Grandir entre les langues

Analyse de la figure de l'enfant Ernesto dans l'œuvre de José María Arguedas

Rosana ORIHUELA

ERLIS, Université de Caen Normandie

Résumé : José María Arguedas (1911-1969), écrivain, ethnologue et poète péruvien, construit un personnage récurrent dans son œuvre : l'enfant Ernesto. Métis culturel et bilingue quechua-espagnol, l'enfant Ernesto présente de nombreux points communs avec l'auteur. Nous proposons d'analyser comment, à travers une poétique hétérolingue, Arguedas fait du personnage d'Ernesto le symbole d'une prise d'identité *dans* et *par* la langue.

Mots-clés : José María Arguedas, Ernesto, altérité, quechua, hétérolinguisme

Abstract: José María Arguedas (1911-1969), a Peruvian writer, ethnologist and poet, has created a recurring child character in his work: Ernesto. Being both a cultural half-breed and a bilingual in Quechua and Spanish, Ernesto has much in common with the author. We aim to demonstrate how Arguedas, using a heterolingual poetics, makes the character of Ernesto the symbol of a new identity both *within* and *through* language.

Keywords: José María Arguedas, Ernesto, otherness, Quechua, heterolingualism, code-switching

José María Arguedas (1911-1969) est un écrivain, poète, ethnologue et traducteur péruvien. Jusqu'à la mort de sa mère, qui survient lorsque José María est âgé de trois ans, il baigne dans une atmosphère linguistique hispanophone. L'enfant découvre le quechua lorsque sa belle-mère l'exclut du cercle familial et l'envoie vivre auprès des Indiens qui travaillent pour elle : l'immersion dans la langue indigène s'accompagne donc d'un traumatisme psychologique. La découverte du quechua, ainsi que le va-et-

vient entre le monde familial hispanophone et l'univers indien ont fait de lui un sujet attentif à la diversité des langues et des valeurs accordées à chacune d'elles. Arguedas a ainsi perçu très tôt le mépris qui entourait la langue indigène, mépris qu'il tente de combattre dans sa production scientifique en publiant des articles sur la richesse poétique et la complexité du quechua, mais aussi dans ses écrits romanesques et dans sa poésie. Ses contes et ses romans sont traversés par un double de son enfance : Ernesto, personnage principal du conte « *Agua* » et du roman *Los ríos profundos*, est un enfant bilingue quechua-espagnol, partagé entre le monde des « Blancs » auquel il appartient, et le monde indien auquel il est intimement lié. Sa lecture du monde est celle d'un individu déchiré par les inégalités de la société péruvienne et par le racisme qui la ronge. Nous nous proposons d'analyser cette figure de l'enfant plurilingue en tentant de souligner à quel point elle reflète l'investissement affectif, artistique et politique de l'écrivain pour la langue quechua. Nous tenterons également de déterminer dans quelle mesure il est possible de parler de prise d'identité *dans* et *par* la langue.

1 L'imaginaire linguistique de José María Arguedas

Les divers témoignages qu'Arguedas livre à propos de son apprentissage du quechua révèlent une réécriture de son histoire personnelle : l'écrivain a en effet cherché à présenter le quechua comme sa langue maternelle. Cette reconstruction autobiographique peut être un moyen pour l'écrivain de se ranger aux côtés des marginalisés qu'il dépeint dans son œuvre. Cette réappropriation du quechua comme langue maternelle peut également être interprétée comme une tentative pour surmonter une identité fragmentée et hybride : l'écrivain reconstruit un passé autour d'une langue qu'il chérit, à laquelle il confère des valeurs et qu'il investit d'une vocation. Ces valeurs et cette vocation sont à mettre en rapport avec la notion d'« imaginaire linguistique » qu'Anne-Marie Houdebine-Gravaud définit comme la relation qu'entretient un sujet parlant avec une ou plusieurs langues[1]. C'est, explique-t-elle,

> [le] rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qu'il intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole ; rapport énonçable en termes d'images, participant des représentations sociales et subjectives, autrement dit d'une part des idéologies (versant social) et d'autre part des imaginaires (versant plus subjectif)[2].

Ce rapport se construit sur une assise plurielle : il englobe à la fois les affects, les croyances mais aussi l'absorption ou le rejet des normes institutionnalisées d'une langue, en somme toute l'attitude du sujet parlant vis-à-vis de sa langue. Comme l'avance Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « il s'agit de représentations, de constructions » du sujet parlant autour de sa langue, ou de ses langues, et de la façon dont

[1] Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (dir.) (2002), *L'imaginaire linguistique*, L'Harmattan, coll. « Langue & parole », Paris. Voir également : Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (1995), « L'uneS langue », *in* Eloy, Jean-Michel (dir.), *La Qualité de la langue ? : le cas du français*, Honoré Champion, coll. « Politique linguistique », Paris, p. 95-121.

[2] Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (2002), « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », *in* Anne-Marie Houdebine-Gravaud (dir.), *L'imaginaire linguistique*, *op. cit.*, p. 10.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

il cherche à se construire, en tant que sujet, en rapport avec elle(s) mais aussi à s'identifier à elle(s). Dans le cas d'Arguedas, il est fort intéressant de voir comment l'écrivain s'est totalement identifié à la langue indigène et comment il tente, à travers la réécriture de son autobiographie linguistique, de s'intégrer à la communauté quechuophone. Les nombreuses déclarations de José María Arguedas permettent de dessiner un imaginaire du quechua fortement fantasmé où il affirme la vocation du quechua à éclairer et à dire poétiquement le monde andin. Les valeurs attribuées au quechua peuvent nous aider à interpréter cette réappropriation et cette revendication de la langue indigène comme langue première. Arguedas avance en effet l'idée selon laquelle le quechua est la langue de l'intimité poétique : en choisissant de la revendiquer comme langue maternelle, il renforce sa figure de poète. Le quechua, langue de l'affect et de l'enfance, est ainsi paré de vertus poétiques que l'espagnol ne possède pas : langue de la nature, le quechua permet, par exemple, de retrouver le lien vital unissant l'homme au monde et donc de participer pleinement à lui. Mais peut-être ne faut-il voir là qu'une conséquence du déchirement linguistique éprouvé par l'écrivain en tant que métis culturel et individu bilingue, – telle est en tout cas la thèse avancée par Corinne Mencé-Caster :

> On retrouve ainsi les enjeux, – souvent politiques –, de l'écriture en contexte de diglossie, où l'écrivain, engagé dans un processus de défense de la culture minorée, tient la langue dite « majeure » pour « totalitaire ».
>
> Écrire dans cette langue constitue donc un choix de raison, pour d'évidents motifs éditoriaux. La langue « mineure », perçue alors comme langue de l'impossible lecture se voit dès lors parée de vertus inégalées, selon un processus de surinvestissement sentimental qui intensifie la douleur de ne pouvoir dire par son truchement, le monde, *son* monde.
>
> En effet, solidaires pour une bonne part de la vision humboldtienne qui articule « langue » et « vision du monde », les écrivains « bilingues » sont en proie à un déchirement radical. Dans l'impossibilité d'écrire un roman véritablement « bilingue », ils refusent pourtant d'assumer la perspective monolingue qui s'offre à eux comme unique alternative[3].

C'est dans ce dilemme qui oppose écriture bilingue ou écriture monolingue que naît le choix singulier d'Arguedas, à savoir celui d'écrire en espagnol tout en y faisant bruire le quechua. Ce « bruissement » de la langue indigène est rendu possible par une poétique hétérolingue. Rappelons que l'hétérolinguisme est défini par Rainier Grutman comme « [...] la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale[4] ». Myriam Suchet, quant à elle, le définit comme « un *continuum* d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné[5] ». Dans la poétique arguédienne, la langue

[3] Mencé-Caster, Corinne (2004), « La recréation de la langue véhiculaire comme réponse à la domination ressentie : les stratégies scripturales de José María Arguedas dans *Los ríos profundos* », *in* Moreno, Fernando (dir.), *Los ríos profundos. José María Arguedas*, Ellipses, Paris, p. 96.

[4] Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent – L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois,* Fidès-CÉTUQ, Montréal, 1997, p. 37.

[5] Suchet, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », Paris, 2014, p. 19.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

espagnole s'élargit à l'altérité quechua. Cette voix autre présente dans le texte est le résultat d'une construction à la fois romanesque, linguistique et métalinguistique : par métalinguistique, nous entendons toutes les séquences narratives qui mettent en scène une réflexion sur la langue ; par linguistique, nous nous référons à ces interstices dans lesquels le quechua travaille l'espagnol, le hante. Arguedas invente de plus un personnage qui se fait le passeur, le traducteur, d'une langue à l'autre : l'enfant Ernesto.

2 Une cosmovision indienne intégrée à la langue espagnole : analyse du discours de l'enfant Ernesto

Empruntant les voix de l'indigénisme pour les dépasser, le conte « *Agua* » (1935) tente de saisir le monde andin dans toute son authenticité et sa complexité. C'est en rédigeant ce conte qu'Arguedas interroge puis conceptualise la problématique de représentation linguistique du monde quechua. L'action est située dans le village de San Juan de Lucanas, dans la région d'Ayacucho située dans la sierra du sud. Le conte décrit la rébellion d'un petit nombre d'Indiens contre un notable violent et injuste, appelé Don Braulio. L'histoire est racontée par un narrateur enfant (Ernesto) et son action se déroule le jour de la répartition de l'eau orchestrée par Don Braulio. Ernesto admire la force et la capacité de rébellion de son ami musicien Pantaleoncha, ou Pantacha, qui tente d'éveiller les consciences des paysans indiens en les incitant à se soulever contre Don Braulio, symbole des dérives autoritaires et violentes du système gamonaliste. Aux côtés d'Ernesto et de Pantaleoncha, on compte Don Pascual et le maire indien Don Wallpa, qui appellent eux aussi à se rebeller. Le vieil Indien Don Vilkas se range du côté de l'ordre des notables. La contestation se clôt brutalement sur la mort de Pantacha, assassiné en plein jour devant la foule par Don Braulio. Arguedas compose ce récit à partir de ses souvenirs d'enfance. Le conte, affirme l'écrivain, a été écrit sous l'impulsion de la haine, une haine provoquée par l'injustice et la violence brutale de certains notables envers les Indiens : « Agua *sí fue escrito con odio, con el arrebato de un odio puro ; aquel que brota de los amores universales ; allí, en las regiones del mundo donde existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad, uno que esquilma y otro que sangra*[6] ».

« *Agua* » offre une illustration des thèmes qui seront repris dans la plupart des romans arguédiens : l'injustice dont souffrent les Indiens, la division entre ceux qui cherchent à se soulever et ceux qui n'osent pas se révolter, la puissance sans limite des notables, la musique, le chant et la danse comme pratiques émancipatrices et contrepoids aux abus, et enfin l'affection ressentie par un jeune narrateur non Indien envers les Indiens ainsi que son adhésion au monde culturel quechua. Dans « *Agua* », la proximité grandissante d'Ernesto avec la cosmovision quechua est perceptible dans son discours : nous y relevons des indices qui témoignent de l'évolution du narrateur et de son adhésion totale au monde indien, attitude moins évidente au début du conte. Il signale lui-même ce changement à la moitié du récit : « *Sentí que mi cariño por los comuneros*

[6] Arguedas, José María (2012), « La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú » [1ère éd. : 1950], *Obras Completas – Obra antropológica y cultural*, Horizonte, Lima, t. VII, vol. 2, p. 274. Traduction : « *Agua* a été écrit avec haine, avec cette fureur issue d'une haine absolue, celle qui jaillit des amours universels dans les régions du monde où deux camps s'affrontent avec une cruauté primitive, l'un qui pille, l'autre qui saigne ».

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

se adentraba más en mi vida, me parecía que yo también era tinki, que tenía el corazón de comunero, que había vivido siempre en la puna, sobre las pampas de ischu[7] ». À partir de ce moment, Ernesto identifie son sort à celui des paysans des communautés indiennes, et lorsque son ami Pantaleoncha est tué par le notable don Braulio, l'identification devient alors totale. Ce changement est perceptible dans son adhésion à la cosmovision indienne selon laquelle les montagnes sont des déités chargées d'énergie : « *El alma del auki Kanrara me entró seguro al cuerpo, no aguantaba lo grande de mi rabia*[8] ». Ernesto emploie le mot quechua « *auki* » qui désigne les montagnes sacrées dans la culture andine. Si dans les pages précédentes il considérait déjà les montagnes comme des déités, nous pouvons observer que son rapport aux forces du monde dans leur ensemble s'infléchit résolument en faveur de la cosmovision indienne : sa manière de désigner le soleil, par exemple, se modifie entre le début et la fin du récit. En effet, dans les premières pages qui ouvrent « *Agua* », il le présente de façon neutre sans le charger d'aucun symbole :

> El sol débil de la mañana reverberaba en la calamina del caserío de Ventanilla, mina de plata abandonada hacía muchos años. […] Alegremente el Sol llegó al tejado de las casitas del pueblo. […] El cielo azul hasta enternecer, las pocas nubes blancas que reposaban casi pegadas al filo de los cerros ; los bosques grises de k'erus y k'antus que se tendían sobre los falderíos, el silencio de todas partes, la cara triste de Pantaleoncha, produjeron en mi ánimo una de esas penas dulces que frecuentemente se sienten bajo el cielo de la sierra[9].

L'emploi de l'adverbe « *alegremente* » personnifie le soleil, qui est notamment orthographié avec une majuscule : ces éléments indiquent plus une vision poétique du monde qu'une véritable adhésion à la cosmovision indienne, – adhésion qui s'accomplit à partir du moment où Ernesto se range du côté de la rébellion orchestrée par Pantaleoncha et Don Wallpa. L'extrait suivant dépeint poétiquement le changement radical du narrateur :

> Ya era tarde. El tayta Inti quemaba al mundo. Las piedras de la mina Ventanilla brillaban como espejitos ; las lomas, los falderíos, las quebradas

[7] Arguedas, José María, « *Agua* » [1ère éd. : 1935], *Relatos completos*, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 66. Traduction : « Je sentis que mon affection pour les paysans entrait plus profondément dans ma vie, il me semblait que moi aussi j'étais un *tinki*, que j'avais le cœur d'un paysan, que j'avais toujours vécu dans la *puna* sur les plaines d'*ichu* ».

[8] *Ibid.*, p, 78. Traduction : « L'âme de l'*auki* Kanrara entra sans nul doute dans mon corps, je ne supportais plus l'intensité de ma rage ».

[9] *Ibid.*, p. 58-59. Traduction : « Le faible soleil du matin se reflétait sur la calamine du hameau de Ventanilla, une mine d'argent abandonnée depuis de nombreuses années. […] Le Soleil arriva joyeusement jusqu'aux toits des petites maisons du village. […] Le ciel bleu à s'en émouvoir, les rares nuages blancs qui reposaient presque collés aux crêtes des montagnes, les bosquets gris de *k'erus* et de *k'antus* qui se déployaient sur les versants, le silence partout, le visage triste de Pantaleoncha produisirent dans mon âme une de ces douces tristesses que, souvent, l'on ressent sous le ciel de la sierra ». « *K'eru* » désigne un arbre des plateaux andins et « *k'antu* » un arbuste donnant des fleurs rouges ou orange. Voir : Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas,* El Colegio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/UNAM-CCyDEL, México, 2004, p. 326 ; et Aleza Izquierdo, Milagros, *Cuadernos de Filología « Americanismos léxicos en la narrativa de J. M.ª Arguedas »*, n° 5, Universitat de València, Valencia, 1992, p. 65.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

> se achicharraban con el calor. Parecía que el Sol estaba quemando el corazón de los cerros, que estaba secando para siempre los ojos de la tierra. […] El tayta Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llorar a los hombres[10].

Désormais, Ernesto ne marque plus de distance envers la cosmovision indienne : à l'instar des Indiens, il désigne le soleil avec l'expression quechua « *tayta Inti* », le soleil-père ou le dieu-soleil, et le considère comme la force qui régit le monde. La suite du récit alterne entre le nom générique « *sol* » (p. 75, 77, 80) et l'expression chargée de symbolisme « *Inti tayta* » ou « *Inti* » (p. 74, 81). Le discours d'Ernesto se modifie à partir du moment où il prend conscience de son indéfectible affection pour les paysans indiens et où l'âme de la montagne Kanrara prend possession de son corps. Le narrateur employait par exemple le mot « *mak'ta* », qui signifie « jeune homme indien », ou son dérivé « *mak'tillo* », pour évoquer les jeunes Indiens de San Juan ou son ami Pantaleoncha mais jamais pour parler de lui-même. C'est notamment pour marquer son admiration envers Pantacha qu'il emploie le mot « *mak'ta* » : « *En un rato se acabaron la bulla, las rabias, los comuneros ; se acabó Pantacha, el mak'ta de corazón, el mak'ta valiente*[11] ». Or quand, pour venger Pantaleoncha, il jette à la tête de Don Braulio l'instrument du musicien, il emploie pour la première fois le terme « *mak'tillo* » pour se désigner lui-même : « *Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal. Ahí mismo le chorreó la sangre de la frente, hasta llegar al suelo. ¡Buena mano de mak'tillo !*[12] ». Il se crée alors une filiation entre Pantaleoncha et Ernesto : le musicien ayant été assassiné, c'est désormais au tour du narrateur de faire figure de *mak'ta* courageux. De la même façon, ce n'est qu'après la mort de Pantacha qu'Ernesto adopte pour la première fois le suffixe *-kuna*, qui marque le pluriel en quechua (« *¡Sua*kuna *(Ladrones) – les grité*[13] »), ainsi que l'interjection « *¡Jajayllas !*[14] » qui, auparavant, avait été lancée par Pantacha (p. 69) et par le maire indien de Tinki, le « *varayok'* » don Wallpa (p. 69), une autre figure exemplaire pour le jeune narrateur. À la toute fin du récit, Ernesto se conforme à la façon quechua de désigner la plaine d'Utek' en disant « *Utek'pampa* » au lieu de « *pampa de Utek'* », comme il le faisait auparavant.

[10] Arguedas, José María, « *Agua* », *op. cit.*, p. 73. Traduction : « Il était tard. Le *tayta* Inti brûlait le monde. Les pierres de la mine Ventanilla brillaient comme de petits miroirs ; les collines, les versants, les ravins grillaient avec la chaleur. On avait l'impression que le Soleil était en train de brûler le cœur des montagnes, qu'il était en train d'assécher pour toujours les yeux de la terre. […] Le *tayta* Inti voulait sans aucun doute la mort de la terre, il regardait fixement, de toutes ses forces. Sa rage faisait brûler le monde et pleurer les hommes ».

[11] *Ibid.*, p. 78. Traduction : « En un instant disparurent le bruit, la rage, les paysans ; Pantacha avait disparu, le *mak'ta* au grand cœur, le *mak'ta* courageux ».

[12] *Idem.* Traduction : « Je ramassai au sol le cornet de Pantacha et tel un *wikullo* je le jetai sur la tête du notable. Aussitôt, le sang se déversa de son front jusqu'au sol. Main adroite de *mak'tillo* ! ». Il est précisé en note de bas de page que le « *wikullo* » est une « *arma arrojadiza* » (arme de jet).

[13] *Idem.* Nous soulignons.

[14] *Ibid.*, p. 64. Arguedas la définit comme « une interjection marquant la moquerie ou la fierté ».

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

Ernesto	Toponymes
Avant la mort de Pantaleoncha	« pampas *de Utek'*… » (p. 59), « la pampa *de Utek'*… » (p. 60)
Après la mort de Pantaleoncha	« Los comuneros de **Utek'pampa**… » (p. 79), « el pueblito *de Utek'*… » (p. 80), « Nunca la pampa *de Utek'*… » (p. 80), « **Utek'pampa** se tendía… » (p. 80), « **Utek'pampa** es alegre » (p 80), « **Utek'pampa** se ve… » (p. 80), « **¡Utek'pampa :** indios, mistis, forasteros o no, todos se consuelan, cuando la divisan desde lo alto de las obras, desde los caminos ! » (p. 80), « **¡Utek'pampa** mama ! » (p. 80), « **Utek'pampa**… » (p. 81) « **mak'tas utek'** »

Le discours porte ainsi les marques de l'évolution du narrateur qui adopte peu à peu la cosmovision des Indiens lorsqu'il s'identifie à eux face à l'injustice dont ils sont victimes. La présence du quechua n'est donc pas seulement linguistique : la cosmovision indienne est contenue dans le récit et la langue sert de support à l'intégration de cette cosmovision. L'espagnol devient alors l'hôte de la culture quechua comme le montrent les extraits que nous avons étudiés plus haut. Les dernières lignes du conte témoignent par ailleurs de l'évolution du narrateur vers une adhésion profonde à la cosmovision indienne :

> Solito, en ese morro seco, esa tarde, lloré por los comuneros, por sus chacritas quemadas con el sol, por sus animalitos hambrientos. Las lágrimas taparon mis ojos ; el cielo limpio, la pampa, los cerros azulejos, temblaban ; el Inti, más grande, más grande… quemaba al mundo. Me caí, y como en la iglesia, arrodillado sobre las yerbas secas, mirando al tayta Chitulla, le rogué : Tayta : ¡que se mueran los principales de todas partes ![15]

L'empathie du jeune narrateur pour les Indiens est totale : il n'y a plus dans le discours d'Ernesto de distance vis-à-vis de la représentation indienne du monde. Ainsi le soleil est-il directement nommé « *el Inti* » et la montagne Chitulla est appelée « *tayta* », père. C'est à celle-ci que le narrateur adresse sa prière, se détournant dès lors d'un Dieu qui, à ses yeux, n'existe plus : en effet, quelques pages plus tôt, face à l'assassinat de Pantaleoncha, il s'est écrié « *Taytacha Dios no había. Mentira es : Taytacha Dios no hay*[16] ». La religion catholique est reniée : Dieu ne peut plus exister car le monde est trop injuste. Pour Antonio Melis, c'est cette déclaration qui marque l'entrée d'Ernesto dans le monde indien et l'amorce de l'adoption dans son discours du narrateur de la cosmovision quechua :

[15] *Ibid.*, p. 80-81. Traduction : « Seul, sur cette colline sèche, cet après-midi-là, je pleurai pour les Indiens, pour leurs petites fermes brûlées par le soleil, pour leurs pauvres animaux affamés. Les larmes voilèrent mes yeux, le ciel pur, la pampa, les monts bleutés tremblaient ; Inti le plus grand, le plus haut… brûlait le monde. Je tombai et, comme à l'église, à genoux sur l'herbe sèche, en regardant le *tayta* Chitulla, je l'implorai : *Tayta*, que tous les patrons meurent ! ».

[16] *Ibid*, p. 79. Traduction : « Il n'y avait pas de Taytacha Dieu. C'est un mensonge : il n'y a pas de Taytacha Dieu ».

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

> Ya no se trata solamente de figuras expresivas (metáforas, comparaciones), que tienen como punto de referencia el contexto ambiental de la sierra, sino que se ingresa completamente dentro de la visión del mundo andina, a través del empleo de su mismo lenguaje, no sólo desde el punto de vista sintáctico sino también desde el punto de vista conceptual y anímico[17].

« *Agua* » inaugure une œuvre où la langue sert de médium pour exprimer et restituer l'altérité indienne. Le travail de l'écrivain en est encore à ses prémices mais déjà se dessinent les motifs des romans à venir : un narrateur appartenant à deux mondes différents, l'hétérogénéité du corps social des Indiens, qui se partagent entre rébellion et résignation, ou encore la proximité avec la nature. Ce texte constitue également le prélude d'une recherche linguistique qui se laisse traverser par l'altérité et, ce faisant, se constitue comme métissage car l'altérité n'est pas représentée de façon extérieure : « Le métissage ne considère pas l'altérité à partir de la plénitude d'une identité qui lui serait propre. Elle n'est pas de l'autre côté de la barrière ou sur l'autre rive. Il est travaillé par elle, plus encore : il est ce travail[18] ». L'altérité indienne n'est pas vue depuis une autre rive : elle traverse au contraire l'instance narratrice. Et ceci est encore plus vrai dans *Los ríos profundos*.

3 Ernesto : enfant passeur, enfant traducteur

Paru en 1958, *Los ríos profundos* est salué pour sa prose lyrique et la poésie qui se dégage tout particulièrement de la description de la nature andine. Arguedas regrette cependant que les critiques littéraires n'aient pas réussi à saisir le message politique que contenait le roman : l'annonce d'un possible soulèvement à venir des *colonos*. La ville d'Abancay est le théâtre de l'évolution d'un jeune garçon nommé Ernesto, narrateur homodiégétique, qui quitte les territoires de l'enfance pour se confronter à l'apprentissage de la camaraderie, de la maladie, de l'injustice, de la violence, mais aussi de la rébellion. C'est un roman d'apprentissage. Des éléments autobiographiques nourrissent le récit d'Arguedas : le narrateur a perdu sa mère et accompagne son père, avocat, sur les chemins qui relient les villes de la *sierra*. Ernesto parle quechua et il est imprégné de culture indienne, ce qui est nettement perceptible dans l'évocation qu'il fait de Cuzco ou des murs incas qui soutiennent les édifices de la ville. Émerveillé par la visite qu'il effectue de nuit avec son père, Ernesto offre une vision renouvelée de la célèbre cité, et sa lecture du monde se partage entre deux langues, l'espagnol et le quechua, et deux cultures, la *criolla* et l'indienne. Ernesto appréhende l'univers nouveau que constituent le collège et le pensionnat d'Abancay à partir, notamment, de la cosmovision indienne. Aux questions de l'adolescent qui découvre Cuzco l'esprit rempli de références mythologiques, le père finit par répondre de la façon suivante :

[17] Melis, Antonio (2016), « Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa de José María Arguedas », *in* Fiordaliso, Giovanna ; Ghezzani, Alessandra ; Taravacci, Pietro (dir.), *Laberinti – Le forme del narrare : nel tempo e tra i generi. Volume II - Letteratura*, Università degli Studi di Trento, Trento, p. 225. Traduction : « Il ne s'agit plus seulement de figures imagées (métaphores, comparaisons) qui ont pour référence le contexte environnemental de la *sierra* mais plutôt de la pénétration totale à l'intérieur de la vision andine du monde, à travers l'emploi de son propre langage, non seulement du point de vue syntaxique mais également du point de vue conceptuel et psychique ».

[18] Laplantine, François ; Nouss, Alexis, *Métissages – d'Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001, p. 191.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

« *Tú piensas todavía como un niño*[19] ». D'autre part, animé d'une soif de justice, Ernesto prend le parti des pauvres, des démunis, et traverse une série d'épreuves qui le feront grandir. Lorsque le jeune homme se sent vulnérable, il demande aux éléments naturels qui environnent Abancay de lui venir en aide, notamment pour vaincre la tentation que représente la *opa* Marcelina, une jeune démente violée par les internes du collège. Pour chasser le voyeurisme dont il sent le désir le gagner, Ernesto dirige ses pensées vers la nature, symbole, dans sa représentation du monde, de pureté : « *¡Sí ! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Cómo tú, río Pachachaca ! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre !*[20] ». De la même façon, quand l'adolescent est engagé dans un duel avec l'un des pensionnaires du collège et que la peur et la honte d'en éprouver de l'effroi le gagnent, il s'adresse au dieu K'arwarasu, plus précisément à la montagne dont l'imposante taille lui confère le statut d'*apu*, c'est-à-dire de déité :

> Por la noche, en el rosario, quise encomendarme y no pude. La vergüenza me ató la lengua y el pensamiento. Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago, la imagen del Apu K'arwarasu. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa, cuando tenían que luchar o competir en carreras y pruebas de valor.
>
> - ¡Sólo tú, Apu y el « Markask'a » ! – le dije. ¡Apu K'arwarasu, a ti voy a dedicarte mi pelea ! Mándame tu *killincho* para que me vigile, para que me chille desde lo alto. [...] Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, dirigiéndome a la gran montaña, de la misma manera como los indios de mi aldea se encomendaban, antes de lanzarse en la plaza contra los toros bravos, enjalmados de cóndores[21].

L'*Apu* K'arwasaru remplace Dieu dans la « confession » du garçon : implicitement, Ernesto est représenté en train de s'éloigner des référents culturels *criollos* de son collège – le catholicisme et la pratique de la confession – pour se rapprocher de la culture indienne. Le passage que nous venons de citer illustre par ailleurs le lien à la nature, cette nature que l'adolescent et, de façon plus générale, la culture indienne associent à l'harmonie. C'est en effet lorsqu'Ernesto est tiraillé entre des pulsions

[19] Arguedas, José María, *Los ríos profundos* [1ère éd. : 1958], Cátedra, Madrid, 2006, p. 156. Traduction : « Tu penses encore comme un enfant ».

[20] Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, *op. cit.*, p. 233. Traduction : « Oui ! Il me fallait être semblable à cette rivière imperturbable et cristalline, semblable à ses eaux victorieuses. Comme toi, Pachachaca ! Beau cheval à la crinière brillante, éternel et indomptable, qui avances le long du plus profond des chemins ! », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds* (traduction de Jean-Francis Reille) [1ère éd : 1966], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 2002, p. 94.

[21] Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, *op. cit.*, p. 257. Traduction : « Le soir, au rosaire, je voulus m'adresser à Dieu mais ce fut impossible. La honte paralysait ma langue et mon cerveau. Alors, tout tremblant de honte, j'évoquai l'image de l'Apu K'arwasaru. Et je lui parlai comme faisaient les écoliers de mon village natal quand ils devaient se battre ou s'affronter dans des courses ou des épreuves de courage. - Je ne parlerai qu'à toi, Apu, à toi et à Antéro ! Apu K'arwasaru, je vais te dédier mon combat ! Envoie-moi ton *busard* pour qu'il me surveille, pour qu'il m'encourage du haut du ciel. [...] Je me mis à reprendre courage, à m'exciter en m'adressant à la grande montagne, comme faisaient les Indiens de mon village avant d'affronter les taureaux sur la place, vêtus de peaux de condor », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds, op. cit.,* p. 118.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

qu'il juge peu avouables ou bien lorsqu'il se sent en danger, que le besoin de se rapprocher de la nature est le plus fort. La nature est perçue comme une instance avec laquelle il est possible de communiquer : les éléments auxquels Ernesto s'adresse et qu'il rencontre sur sa route sont comme des repères de l'ancien temps – celui d'avant Abancay – et permettent la transition entre le temps de l'enfance et celui de l'adolescence. Ce passage s'actualise dans la rébellion et dans la défense des plus faibles et des opprimés, une défense qui débute avec la compassion ressentie pour le « *pongo* » (le serviteur indien) du vieil oncle au chapitre 1, et qui se renforce avec l'engagement d'Ernesto auprès des femmes métisses, menées par doña Felipa, qui se révoltent contre la pénurie de sel. À la toute fin du roman, l'adolescent décide de rester auprès de la jeune Marcelina, morte du typhus, pour veiller son corps. Le narrateur connaît ainsi des expériences traumatisantes et formatrices : l'injustice et la pauvreté, la maladie et la violence, la folie et la mort ont jalonné l'apprentissage de la vie de pensionnat, la découverte de la ville, des codes amoureux. Parallèlement à ces étapes, le mythe, la vision animiste et magique du monde ont continué d'accompagner l'adolescent : la découverte de la toupie appelée « *zumbayllu* », à laquelle Ernesto veut faire porter des messages qui traverseraient les montagnes et les fleuves pour atteindre son père et doña Felipa en est un parfait exemple. Au cœur du récit, le narrateur Ernesto expose la vision du monde qu'il a héritée de son expérience de vie auprès des Indiens quechuas. L'adhésion aux perspectives animistes indiennes se dévoile dans sa lecture des événements qui bousculent la ville d'Abancay : associations synesthésiques, sensibilité aux reflets de la Nature chez les hommes, pouvoir de la magie, telles sont quelques-unes des influences reçues par l'enfant auprès des Indiens[22]. Arguedas réussit à inscrire l'imaginaire linguistique quechua dans la langue espagnole et à livrer, depuis une langue étrangère à ce monde, certaines des émotions liées à cet imaginaire[23].

L'un des dispositifs hétérolingues les plus intéressants du texte est celui de la compétence définitionnelle de l'espagnol dans les cas où la précision lexicale de l'espagnol est appliquée au quechua : autrement dit, il est fait appel à la compétence définitionnelle d'une langue A lorsque la richesse de cette langue permet de définir un mot d'une langue B. Ce dispositif se rapproche dans une certaine mesure de celui du rembourrage[24]. Nous avons évoqué précédemment l'imaginaire linguistique qu'Arguedas construit autour du quechua ; voyons à présent comment il introduit au sein de son récit quelques considérations linguistiques. L'exemple le plus célèbre de cet appel à la compétence linguistique de l'espagnol se trouve au chapitre 6 intitulé « *Zumbayllu* » : les descriptions de la toupie magique et du signifiant associé à celle-ci ont déjà été amplement commentées par la critique arguédienne[25] ; ce à quoi, en revanche, nous

[22] Voir : Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979, p. 88-122.

[23] Voir : *Ibid.*, p. 62.

[24] Concept défini par Chantal Zebus sous le terme de « *cushionning* », le rembourrage, explique Myriam Suchet, « consiste à accoler une explication » à un terme étranger. Voir : Suchet, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue*, *op. cit.*, p. 84.

[25] Voir, par exemple : Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, *op. cit.*, p. 76-77 et p. 102-112 ; Richard, Renaud (1989), « El zumbayllu, objeto emblemático de "Los ríos profundos" », *in* Roland Forgues (dir.), *Rencontre de renards. Actes du colloque international sur José María Arguedas, Grenoble, 28-30 avril 1989*, Edicious det Tignahus, Grenoble, p. 219-237 ; Forgues, Roland, *José María Arguedas, de la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie* [1ère éd. : 1986], Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2004, p. 64.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

souhaiterions nous montrer attentifs, c'est le dispositif par lequel Arguedas fait de l'espagnol le moyen par lequel la langue quechua peut être appréhendée.

Le premier extrait sur lequel nous allons nous arrêter constitue une incursion quelque peu « hasardeuse » dans le territoire de la linguistique ; Ernesto – en réalité chassé par l'auteur, puisque le passage constitue une reprise, certes avec quelques variantes, d'un article scientifique publié par Arguedas en 1948[26] – tente de présenter les correspondances onomatopéiques du suffixe *-yllu*, mais son explication relève plus de la description poétique que de l'argumentation linguistique : « *La terminación quechua* yllu *es una onomatopeya.* Yllu *representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo ; música que surge del movimiento de objetos leves*[27] ». La version originale comme la traduction ont recours au balisage[28] pour distinguer l'onomatopée quechua du reste du texte. Le flou qui entoure la notion de forme (« Yllu *representa en una de sus formas* ») nous invite à considérer ce passage comme l'une des nombreuses preuves que l'imaginaire linguistique arguédien relatif au quechua est un imaginaire poétique, subjectif et synesthésique qui n'emprunte que peu à la discipline scientifique. Le suffixe *-yllu* est par la suite rapproché d'*-illa*, dont les signifiés se rattachent pour beaucoup à la cosmovision indienne. La répétition des deux onomatopées vise à créer, au sein d'un récit pourtant en espagnol, un effet de quechua :

> Esta voz tiene semejanza con otra más vasta : *illa. Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado ; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz ; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos ; son *illas* los toros míticos que habitan al fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir y alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*[29].

[26] Voir : Arguedas, José María (1948), « Acerca del intenso significado de dos voces quechuas », *La Prensa*, Buenos Aires, 06/06/1948.

[27] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 235. Traduction : « La terminaison quechua *yllu* est une onomatopée. *Yllu* représente, sous l'une de ses formes, la musique que produisent les petites ailes en plein vol, la musique qui s'élève du mouvement des choses légères », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 95.

[28] Nous empruntons la formule à Myriam Suchet qui définit le balisage comme « un dispositif typographique qui, lorsqu'il est complet, établit des frontières strictes entre les langues. Il peut prendre des formes variées, les plus courantes étant celles des guillemets et/ou de l'italique », *in* Suchet, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue*, *op. cit.*, p. 90.

[29] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 235. Traduction : « Ce vocable doit être rapproché d'un autre, plus vaste : *illa*. *Illa* désigne une certaine lumière et aussi les monstres qui furent blessés à leur naissance par les rayons de lune. *Illa*, c'est un enfant à deux têtes ou un veau qui naît décapité, ou bien une roche gigantesque, toute noire et luisante dont la surface est traversée d'une large veine de pierre d'un blanc opaque : *illa*, c'est aussi un épi de maïs dont les rangées de graines s'entrecroisent et forment les tourbillons. Sont *illas* les taureaux mythiques qui habitent au fond des lacs solitaires ou des hautes lagunes entourées de rotins et peuplées de canards noirs. Les *illas* font, soit du bien, soit du mal, mais jamais médiocrement. Il est possible, après avoir touché un *illa*, que l'on meure ou que l'on renaisse. Ce vocable *illa* a une parenté phonétique et une certaine communauté de sens avec la terminaison *yllu* », in Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 95.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

La juxtaposition répétitive -*illa* entre la fin de la première phrase et le début de la seconde place le terme sous le régime de la scansion hétérolingue : la répétition du mot quechua doit permettre de créer un effet de la langue indigène, comme si le lecteur était invité à entrer dans la langue quechua. L'insistance avec laquelle le narrateur souligne que les deux termes sont proches doit attirer l'attention du lecteur : ce dernier, lorsqu'il rencontrera des mots se terminant par le suffixe –*yllu*, devra dès lors veiller à réactiver dans sa mémoire l'imaginaire culturel qu'il véhicule.

Le lexique hispanophone est par ailleurs employé pour décrire ce que le terme quechua fait jaillir comme significations. La langue indigène est ainsi représentée comme une langue aux potentialités magiques : « Mamák' *quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen ; es un nombre mágico*[30] ». Le narrateur revêt le signifiant de l'aura du signifié : ce n'est plus tant ce que signifie « *mamak'* » qui est magique que le mot lui-même, comme s'il suffisait de prononcer ce dernier pour qu'adviennent des événements surnaturels. Quelques lignes plus loin, nous retrouvons -*yllu* et -*illa* réunis et l'espagnol mis au service de leur explication :

> La terminación *yllu* significa propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna, e *illapa* el rayo. *Illariy* nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor : el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante[31].

En outre, l'espagnol est utilisé pour décrire le fonctionnement de la langue quechua et montrer la logique agglutinante de sa syntaxe : sont ainsi présentées les formes « *illapa* » et « *illariy* » dérivées de -*illa*. La langue espagnole parle de la langue quechua et semble la traduire, comme c'est notamment le cas dans ce passage :

> Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante : « *yawar mayu* », río de sangre, « *yawar unu* », agua sangrienta, « *puk'tik' yawar k'ocha* », lago de sangre que hierve, « *yawar wek'e* », lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse « *yawar rumi* », piedra de sangre, o « *puk'ik' yawar rumi* », piedra de sangre hirviente[32] ?

[30] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 237. Traduction : « *Mamak'* veut dire mère, celle qui donne la vie ; c'est un nom magique », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 97.

[31] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 239. Traduction : « La terminaison *yllu* désigne la propagation de ce genre de musique, et *illa*, la propagation de la lumière non solaire. *Killa*, c'est la lune et *illapa*, la foudre. *Illariu* est le lever du jour, la lumière qui monte à l'horizon, sans que le soleil soit là. *Illa* ne désigne pas la lumière fixe, la resplendissante et surhumaine lumière du soleil, mais la clarté mineure : l'éclair, la foudre, le rayon, toute lueur vibrante et ces espèces de lumières pas entièrement divines avec lesquelles l'homme du vieux Pérou croit avoir des relations profondes qui vont de son propre sang à la matière fulgurante », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 99.

[32] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 144. Traduction : « Je me rappelai alors les chansons quechuas où revient constamment un thème pathétique : "*yawar mayu*", fleuve de sang ; "*yawar unu*", eau sanglante ; "*puk-tik'yawar k'ocha",* lac de sang bouillonnant ; "*yawar wek'e*", larmes de sang. Ne pourrait-on pas dire "*yawar rumi*", pierre de sang ? Ou "*puk'tik'yawar rumi*", pierre de sang bouillonnante ? », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 15.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

Cet extrait permet en effet de se rendre compte des effets provoqués par l'introduction d'une glose traduisante au sein même du récit : dans le cas de *Los ríos profundos*, ce procédé n'est pas aussi artificiel qu'il le paraît dans la mesure où le narrateur, Ernesto, est lui-même un traducteur, un passeur entre le monde indien et la société *criolla*. Que ce narrateur prenne en charge une glose traduisante n'est donc pas étrange et ne nuit pas à la cohérence du récit.

La relation qu'entretient Ernesto-Arguedas avec le langage est marquée par sa conviction que signifiant et signifié entretiennent un « rapport motivé[33] », une conviction qui se signale notamment par l'importance que l'écrivain confère aux onomatopées[34]. À de nombreuses reprises, dans *Los ríos profundos*, le terme onomatopéique « *zumbayllu* » est répété comme si la matérialité du terme, sa sonorité, donnait de l'assurance à l'enfant qui le prononce : « – ¡Zumbayllu ! ¡Zumbayllu ! *Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo.* [...] *Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz*[35] ». Les sonorités du mot quechua remplissent de joie le cœur du narrateur. Cet effet de la langue indigène est loin d'être un cas isolé : Ernesto évoque par exemple certains mots au caractère magique, tel le nom de la montagne « K'arwarasu » dont la seule prononciation permettrait de chasser la peur. Le langage agit ainsi sur les choses et sur les hommes : « *Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece*[36] ». De la même façon, aux yeux du narrateur, la langue quechua permet d'appréhender de façon plus précise une réalité lorsque cette dernière se dit dans la langue vernaculaire :

> Les gusta hablar mucho de la muerte, a indios y mestizos ; también a nosotros. Pero oyendo hablar en quechua de ella, se abraza casi, como a un fantoche de algodón, a la muerte, o como a una sombra helada que a uno lo oprimiera por el pecho, rozando el corazón, sobresaltándolo ; a pesar de que llega como una hoja de lirio suavísima, o de nieve, de la nieve de las cumbres, donde la vida ya no existe[37].

C'est en entendant parler de la mort en quechua que la proximité avec ce que le terme recouvre est la plus grande : « on l'étreint presque », dit le narrateur. La mort, lorsqu'elle est prononcée en quechua, se laisse saisir : la langue indigène est donc dotée, aux yeux d'Ernesto, d'une signifiance bien plus forte que l'espagnol.

[33] Forgues, Roland, « L'écriture arguédienne », *in* Moreno, Fernando (dir.), *Los ríos profundos. José María Arguedas*, *op. cit.*, p. 75.

[34] Voir sur ce point l'article : Arguedas, José María (2012), « Canciones y cuentos del pueblo quechua » [1ère éd. : 1949], *Obras Completas – Obra antropológica y cultural*, *op. cit.*, p. 185-186.

[35] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 241. Traduction : « – *Zumbayllu*, *zumbayllu* ! Je me répétai plusieurs fois ce nom tout en écoutant le vrombissement de la toupie. [...] Et ça faisait du bien de répéter ce nom, si semblable à celui des doux insectes qui disparaissaient dans la lumière en chantant », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 101.

[36] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 258. Traduction : « Les Indiens n'évoquent le K'arwarasu que devant les grands dangers. Aussitôt qu'ils prononcent son nom, la peur de la mort disparaît », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 119.

[37] Arguedas, José María, *Los ríos profundos, op. cit.,* p. 437. Traduction : « Les Indiens et les métis aiment à parler de la mort. Nous aussi. Mais quand on entend parler d'elle en quechua, on l'étreint presque, comme un mannequin de coton ou une ombre glacée qui vous oppresse le cœur ; pourtant elle s'étend sur vous comme une très légère feuille d'iris, ou comme la neige, la neige des cimes où rien ne vit », *in* Arguedas, José María, *Les fleuves profonds*, *op. cit.*, p. 297-298.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

L'écriture arguédienne se distingue par un travail complexe sur l'instance narratrice des contes et des romans. Le narrateur du conte « *Agua* » ainsi que celui du roman *Los ríos profundos* sont de jeunes garçons partagés entre le monde indien – dont ils connaissent la culture et la langue et auquel ils se sentent intimement attachés – et le monde *criollo* auquel ils appartiennent également : leur peau claire et leur maîtrise de l'espagnol les font apparaître comme des *criollos* aux yeux des Indiens alors qu'ils cherchent à être acceptés dans le monde quechua comme s'ils étaient des Indiens. Leur bilinguisme et leur biculturalisme est le creuset à partir duquel la narration se déroule, ce qui offre une perspective inédite dans la production indigéniste péruvienne : les récits arguédiens parviennent à livrer une vision du monde construite à partir de la culture et de la langue quechuas, ce qu'aucun écrivain indigéniste n'avait encore réalisé. C'est donc depuis un narrateur métis et bilingue que la cosmovision indienne est restituée. Identité et altérité se fondent dans le parcours biographique d'Arguedas et dans la construction du personnage d'Ernesto : le garçon à la peau blanche issu du monde *criollo* hispanophone est devenu un métis culturel bilingue. Les déclarations de l'écrivain ont toujours cherché à revendiquer cette image et à la renforcer. Jusqu'à sa mort, jusque dans les dernières lignes qu'il laisse à la postérité dans ses journaux d'*El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas réaffirme ce partage entre deux mondes, deux cultures, deux langues : « *Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú ; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano*[38] ».

Bibliographie

Aleza Izquierdo, Milagros, *Cuadernos de Filología « Americanismos léxicos en la narrativa de J. M.ª Arguedas »*, n° 5, Universitat de València, Valencia, 1992.

Arguedas, José María (1948), « Acerca del intenso significado de dos voces quechuas », *La Prensa*, Buenos Aires, 06/06/1948.

Arguedas, José María, « Agua » [1ère éd. :1935], *Relatos completos*, Losada, Buenos Aires, 1975.

Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1ère éd. : 1971], Ève-Marie Fell, coll. « Archivos 14 », Madrid, 1990.

Arguedas, José María, *Les fleuves profonds* (traduction de Jean-Francis Reille) [1ère éd : 1966], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », Paris, 2002.

Arguedas, José María, *Los ríos profundos* [1ère éd. : 1958], Cátedra, Madrid, 2006.

Arguedas, José María (2012), « Canciones y cuentos del pueblo quechua » [1ère éd. : 1949], *Obras Completas – Obra antropológica y cultural,* Horizonte, Lima, t. VII, vol. 2, p. 181-271.

Arguedas, José María (2012), « La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú » [1ère éd. : 1950], *Obras Completas – Obra antropológica y cultural*, Horizonte, Lima, t. VII, vol. 2, p. 272-280.

Forgues, Roland (2004), « L'écriture arguédienne », *in* Moreno, Fernando (dir.), *Los ríos profundos. José María Arguedas,* Ellipses, Paris, p. 67-77.

Forgues, Roland, *José María Arguedas, de la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie* [1ère éd. : 1986], Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2004.

[38] Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1ère éd. : 1971], Ève-Marie Fell, coll. « Archivos 14 », Madrid, 1990, p. 246. Traduction : « Faites vos adieux à une époque du Pérou que j'emporte avec moi. J'ai été heureux dans mes larmes et mes blessures parce qu'elles ont été pour le Pérou ; j'ai été heureux avec mes insuffisances parce que je sentais le Pérou en quechua et en espagnol ».

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205

Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent – L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois,* Fidès-CÉTUQ, Montréal, 1997.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (1995), « L'uneS langue », *in* Eloy, Jean-Michel (dir.), *La Qualité de la langue ? : le cas du français*, Honoré Champion, coll. « Politique linguistique », Paris, p. 95-121.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (2002), « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », *in* Anne-Marie Houdebine-Gravaud (dir.), *L'imaginaire linguistique,* L'Harmattan, coll. « Langue & parole », Paris, p. 9-21.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (dir.) (2002), *L'imaginaire linguistique*, L'Harmattan, coll. « Langue & parole », Paris.

Huamán, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas,* El Colegio de México – Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/UNAM-CCyDEL, México, 2004.

Laplantine, François ; Nouss, Alexis, *Métissages – d'Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001.

Melis, Antonio (2016), « Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa de José María Arguedas », *in* Fiordaliso, Giovanna ; Ghezzani, Alessandra ; Taravacci, Pietro (dir.), *Laberinti – Le forme del narrare : nel tempo e tra i generi. Volume II - Letteratura*, Università degli Studi di Trento, Trento, p. 223-233.

Mencé-Caster, Corinne (2004), « La recréation de la langue véhiculaire comme réponse à la domination ressentie : les stratégies scripturales de José María Arguedas dans *Los ríos profundos* », *in* Moreno, Fernando (dir.), *Los ríos profundos. José María Arguedas*, Ellipses, Paris, p. 88-98.

Richard, Renaud (1989), « El zumbayllu, objeto emblemático de "Los ríos profundos" », *in* Roland Forgues (dir.), *Rencontre de renards. Actes du colloque international sur José María Arguedas, Grenoble, 28-30 avril 1989*, Edicious det Tignahus, Grenoble, p. 219-237.

Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1979.

Suchet, Myriam, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », Paris, 2014.

Published in : GOURGUES, Marie ; SAMPAGNAY, Louise (dir.), *L'enfant plurilingue en littérature*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005205, doi : 10.17184/eac.9782813005205