de ce que l'on pourrait appeler un phénomène d'auto-censure. Elle est cohérente avec l'affirmation, maintes fois répétées par le chroniqueur, selon laquelle les chants et dans ses indigènes n'étaient en rien liés aux pratiques religieuses d'origine préhispanique⁶⁹. Mensonge éhonté, dans lequel il faut voir une précaution indispensable à la survie de *Nueva corónica* et, plus généralement, à la préservation de la culture autochtone, but avoué de Waman Puma⁷⁰. Cette position de principe engendre certes, dans ses transcriptions de poèmes quechuas, des écarts par rapport au modèle original. Ils restent toutefois

⁶⁹ Waman Puma prend bien soin, en ouvrant son chapitre consacré à l'art lyrique dans le Pérou préhispanique (p. 315), de récuser toute accusation d' "idôlatrie" : "no tiene cosa de hechiseria ni ydulatras ni encantamiento cino todo huelgo y fiesta rregocixo ci no ubiese borrachera - seria cosa linda".

⁷⁰ La façon dont le chroniqueur conclut son chapitre des *Fiestas, pascuas y danzas...* mérite d'être relevée : "estas fiestas no tiene ningun ydulatrata (*sic*) cino huelgo y fiesta y rregocijo aci los grandes como los rricos y pobres en todo e1 rreyno y aci le deje la justicia holgar; por eso pongo todas las ydulatras ã(ue) tenian para ã(ue) sean castigados de lo malo de lo bueno se guarde" (p. 328). Au-delà de la sempiternelle déclaration d'allégeance à l'orthodoxie religieuse, deux éléments sont à retenir : d'une part Waman Puma revendique pour les indigènes le droit de se livrer à leurs réjouissances ethniques sans être inquiétés ; d'autre part, s'il opère dans son oeuvre un recensement des pratiques "idolâtres", c'est moins pour que soient punis ceux qui sont coupables de s'y adonner, que pour protéger certaines activités traditionnelles (chants et danses, mais aussi pratiques curatives : p.826) dans lesquelles le clergé local avait trop souvent tendance à voir des réminiscences de rites religieux préhispaniques.

limités⁷¹, surtout dans les *harawi* dont le thème est profane, et n'en dénaturent réellement ni le caractère indigène ni la valeur esthétique.

Plus remarquable est le cas du terme *señor* qui, lui, répond à une fonction poétique, en "rimant" sémantiquement avec un terme quechua. Son intérêt est de montrer que le mode de formation des doublets sémantiques n'est pas figé, qu'il laisse le champ libre à la créativité du poète ; dans la mesure où il est loisible à celui-ci d'intégrer des éléments étrangers à une structure autochtone, l'utilisation du lexique castillan est moins un appauvrissement qu'une source de renouvellement pour la poésie quechua. Un tel procédé est d'ailleurs fréquent dans la tradition orale contemporaine⁷².

Clichés et doublets sémantiques ne sont pas l'apanage exclusif de la poésie quechua. Les premiers sont un trait distinctif du langage lyrique : la surdétermination, omniprésente dans le chant antique ("le rusé Ulysse", "le bouillant Achille", etc.) joue toujours un rôle considérable dans l'art poétique moderne⁷³. Les doublets sémantiques, eux, n'ont pas ce caractère universel. Ils n'en sont pas moins présents dans la tradition populaire de nombreuses ethnies. Nous savons par exemple que la littérature orale maya en est tout entière marquée. Roman Jakobson recense des phénomènes de parallélisme dans les poésies hébraïque et chinoise, dans les Védas hindous, ainsi que dans les folklores finno-carélien et turc, avant d'en analyser les manifestations dans les chants populaires russes⁷⁴. James J. Fox, qui observe un parallélisme semblable dans le langage rituel des indigènes de l'île indonésienne de Roti, intitule significativement *Our ancestors spoke in pairs* l'article où il en rend compte⁷⁵ ; façon d'indiquer que, pour lui, les doublets appartiennent au fonds culturel de l'humanité. De fait, les exemples pourraient être multipliés à l'infini : la plupart de nos proverbes occidentaux ne reposent-ils pas, eux aussi, sur une structure binaire ? Serait-ce une manifestation de ce "bilatéralisme humain" par lequel Marcel Jousse explique, dans son ouvrage consacré à l'"anthropologie du geste",

⁷¹ Les hispanismes lexicaux figurant dans les poèmes quechuas du chapitre des *Fiestas, pascuas y danzas...* sont très peu nombreux, et de plus cantonnés dans un domaine sémantique très restreint. Nous relevons en effet, outre *Dios* et *señor* figurant dans le *harawi*, étudié ici, *señora* dans un second *harawi* (p. 319), ainsi que *rey* et *emperador* dans le *hatun taki*. Les emprunts lexicaux au castillan se limitent donc aux termes désignant la divinité et les titres de noblesse, remplaçant des termes quechuas trop "marqués" par leurs connotations religieuses ou politiques pour être acceptables.

⁷² Dans l'ouvrage déjà cité des D'HARCOURT, nous relevons par exemple les doublets *ripu-* ('s'en aller') / *pasar* (p. 3,19) et *rima-* ('parler') / *parlar* (p. 370).

⁷³ Voir notamment à ce sujet RIFFATERRE, 1970, pp. (401)-418.

⁷⁴ JAKOBSON, 1973, pp. 234-[279].

⁷⁵ FOX, 1974, pp. 65-85.

l'effet de parallélisme qui marque (la tradition orale araméenne⁷⁶ ? Ou ne s'agit-il pas avant tout de procédés mnémotechniques ? Les doublets sémantiques ne constituaient peut-être au début, comme la rime et l'assonance de la poésie européenne, qu'un support pour la mémoire. Quoiqu'il en soit, leur nature poétique, dans les chants quechuas de *Nueva corónica*, est indéniable. Et s'ils surprennent, au même titre que les clichés, par leur caractère artificiel, "fabriqué"- souvenons-nous de **aquyraki/tyuyraki** -, c'est que précisément l'artifice est le propre du langage poétique, ce par quoi il s'oppose irréductiblement au langage quotidien. Les chants quechuas de Waman Puma sont l'expression d'une *poïesis*, parce qu'ils portent la marque de la *création*.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANONYME (1951) *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los Indios del Perú, llamado quichua*, 5e éd., Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CERRON-PALOMINO, R. (1976) *Diccionario quechua: Junín-Huanca*, Lima Ministerio de Educación, Instituto de Estudios Peruanos.
- D'HARCOURT, R. et M. (1925) *La musique des Incas et ses survivances*, Paris : Paul Geuthner.
- FARFAN (pseud.) (AYERBE), J.M.B. (1944) "cantos quechuas de Ancash", *Revista del Museo Nacional (Lima)* 13, pp. 145-152.
- FOX, J.J. (1974) "Our ancestors spoke in pairs: Rotinese views of language, dialect and code", in: BAUMAN, R. and SHERZER, J. (eds.), *Explorations in the ethnography of speaking*, Londres: Cambridge University Press, pp. 65-85.
- GARCILASO DE LA VEGA (1963) *Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega*, vol. 2, *Primera parte de los Comentarios reales de los Incas* (coll. "Biblioteca de autores españoles", t. 133), Madrid: Atlas.

⁷⁶ JOUSSE, 1978.

- GONÇALEZ HOLGUIN, D. (1607) *Gramatica y arte nueva de la lengua general de todo el Peru, llamada lengua Qquichua, o lengua del Inca*, Lima: Francisco del Canto.
- (1952) *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada lengua Qquichua o del Inca*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F. (1936) *Nueva corónica y buen gobierno (codex péruvien illustré)*, Paris Institut d'Ethnologie (coll. "Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie", 23).
- JAKOBSON, R. (1973) "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes" in: *Questions de poétique*, 2e éd. rev. et corr., Paris: Seuil (coll. "Poétique"), pp. 234-(279).
- JOUSSE, M. (1978) *L'anthropologie du geste : le parlant, la parole et le souffle*, Paris: Gallimard (coll. "Voies ouvertes").
- LIRA, J. (1944) *Diccionario kkechuwa-español*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Departamento de Investigaciones Regionales, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore.
- RIFFATERRE, M. (1970) "Le poème comme représentation", *Poétique (Paris)* 1 (4), pp. (401)-418.
- SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, J de (1968) "Relación de antigüedades deste reyno del Perú", in: ESTEVE BARBA, F. (ed.), *Crónicas peruanas de interés indígena* (coll. "Biblioteca de autores españoles, t. 209), Madrid: Atlas, pp. (279)-319.
- SANTO THOMAS, D. de (1560) *Lexicon, o vocabulario de la lengua general del Peru*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- TAYLOR, G. (ed.) (1980) *Rites et traditions de Huarochiri*, Paris L'Harmattan (coll. "Ethnolinguistique amérindienne").
- ZUIDEMA, R.T. (1982) "El primer nueva corónica y buen gobierno", *Latin American Indian Literatures (Pittsburg, Pa., USA)*, 6 (2), automne, pp. (126)-132.